TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YUSUF ATILGAN'IN ROMANLARINDAKİ MODERNİST UNSURLAR

Bülent Aytok ÖZALTIOK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA/2011

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YUSUF ATILGAN'IN ROMANLARINDAKİ MODERNİST UNSURLAR

Bülent Aytok ÖZALTIOK

Danışman : Yrd. Doç. Dr. Bedri AYDOĞAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2011

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında Yüksek Lisans Tezi Olarak Kabul Edilmiştir.

Başkan: Yrd. Doç. Dr. Bedri AYDOĞAN
(Danışman)

Üye: Prof. Dr. Mustafa APAYDIN

Üye: Yrd. Doç. Dr. Munise YILDIRIM

ONAY
Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.
……/……/ 2011

Prof. Dr. Azmi YALÇIN
Enstitü Müdürü

NOT: Bu tezde kullanılan ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunundaki hükümlere tabidir.

ÖZET

MODERNİZM VE YUSUF ATILGAN'IN ROMANLARINDAKİ MODERNİST UNSURLAR

Bülent Aytok ÖZALTIOK

Yüksek Lisans Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Danışman: Yrd. Doç. Dr. Bedri AYDOĞAN
Şubat 2011, 157 sayfa

İnsanoğlu, aklını evreni anlamaya yordukça tarihin akışı; Tanrısal alanın laisite karşısında mevzi kaybetmesi şeklinde gerçekleşmiştir. Dünyevi alandaki akıl, laisiteden yana geliştikçe de seküler akıl sanatın ve bilimin yüklemi olmuştur.

Bu noktada, çalışmanın teorik kısmında modernist romana ortam hazırlayan gelişmeler ele alınmıştır. Çalışmanın teorik kısmı, modernizmin ve modernist romanın ortaya çıkışına zemin hazırlayan Rönesans, Reform, Aydınlanma Çağı, Sanayi Devrimi gibi gelişmelerin değerlendirilmesinin ardından; modernizm ve onun sanata yansımaları değerlendirilmesinden oluşmaktadır.

Daha sonra incelenen tüm gelişmelerin ortaya çıkardığı modernist romanın şekil, içerik aygıtları ve bu aygıtların Yusuf Atılgan'ın romanlarındaki işlevselliği incelenmiştir.

Çalışmamıza konu olan romanlar; yabancılaşma, intihar, Freudyen Unsurlar, Sisyhpos Kompleksi, psikopatolojik durumlar, arketipler, karakterin ölümü gibi içerik aygıtları,

Bilinç akışı, yabancılaştırma, serbest çağrışım, iç konuşma, montaj/kolaj,leitmotif, metinlerarasılık, olay, anlatıcı/bakışaçısı, zaman ve mekan gibi teknik aygıtlarla incelenmiştir.

Çalışmaya konu olan romanların belirtilen aygıtlarla incelenmesi ise; önce belirtilen aygıtlar hakkında tanımlayıcı bilgi verme, daha sonra bu aygıtların neden modernist bir roman için belirleyici bir aygıt olarak kabul edilmesi gerektiğine değinme

ve daha sonra da bu aygıtların incelememize konu olan romanlardaki yansımalarının gösterilmesi ve işlevselliklerinin tespit edilmesi şeklinde yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, roman, modernist roman, Yusuf Atılgan

ABSTRACT

MODERNISM AND THE ELEMENTS OF MODERNISM IN YUSUF ATILGAN'S NOVELS

BÜLENT AYTOK ÖZALTIOK

Master Thesis, Turkish Language and Literature Department
Supervisor: Asst. Prof. Dr. Bedri AYDOĞAN
February 2011, 157 pages

However human being forces his mind in order to understand the universe, the span of history forms as a way of the field of the divinity loses its position against laicity. As the mind in the field of material develops in laicity's favors, secular mind has been the predicate of art and science.

At this point, the improvements which help to come out modernist novel are investigated for the theoretical aspect of the study. The theoretical part of the study include the assessment of modernism and its reflection on art after the developments such as the Renaissance, the Reform, the Age of Enlightment, the Industry Revolution which provide a good environment for modernism and modernist novel's coming out.

Later, the shape of the modernist novel that all the developments have come out, the content instruments and the functionality of these instruments in Yusuf Atılgan's novels are analyzed.

The novels which are the subject of our study are studies using the content instruments alienation, suicide, Freudian Elements, Sisyhpos Complex, psychopathological situations, archetypes, and the death of the characters.

The novels are also examined with the instruments the stream of consciousness, alienation effect, brainstorming, inner speech, montage/collage, leitmotiv, intertextuality, narrator/view point, place and time.

Concerning the study of the novels with the mentioned instruments, firstly definitive information about the tools is given, then why these tools need to be used as analyzing instruments in a modernist novel is explained, and finally how these tools are

included in our novels which are the subject of our study and their effectiveness is displayed.

Keywords: Modernism, novel, modernist novel, Yusuf Atılgan.

ÖNSÖZ

Bu çalışma, öncelikle romana yansımaları konusunda kesin sınırları çizilmemiş olan modernizmin genel hatlarını belirleme ve onun romana yansımalarının incelenmesinde hangi ölçütlerin (aygıtların) kullanılması gerektiğini tespit etme iddiasındadır. Çalışmanın ikinci iddiası ise Yusuf Atılgan'ın romanlarındaki modernist unsurların ortaya çıkarılmasıdır.

Çalışmamızda daha önceki modernist roman incelemelerinde kullanılan aygıtların yanı sıra; daha önceki çalışmalarda kullanılmamış fakat bizim modernist bir romanda olması gerektiğini düşündüğümüz unsurları da inceleyip çalışmamıza konu olan romanlara tatbik ettik. Bu anlamda tezimizin modernzimin romana yansımaları konusunda yapılacak araştırmalar için var olan epistemolojik alanı genişlettiğini düşünüyor ve bundan sonra bu alanda yapılacak araştırmalara katkı sağlamasını umuyor ve diliyorum.

Bu çalışma süresince ve öncesinde bilgileriyle ufkumu açan hocalarım Yrd. Doç. Dr. Bedri AYDOĞAN'a ve Prof. Dr. Mustafa APAYDIN'a en içten duygularımla teşekkür ederim. Ayrıca, tezimin yazım aşamasında desteğini bir an olsun eksik etmeyen eşim Sevim ÖZALTIOK'a, adlarını bilmediğim; ama sorduğum tüm sorulara içtenlikle cevap veren Ekşi Sözlük yazarlarına, İngilizcedeki yetkinliğini tezime yardımcı olmak konusunda esirgemeyen Selma KOYUNCU'ya, "Yabancılaştırma" maddesini hazırlamamda yardımlarını esirgemeyen Ekşi Sözlük yazarı C.'ye ve kurmaca olsalar da kendileriyle tanıştığım günden beri içimde bir arkadaş gibi yaşamış olan Zebercet'e ve Bay C.'ye teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET……..…..iii
ABSTRACT…….……...v
ÖNSÖZ……...vii
KISALTMALAR LİSTESİ……...……..…….x

BİRİNCİ BÖLÜM
MODERNİZM' İN TEORİSİ

1.1. Modernizm'in Tarihi Gelişimi 1
1.2. Aklın Sekülerleşmesi: Rönesans 4
1.3. Reform 6
1.4. Aydınlanma Çağı ve Modernizmin Ayak Sesleri 6
1.5. Sanayi Devrimi ve Modern İnsanın Doğuşu 8
1.6. Modernizm 11
1.6.1. Modernizmin Sanata yansımaları yahut İşlevselliğin Estetiği 13
1.6.2. Modernizmin Romana Yansımaları 15

İKİNCİ BÖLÜM
MODERNİZMİN İÇERİK UNSURLARI

2.1. Yabancılaşma 17
2.2. İntihar 24
2.3. Freudyen unsurlar 30
2.3.1. Oedipus Kompleksi ve Baba Katli 31
2.3.2. Cinsellik ve Saldırganlık 38
2.3.3. Arzu Giderme 45
2.3.3.1. Rüya 45
2.3.3.2. Freud Sürçmesi 50
2.3.3.3. Fantazma 52
2.3.4. Bilinçaltı / Bilinçdışı 56

2.3.5. Aşağılık Kompleksi 59
2.3.6. Fetişizm 62
2.4. Saçma (Uyumsuz) ya da Sisyphos Kompleksi 68
2.5. Psikopatolojik Durumlar 75
2.6. Arketipler 77
2.6.1. Anne Arketipi 78
2.6.2. Anima Arketipi 86
2.6.3. Arama Arketipi 89
2.7. Karakterin Ölümü veya Karakterin Silinmesi 91

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
MODERNİST ROMANIN TEKNİK UNSURLARI

3.1. Bilinç Akışı 96
3.2. Yabancılaştırma 101
3.3. Serbest Çağrışım 105
3.4. İç Konuşma 110
3.5. Montaj / Kolaj 114
3.6. Leitmotif 119
3.7. Metinlerarasılık 131
3.8. Olay 133
3.9. Anlatıcı ve Bakış Açısı 137
3.10. Zaman 139
3.11. Mekan 144

SONUÇ……...……..144
KAYNAKÇA……153
ÖZGEÇMİŞ…….157

KISALTMALAR LİSTESİ

TDK **:** Türk Dil Kurumu

vb. **:** Ve başkası, ve benzeri

vs. **:** Vesaire

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNİZM' İN TEORİSİ

1.1. Modernizm'in Tarihi Gelişimi

"Her şeyin başlangıcından önce Tanrısal söz vardı." (İncil) Yuhanna İncil'inin birinci bölümün birinci ayeti, "yaradılış" (genesis) üzerinedir. Bir diğer kutsal kitap Tevrat ise şöyle başlar: "Başlangıçta Allah yeri ve göğü yarattı." (Kitab- ı Mukaddes) Tüm insanlığın ve dahi tüm felsefe sistemlerinin, bilimlerin cevabını hep merak ettiği, cevabına dair sorular sorduğu, tezler ürettiği bir konu hakkındaki müphemiyet, dinler tarafından, alıntılanan bu ayetlerle gideriliyordu. **Modernlik ve Müphemlik**'te (Bauman, 2003) aklın var olan ve olabilecek olan tüm müphemiyetleri giderme çabasını modernizmin süreci olarak tanımlayan Zygmunt Baumann, şüphesiz şimdi söyleyeceklerimizi kastetmiyordu ama, tanrısal aklın (Logos) var oluşun en önemli müphemliği olan "yaradılış"a verdiği bu cevapları modernizmin başlangıç noktasına koymak hiç de yadırgatıcı gelmemeli. Çünkü insanoğlu kendisi için önemli olan bu ilk belirsizliği henüz daha aklını soyut konuları açıklamada kullanmaya başlamadığı bir dönemde bir başka akılla -tanrısal akılla- gidermişti. Tarihsel bağlamından koparılmadan değerlendirildiğinde, tanrısal aklın yaradılış ve var oluşa dair verdiği bu cevapların modernizm okumalarına kaynaklık etmesi gerektiğinin kendisini daha da dayattığı görülecektir. Çünkü Latince "hemen", "şimdi" anlamına gelen "modo" (Kongar, 1985: 228) kökünden türetilen modernizm, dinlerin ortaya çıktığı dönemler için müphemiyetleri gidermenin yegane aracı olan tanrısal akılla açıklanabilir ancak. Tanrısal akıl, kelimenin sözlük anlamıyla olsa dahi, ortaya çıktığı dönemler için modernistti.

Merkezinde aklın egemen olduğu bugünkü modernizm açıklamalarının da temelinde dinsel bir argüman vardır. Bugün kabaca dünyevi işlerin din işlerinden ayrılması gerektiği şeklinde açıklanan laiklik, Hıristiyan teologlara göre kaynağını İsa'nın **İncil**'deki şu kıssasından alır:

> Bunun üzerine Ferisiler çekilip danışmaya koyuldular. İsa'yı kendi sözüyle tuzağa düşürmek için düzen kurdular. Kendilerine bağlı öğrencilerle birlikte Herodesçiler'i ona göndererek "Ey Öğretmen" dediler, senin gerçek

> olduğunu Tanrı yolunu da gerçekten öğrettiğini biliyoruz. Hiç kimseden de çekindiğin de yok. Çünkü kayırıcılık yapan biri değilsin. Açıkla bize düşüncen nedir? Kayser'e vergi ödemek yasal mı değil mi?
>
> İsa onların kurnazlığını bildiğinden, " Ey ikiyüzlüler" dedi, " Neden beni denemeye kalkışıyorsunuz? Bana şu vergi parasını gösterin"
>
> Kendisine parayı getirdiler. İsa sordu: "Şu gördüğünüz yüz ve yazı kimindir?" "Kayser'in" dediler. Bunun üzerine İsa, "Öyleyse" dedi, "Kayser'e ilişkin şeyleri Kayser'e Tanrı'ya ilişkin olanları da Tanrı'ya verin." Bunu duyunca şaşakaldılar ve İsa'yı bırakıp gittiler. (İncil: 249)

Yeryüzüne Baba'sının (Tanrı'nın) dünyadaki krallığını tamamlamak için gelen bir peygamberin din ve devlet işlerinin birbirinden ayrılması gerektiğini söylüyor olması biraz yadırgatıcıdır. Nitekim Niyazi Öktem, **Cogito** dergisinin 1. Sayısında yer alan "**Dinler ve Laiklik**" adlı makalesinde, İsa'nın bu sözü dünya işlerine değer vermediğini göstermek için söylediğini iddia eder. (Öktem, 1994)

Aynı sözü bir İslam düşünürü olan Muhammed Kutub ise şöyle yorumlar: "Bizler şu anda Kayzer'e karşı savaşmakta emrolunmuş değiliz. Bu yüzden size cizye vermeyi emredecek olursa- sizler bugün üzerinizdeki baskısını kaldırma imkanına sahip olmadığınızdan- bu cizyeyi Kayzer'e Allah'ın şeriatına boyun eğdirmek için onunla savaşmak üzere izin verileceği güne kadar ödeyiniz." (Kutub, 1986: 21)

Gerçekten de değişik yorumlara konu olan bu sözün söylenme amacı, din ve devlet işlerinin birbirinden ayrılması gerektiği olmadığı açıktır, fakat sonuç itibariyle laiklik tartışmalarına kaynaklık etmiş olması bile bu sözün modernizm okumaları adına değerini ortaya koymaktadır. Zira aynı makalede, Niyazi Öktem, kilise dogmatizmine karşı akılcılığı temel alan Hıristiyan teologların İsa'nın bu sözünü referans aldığını yazar. Biz bugün tarihsel bilgilerimizin ışığı altında kilise ve akılcı Hıristiyan teologların arasındaki bu tartışmaların kilisenin dünya işlerine yön verme konusundaki gücünü zayıflattığını biliyoruz artık.

Kilisenin dünya işlerine yön verme çabasının doruğa çıktığı dönem Orta Çağ'dır. Bu dönemin hakim düşünce sistemine ise skolastik denir. Maddi aklın ortaya çıkardığı modernist düşüncenin ilk kıvılcımlarının çakmaya başladığı bu dönemin kapısını aralamak tezimizin genel savına uygun düşecektir; bu bağlamda önce skolastik felsefeyi

ve daha sonra onun ortaya çıkmasına vesile olduğu hümanizmi ve Rönesans'ı inceleyelim.

Modernizm ve modernleşme ile ilgili hemen tüm araştırmaların "Modernleşme Öncesi" dönem olarak adlandırıldığı skolastik, aklın tümden reddedildiği, kiliseye karşı gelenlerin yakıldığı, cadı avlarının düzenlendiği bir dönem olarak sosyal bilimler adına bir nevi postüla olmuştur. İçerisinden hümanizm ve Rönesans gibi yönelimleri çıkaran bir dönemi, aklı tümden yadsıyan, modernleşme öncesi dönem olarak adlandırmak bizce eşyanın tabiatına aykırıdır.

Ahmet Cevizci **Felsefe Sözlüğü**'nün 'Skolastik Felsefe' başlığında, Skolastik Felsefe'nin belli başlı konularını şöyle sıralar: "Her şeyden önce Tanrı'nın varoluşu, Tanrı-Evren ilişkisi, iman ve "akıl" (vurgu bana ait), doğayla-Tanrı'nın inayeti, iradeyle zihin, devletle kilise arasındaki ilişki, Tanrı'nın mutlak bilgisiyle insan özgürlüğünün nasıl uzlaştırılabileceği sorunu ve nihayet kötülük problemi bulunur." (Cevizci, 2005: 1505) İncelenen konular içerisinde evren, akıl, doğa gibi kavramların bulunması ve bu kavramların diyalektik bir ilişki içerisinde değerlendiriliyor olması bile bu döneme "modernleşme öncesi" dönem demeyi yanlışlar. Bu söylenirken bu dönemin modernist olduğu söylenmek istenmiyor şüphesiz. Söylenmek istenen bu dönemin, modernleşme sürecinin yavaş yavaş başladığı bir dönem olduğudur. Savımızı desteklemesi adına, Ahmet Cevizci'nin aynı madde başı altında Skolastik Felsefenin amacı için söylediği şu cümlelere bakmakta fayda var: "Skolastik Felsefe genel tavrı itibarıyla altın çağında bile aklı inanca ya da vahye tabi kılan bir felsefe olmakla birlikte, Hristiyanlığın felsefe ya da akılla bağdaşmaz olmadığını göstermeye her fırsatta dikkat eden bir felsefe olmuştur." (Cevizci, 2005: 1505) Bu cümleden de anlaşılacağı üzere Skolastik Felsefe aklı yadsımamış bilakis akla değer vermiştir. İşte bu dönem felsefesinin akla verdiği değer ciddi anlamda üniversitelerin kurulmasına neden olmuştur. Özellikle Paris Üniversitesi ve Oxford Üniversitesi bu felsefenin argümanlarının geliştirildiği tartışıldığı yerler olmuş ve buralarda yapılan tartışmalar maddi akılcılığı ve hümanizmi doğurmuştur. Nitekim Ahmet Cevizci yine aynı madde başında: "Denilebilir ki Ortaçağın evrensel kültüre yaptığı en önemli katkı üniversite olmuştur." (Cevizci, 2005: 1505) der. Ayrıca bu dönemin en önemli düşünürlerinden Solisbury'li John için "hümanist bir filozof" ve Cloirvauxlu Aziz Bernard için de "çağının diyalektik, tasımsal ve akılcı eğilimlerini mistik bir hareket içinde birleştirmiş olan" (Cevizci, 2005: 1505)

gibi sıfatların aynı madde başlığında kullanılması da söylemek istediklerimizi desteklemesi adına anlamlıdır.

Hemen bütün Antik Yunan eserlerinin, İslam Felsefesi kitaplarının Latinceye çevrildiği, çevrilen bu eserlerin kapalı kapılar ardında da olsa yorumlandığı, tartışıldığı bir dönem olan Skolastik Dönem ve bu dönemin felsefe anlayışı olan Skolastik Felsefe, maddi akılcılığın sanata ve felsefeye uygulandığı Rönesans'ı ortaya çıkardı.

1.2. Aklın Sekülerleşmesi: Rönesans

Çok fazla gösterileni olan bir gösterge olarak modernizmin özne olduğu bir cümlede yüklem, kaçınılmaz olarak "sekülerleşmiş akıl" tamlaması olmalıdır. Çünkü üzerinde birçok okumanın, çıkarımın yapıldığı modernizm kavramı, aklın değil, seküler aklın ortaya çıkardığı bir ideolojidir. Bu bağlamda, seküler aklın bilime ve sanata egemen olmaya başladığı tarihteki ilk dönem olan Rönesans'ı, tezimize konu olan seküler aklın ortaya çıkardığı modernist ideolojinin başlangıcına koyabiliriz.

Rönesans kavramı için **Türk Dil Kurumu Sözlüğü** şöyle diyor: "Fr. Renaissance XV. yüzyıldan başlayarak İtalya'da ve daha sonra diğer Avrupa ülkelerinde hümanizmin etkisiyle ortaya çıkan, klasik İlk Çağ kültür ve sanatına dayanarak gelişen bilim, sanat akımı." (TDK, 2009: 1662)

Ahmet Cevizci ise Rönesans'ın başlangıcını biraz daha geriye atıyor sözlüğünde:

> XIV., XV. ve XVI. Yüzyıllarda ortaya çıkıp Ortaçağdan modern zamanlara geçişe aracılık eden ve kültürel ya da entelektüel açıdan klasik kültüre dönük ilginin canlanışıyla karakterize olan tarihsel dönem. Kültürel açıdan Rönesans'ın Doğu kökenli olan üç mekanik icadın Batıya girişinin ürünü olduğu kabul edilir: Barut, matbaa ve pusula. (Cevizci, 2005: 1427-1428)

Seküler aklın Tanrısal akla galip geldiği bu dönemi sadece Antik Yunan metinlerinin çevrilmesi ve bu çevrilen metinlerin Hümanizmi ve sanatı etkilemesiyle açıklamak çokça düşülen eski bir hatadır. Kilisenin mutlak hakimiyetine sadece hümanizmin ve bazı sanatçıların eserlerinin son verdiğini düşünmek biraz iyimser bir yaklaşımdır. Zira kilise ve onun ideolojik bir aygıtı olan derebeylik sisteminin zayıflaması, doğudan gelen barut ve top gibi mekanik icatların etkisiyle olmuştur. Bu

etki zayıflamasıyla birlikte ortaya çıkan görece serbest ortam, sanatçılara düşüncelerini yine bir mekanik icat olan matbaa yardımıyla çoğaltıp yayma fırsatı vermiş, böylece bilgiye ulaşma ucuzlamış ve bilgi de tabana yayılabilmişti. Pusulanın Avrupa'ya gelmesiyle beraber, uzak denizlere güvenle açılmaya başlayan denizciler, gittikleri yerlerin madeni zenginliklerini Avrupa'ya taşıyarak, bir iktisat terimiyle söyleyecek olursak, "merkantilist" bir dönemin Avrupa'da yaşanmasına sebep olmuşlardır. Uzak yerlerden getirilen bu altın ve gümüş yeni bir zengin sınıf olarak ailelerin (örneğin Medici Ailesi) ortaya çıkmasına sebep olmuş, böylece kiliseye karşı bilim adamlarını ve sanatçıları koruyan bir güç odağı ortaya çıkmıştır. İşte seküler aklın bu üç icadı ve onun etkileri kilisenin Tanrısal aklına karşı sonuçları tüm insanlığı etkileyecek bir zafer elde etmiş ve bu zaferin yarattığı ortamda bilim adamları yeni yeni icatlar, eserler ortaya koyarak seküler aklın, kiliseye karşı zaferini perçinlemiştir.

Kilisenin ve onun dogmatizminin toplumsal hayat üzerindeki baskısının azaldığı dönemlerde kilise dogmatizmine en büyük darbe astronomi ile ilgilenen üç büyük bilim adamından gelmiştir. Dünyanın evrenin merkezinde olmadığını, dünyanın durağan olmadığını, kendi etrafında döndüğünü söyleyerek, kilisenin Aristotales ve Ptolemaios'tan devşirdiği yerin durağan olduğu ve dünyanın evrenin merkezinde olduğu paradigması, Nicolaus Copernicus (1473-1543) tarafından iflas ettirildi. Aynı paradigma daha güçlü savlarla ve argümanlarla İtalyan Galileo Galilei (1564-1642) ve Danimarkalı Tycho Brahe (1546 -1601) tarafından da iflas ettirilince kilisenin ve insanlık tarihinin bu en büyük dogması yerle bir oldu.

Seküler aklın, kilisenin Tanrısal aklına karşı kazandığı bu zaferler insanın ve sanatın tabiatını da değiştirmiştir hiç şüphesiz: Kilise tarafından sahiplenilen Ptolemaios'un, kutsal metinlerdeki yaradılış düşüncesinden esinlenerek ortaya attığı 'Yerin evrenin merkezinde yer aldığı' paradigmasını yıkan insanoğlu, aldığı bu güçle evrenin merkezine kendini koyarak hümanist felsefenin de temellerini attı. Yine kilisenin Aristotales'ten devşirerek mutlak doğru olarak kabul ettiği "yerin durağan olduğu" (Ana Britannica, 1993: 507) tezi yıkılarak yerine konan, her şeyin hareket halinde olduğu tezi, Rönesans dönemi resminin en belirgin özelliği olan hareket halindeki insan vücudu kompozisyonunu da açıklar. Böylece; aklın, kilisenin aklının egemenliğinden kurtularak bilimin, sanatın ve insanın özgürleşmesinin temellerinin atıldığı bir dönemin adı olarak not düşebiliriz Rönesans'ı.

1.3. Reform

Sanata ve bilime bu denli etki eden, onları temelden değiştiren aklın; dine de bir etkisi oldu şüphesiz. 16. yüzyılda Martin Luther'in öncülüğünde ortaya çıkan Reform dönemini, dinin alanının din dışı unsurlar tarafından değil bu kez kendi içinden gelen argümanlarla sınırlandırılması olarak okumak mümkündür. Rönesans döneminde otoritesi sallanan kiliseye karşı vurulan bir darbedir Reform hareketi. Fakat bireyin ve seküler aklın temelinde yer aldığı modernizmin tarihsel gelişim sürecinde atılmış ileri bir adım değildir Reform dönemi. Çünkü bu dönemi başlatan Martin Luther'in (1483-1546) böyle bir iddiası yoktur. Ahmet Cevizci'nin, Martin Luther maddesindeki şu satırlarına bakalım: "Aklın ilk günah nedeniyle bozulduğunu, bu yüzden Tanrı'yla insan arasındaki ilişkinin mahiyetini kavramasının imkansız olduğunu öne süren Luther, insanın ancak vahiy yoluyla ve Tanrı'nın inayeti sayesinde kurtulabileceğini savunmuştur." (Cevizci, 2005: 1092) Buradan hareketle, görüldüğü gibi Luther'in insani akla atfettiği bir önem falan yoktur; aksine Luther, insan aklının Tanrı'yı anlamakta yetersiz olduğunu savunmuştur. Şu halde Luther'in ve onun öncülüğünde başlayan Reform'un modernizmin tarihsel süreci içerisindeki önemi için: Reform sadece, insani aklın esenliğine karşı direncin merkezi olan kilisenin otoritesine ket vurmaktan başka bir şey yapmamıştır, denilebilir.

1.4. Aydınlanma Çağı Ve Modernizmin Ayak Sesleri

Modernizmin serüveni, yukarıda anlattıklarımızdan da anlaşılacağı üzere, var oluş sorununda, rasyonalitenin teolojik alandan mevzi kazanma sürecidir. Bu mevzi kazanma süreci Aydınlanma Çağı'na gelene kadar; Ortaçağ skolastik felsefesinin sonuna doğru başlayıp, Rönesans'ta gelişimini sürdürerek devam etmiştir. Diğer bir deyişle laisitenin metafizik alana karşı verdiği mücadele olarak adlandırabileceğimiz bir süreçte ibre, Aydınlanma Çağı ile birlikte artık rasyonaliteden yana dönmüştür. Çünkü artık, "katı olan her şeyin buharlaşmaya başladığı" (Marx & Engels, 2008: 26) bir dönem başlamış oluyordu.

Her edebi dönem ve politik dönemde olduğu gibi bu dönemin de ne zaman başlayıp ne zaman bittiği tartışmalıdır. Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**'nde bu dönemin tarihsel süreç içerisindeki yeri ve anlamı için şöyle der: "17. Yüzyılın ikinci yarısıyla 19. Yüzyılın ilk çeyreğini kapsayan ve önde gelen bir takım filozofların aklı

insan yaşamındaki mutlak yönetici ve yol gösterici yapma ve insan zihniyle bireyin bilincini, bilginin ışığıyla aydınlatma yönündeki çabalarıyla seçkinleşen kültürel dönem, bilimsel keşif ve felsefi eleştiri çağı, felsefi ve toplumsal hareket." (Cevizci, 2005: 175)

Tuncar Tuğcu ise aynı sorunla ilgili şunları söylüyor **Batı Felsefesi Tarihi** adlı çalışmasında:

> 18. Yüzyılı Aydınlanma diye adlandırmak Batı Kültüründe bir gelenektir. Aydınlanma kavramı ile kastedilen, insanın tüm Ortaçağı belirleyen " Credo gui obsurdum est' (akla aykırı olduğu için inanıyorum) anlayışının belirlediği bir yaşam biçimine karşı Avrupa'da başkaldırısı olan Humanizm ve Rönesans'ın bu yüzyılda tamamlandığı; Ortaçağ'ın son bulduğu, artık insanın aklını kullanma cesaretini göstermeye başladığıdır. (Tuğcu, 2000: 483)

Macit Gökberk ise dönemin tarihsel süreç içerisindeki yeri ve anlamı için şöyle diyor:

> 18. Yüzyıl Felsefesine "Aydınlanma Felsefesi", bu felsefenin içinde yer aldığı tarih dönemine "Aydınlanma Çağı" adı da verilirdi. Neden bu felsefeye bu ad veriliyor? Buradaki "aydınlanma" ne demek, kim aydınlatılacak, aydınlatılmak isten nedir? Burada aydınlanmak isteyen insanın kendisi, aydınlatılması istenen şey de, insan hayatının anlam ve düzenidir. (Gökberk, 1989: 289)

Bu üç tanımlamadan yola çıkarak Aydınlanma Çağı'nın tarihsel konumunda vurgunun 18. yüzyıla; anlamı ile ilgili vurgunun ise insan aklının ve iradesinin teolojinin ipoteğinden kurtulmasınadır, diyebiliriz.

Aydınlanma Çağı, insanoğlunun ölümcül bir sıçrayış (salto mortale) ile koptuğu tanrısal alandan dünyevi alana düşüşün artık kesinleştiği bir dönemdir.

Nitekim, Macit Gökberk de **Felsefe Tarihi** adlı çalışmasının 'Aydınlanma Felsefesi' başlığında bu minval üzere tanımlar insanoğlunun ölümcül sıçrayışından Aydınlanma Çağı'na değin geçirdiği süreci: "Geniş anlamıyla aydınlanma, ortaçağın kapanması ile, ortaçağın hayat anlayışına karşı yeni bir dünya görüşü olarak çıkmıştır. Bu gelişmeyi açan Renoissance, transcendent olan, yani kökü ve ereği bir üst dünyada bulunan bir hayat düzeninden immonent (kökü ve ereği bu dünyada bulunan) bir hayat

düzenine geçişin başlangıcıdır.” (Gökberk, 1989: 290) İnsanoğlu bu dünyada yalnızdır artık. Tek kılavuz ise mükemmelleşmiş rasyonalitedir. Metafizik prangalarından kurtulan insan, Tuncar Tuğcu’nun yerinde tabiriyle “sürü tekinden insan bireyi“ne (Tuğcu, 2000: 484) evrilmiştir bu dönemde.

İnsanın bireyselleştiği bu dönemin belirgin eğilimlerine bakmak da dönemin iklimini anlamada yardımcı olacaktır bizce: “Genel olarak değerlendirildiğinde, Aydınlanmayı belirleyen bir takım tavır ya da eğilimlerden söz edilebilir. Bunlar sırasıyla hümanizm, deizm veya ateizm, akılcılık, ilerlemecilik, iyimserlik ve evrenselliktir” (Cevizci, 2005: 176)

Modernizmin, insanın sınırsızca özgürleştirilebileceğine ve yetkinleştirilebileceğine yönelik utkusunun temel dinamiği olan ateizmin bu dönemde kurumsallaştığının notunu da düşmek gerekiyor.

Modernizmin bu ilk gençlik yıllarının düşünce iklimini yaratan filozoflar ise şunlardır:

İngiltere’de John Lock (1632-1704), Thomas Hobbes (1588-1674), Isaac Newton (1642-1727). Almanya’da Immanuel Kant (1724-1824), Johan Gottfired Herder (1744-1803). Fransa’da ise: François Marie Voltaire (1694-1788), Jean Jacques Rousseou (1712-1778), Baron de Montesquieu (1689-1755).

Aydınlanma Çağını sadece bireyselleşme üzerinden okumak eksik bir okuma olacaktır. Çünkü bu dönem, modernizmin toplumsal alandaki en önemli yansıması kabul edebileceğimiz ulus devlet anlayışının ortaya çıkmasına vesile olan Fransız Devrimi’ne sahne olmuştur. İnsanın üzerindeki kul olma baskısını dinsel olanla yapılan mücadeleler sonucunda kıran akılcılık gibi düşünceler; insan üzerindeki bir diğer baskı unsuru olan tebaa olma sorununu da imparatorlukların, krallıkların yıkılıp yerine cumhuriyetlerin kurulmasına vesile olarak kaldırdı. İnsan artık ne kilisesinin kulu ne de kralların tebaasıydı. İnsan, artık yavaş yavaş inancında özgür bir yurttaş oluyordu…

1.5. Sanayi Devrimi ve Modern İnsanın Doğuşu

“Kendi yazgısını kontrol edebilen insan çıktı. Önce atı, sonra rüzgarı, daha sonra akan suyu denetimine alan insan, denetim alanına bir de buharı soktu. Sakin duran suyu değil, kızdırılan ve kızdırıldığı için de yakıcılığı artan suyu, buharı kontrol altına aldı.”

(Küçük, 2004:283) Bir felsefe olarak modernizmin tamamlandığı dönemin adı olan Sanayi Devrimi'nin özü yukarıdaki alıntıda gizlidir. İnsanoğlu, sıkıştırılmış buharın yarattığı devasa enerjiye neden ihtiyaç duymuştu? Bu sorunun cevabı Kameralizm olarak da bilinen Alman Merkantilizmi'nde gizli. Kabaca, bir ülkenin hazinesinin altın ve gümüş mevcutlarını arttırmak için ihracata ağırlık vermesi şeklinde tanımlayabileceğimiz merkantilizm için Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi**'adlı çalışmasında şunları söyler:

> Kameralizm, batıda Aydın Despotizmi adı verilen siyasal görüşün, siyasal teorisini oluşturuyordu. Kameralizmde amaç bazı hükümdarların tekellerine toplamak istedikleri gücü parçalayan ortaçağ kurumlarını ortadan kaldırmak istemeleridir. Bunların arasında loncalar, şehirlerin özel imtiyazları kısaca bölük pörçük bir idare sisteminin yerine merkezden idare edilen bütün birimleri birbirine eşit bir devlet yapısı kurmaktı. Bu açıdan Aydın Despotizmi'nin en son halkasının bu amacı gerçekleştirmiş olan Fransız İhtilali'yle geçekleştiği söylenebilir. Kameralizm'de devletin görevi tebaa'ya eğitim ve ticareti kolaylaştırmak, onları koruyarak "birey" (vurgu bana ait) haline getirmek ve bu yolla elde edilen vergilerden yeni bir orduyu, bürokrasiyi ve genel olarak devlet kurumlarını güçlendirmekti. (Mardin, 2000: 83)

Eğitim ve ticaretin kolaylaştırılarak insanlara girişimci olma imkanının sunulması, özellikle Avrupa'da hammadde ve üretim sorununun ortaya çıkmasına sebep oldu. Pusulanın sapma açısının hesaplanmasıyla uzak ülkelere açılma fırsatı bulan Avrupalılar, gittikleri yerlerden gemilerinin güçsüz olması nedeniyle pek fazla bir şey getiremiyor ve oralara da pek fazla bir şey götüremiyorlardı. Fakat buhar enerjisiyle donatılmış gemilerin yapılmasıyla birlikte: Uzak diyarlardan Avrupa'ya hammadde getirildi, getirilen bu hammaddeler buhar gücüyle çalışan makinelerde işlendi ve işlenen bu ürünler yine buhar gücüye güçlendirilmiş gemilerle uzak pazarlara satıldı. Bu satılanlardan elde edilen artı değerler iktisadi bir tabirle söyleyecek olursak akümülasyon (biriktirme) sayesinde varlıklı müteşebbis bireyler sınıfını (burjuva) ortaya çıkardı. Peki ama bu sınıfa ait işliklerde kimler çalışacaktı? Buhar gücünün getirdiği makineleşmeyle rekabet edemeyen küçük üretici el tezgahlarını bırakıp büyük kentlerdeki -özellikle Manchester- bu fabrikalarda çalışmaya geldi. Böylece ortaya -yani girişimci bireyin karşısına- yaşamak için emeğini satan ve bu yüzden

"yabancılaşan" birey çıktı. Sonraları adına proleterya denecek olan yazgısı gereği yabancılaşmış bu sınıf aynı zamanda üzerine dünyayı değiştirmek, değiştirirken de dönüştürmek misyonu yüklenecek olan bir sınıftı. Bu sınıfın bireyleri Friedrich Engels'in anlattığına göre o dönemlerde şu şekilde yaşıyordu:

> Kısacası o günlerin İngiliz endüstri işçisi, bugün Almanya'da şurada ya da burada rastlanan türde, kendi kabuğuna çekilmiş bir biçimde "hiçbir zihin işlemi göstermeden ve yaşamında büyük dalgalanmalar olmadan yaşadı ve düşündü" (vurgu bana ait.). Çok az okuyabiliyorlardı ve çok daha az yazıyorlardı; düzenli olarak kiliseye gidiyorlar, politika konuşuyorlar, gizli işlere karışmıyorlar, düşünmüyorlar, fiziksel egzersizlerden haz alıyorlar, **İncil**'i dedelerinden gelme bir saygı ile dinliyorlar "üst" sınıflara karşı, sorgusuz bir tevazu ile aşırı ölçüde iyi davranıyorlardı. Ancak entelektüel açıdan ölü idiler; küçük özel çıkarları için ve tezgahları ile bahçeleri için yaşıyorlardı, ufuklarının üstündeki bütün insanlığı sürükleyen güçlü hareketten hiç haberleri yoktu. Sessiz bitkisel yaşamlarında rahat idiler ve eğer endüstri devrimi olmasa bu ılık romantik fakat insana yakışmayan varoluştan kurtulmaları mümkün olmayacaktı. (Küçük, 2004: 235)

Bu satırlardan yola çıkarak, sanayi devrimi insanı için Rousseau'nun **İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı** adlı denemesinde kullandığı bir tabir olan "doğa halinde insan" (Rousseau, 1968) tabirini kullanmak hiç de abartılı kaçmayacaktır bizce. Doğa halindeki insanın modern bireye evrilmeden önceki yaşamında vurgu, şu noktalalar üzerindedir:

- Hiçbir zihinsel faaliyette bulunmayan
- Hayatında büyük dalgalanmalar olmayan
- Çok az okuyan ve yazan
- Yaşamını idame ettirebilmek için kendi el emeğinden elde ettikleriyle geçinen.

Buradaki insan, farkında olmayan mutlu bir insandır. İşte doğa halindeki bu mutlu insan, endüstri devrimiyle birlikte, yaşamını idame ettirebilmek için, rekabet edemediği büyük fabrikalarda emeğini ürettiği nesneyi alamayacak kadar az bir ücrete satan, gettolarda açlık, sefalet ve hastalıklarla mücadele etmek zorunda kalan insana evrilecekti.

Doğa halindeki mutlu insanı, modernizmin bireyine dönüştüren sanayi devrimi şu vasıflarda bir insan profili çıkardı karşımıza:

- Yaşamını devam ettirebilmek için emeğini satarak emeğine yabancılaşan insan,
- Gettolarda her gün biraz daha yalnızlaşarak varoluşuna yabancılaşan insan.

Sanayi Devrimi'nin ikinci aşaması da diyebileceğimiz, Henry Ford'un 1920'li yıllarda yürüyen bant tekniğini geliştirmesi, fabrika üretiminde ve insanlık tarihinde geri dönülmez bir değişim yaşanmasına sebep olmuştur. Bu teknik sayesinde üretilen malların fiyatı ucuzlamış, ürün çeşitliliği artmıştır. Bu gelişme fabrikalarda çalışan, çalışmak zorunda bırakılan, işçilerin alım gücünde ve çalışma koşullarında iyileşmelere sebep olmuşsa da bir gününü, üretim bandı hattında önüne gelen ürünün bir vidasını sıkmakla geçiren, bilinci eğlence sanatlarıyla dumura uğratılmış bir işçi sınıfının ortaya çıkmasına neden oldu. Ayrıca bu büyük üretim tesislerinin etrafında sanayiye dayalı olarak gerçekleşen bir kentleşme de ortaya çıktı. İşte bu kentleşmenin yarattığı insan tezimizin öznesi olan modern insan oldu.

1.6. Modernizm

Sözlük tanımı ve kapsadığı ideolojik aygıtlar konusunda hemen herkesin üzerinde hemfikir olduğu bir kavramın adıdır modernizm. Bir kavram olarak modernizmin ve modern sözcüğünün türevlerinin anlamı genel hatlarıyla şu şekildedir:

"Modernizm, isim, Fransızca Modernisme. 1. Çağdaşlık. 2. Çağdaşlaşma akımı" (TDK, 2009: 1405)

> 1.Genel olarak, geleneksel olanı yeni olana tabi kılan tavrı, yerleşik ve alışılmış olanı yeni ortaya çıkana uydurma eğilimi veya düşünce tarzı.
>
> 2.Bir inanç sistemi ya da öğreti bütününü değişen kurallara uyarlama eğilimi ya da hareketi. Özel olarak da Batıda 19. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan ve kilisenin teolojik öğretisiyle toplum teorisini kentleşme ve endüstrileşmenin, geleneksel otoritenin çöküşü ve liberal/demokratik düşüncelerin yükselişinin ve nihayet modern bilimin etkisiyle dünya görüşünde vuku bulan değişmelerin sonucu olan yeni toplumsal ve politik koşullara uyarlamayı amaçlayan tavır hareket. (Cevizci, 2005: 1184)

Modernizm sözcüğünün türetildiği modern sözcüğü ise “çağdaş, çağcıl” (Aktay, 2008) gibi anlamlara gelecek şekilde kullanılır genellikle. Modern sözcüğü köken olarak da “Latincede şimdiyi ifade eden *modernus* kelimesinden türetilmiştir.” (Aktay, 2008)

Modern kökünden türetilmiş bir başka kavram olan modernite (modernlik) ise: “Bir anlamda son üç yüz yıldır Avrupa’da başlayarak bütün dünyayı etkisi altına alan ve sanayileşmenin itici gücünü oluşturduğu bir büyük dönüşümün adıdır.” (Aktay, 2008) Yasin Aktay’ın bu tanımına karşılık Alaine Touraine, modernlik kavramı için şunları söyler: “Modernlik, salt değişim ya da olaylar silsilesi değildir; akılcı bilimsel, teknolojik ve idari etkinliğin ürünlerinin yaygınlaştırılmasıdır.” (Touraine, 2007: 23)

Modern, modernlik, modernizm; birbirleriyle ilintili bu üç kavramın tanımında vurgunun, akıl, sanayileşme ve şimdi kavramları üzerine olduğu görülüyor. Bizce modernizm kavramı, tarihsel bağlamına, ancak vurgulanan bu üç kavramın tartışılmasıyla oturtulabilir.

Modernizm kavramının gösterileni olarak alınması gerektiğini söylediğimiz kavramlardan en önemlisi ve en kapsayıcısı şüphesiz akıl kavramıdır. Çünkü aklın açtığı epistemelojik alan, bilimin, sanatın ve dahi insana dair her şeyin belirleyicisi olmuştur. Nitekim Alaine Touraine, **Modernliğin Eleştirisi** adlı yapıtında: “Modernist düşünce, inanların, aklın keşfettiği ve bizzat aklın da tabi olduğu doğal yasalarca yönetilen bir dünyaya ait olduğunu belirtir” (Touraine, 2007: 49) derken tam da bizim söylediklerimize işaret eder.

Temel işlevi bilme üzerine olan akıl, bu işlevini yerine getirirken tarih boyunca kendisine uygun olmayan dinsel dogmatizmi, monarşik yapıları, bilimsel ve felsefi inanışları ve bunların yarattığı sanatsal anlayışı saf dışı bırakmış, onların yerine ise getirdiği seküler düşünce tarzını, demokratik ulus devlet anlayışını ve bunların yarattığı sanatsal anlayışı koymuştur. Tıpkı Alaine Touraine’nin de dediği gibi:

> Modernizm bir anti-hümanizmdir; çünkü insan fikrinin Tanrı fikrini dayatan ruh fikrine bağlı olduğunu bilir. Her tür vahiy ve ahlaksal ilkenin reddi, toplum fikrini dayatan ruh fikrine bağlı olduğunu bilir. Her tür vahiy ve ahlaksal ilkenin reddi, toplum fikri, yani toplumsal yararlılık fikri tarafından doldurulacak olan bir boşluk yaratmaktadır. İnsan yalnızca

> yurttaştır. Tanrı sevgisi dayanışmaya; vicdan ise yasalara saygıya dönüşür. Hukukçular ve idareciler peygamberlerin yerini alır. (Touraine, 2007: 46)

Modernizm ideolojisi üzerine en çok kafa yoranlardan birisi olan Max Weber'e göre ise modernizme dair vurgular şu şekildedir:

- Büyü bozumu (kutsal olanla olmayan birbirinden kopması izleği)
- Dünyevileştirme
- Akılcılaştırma
- Meşru akılcı otorite ve sorumluluk ahlakı (Yener, 2008)

Bu alıntılardan da anlaşılacağı üzere Max Weber'de de Modernizm vurgusu akıl ve onun açtığı epistemolojik alanın aklın ilkelerine göre dönüşmesi üzerinedir.

Bu verilerin ışığı altında geldiğimiz bu yer tam da bütün modernleşme sürecini aklın önündeki tüm müphemiyetleri giderme süreci olarak okuyan Zygmunt Baumann'ın meşhur eseri **Modernlik ve Müphemlik**'teki şu satırları hatırlamanın yeridir: "Müphemliğin kökünü kazıma mücadelesi tipik bir modern pratiktir." (Bauman, 2003: 18) Çünkü Baumann, bu cümlesinde bizim deminden beri söylemeye çalıştığımız şeyi özetliyor: Akıl, önüne çıkan tüm müphemiyetleri giderirken yeni bir dünya yaratıyor ve tüm bunları iki araç sayesinde gerçekleştiriyordu: Bilim ve sanat.

1.6.1. Modernizmin Sanata Yansımaları Yahut İşlevselliğin Estetiği

Diğer bütün akımlarda olduğu gibi modernizmin de sanat alanına ilk yansımaları resim, heykel ve mimari alanlarına olmuştur. Modernizmin adı anılan sanatlara göre daha tutucu bir çizgide seyreden edebiyata yansıması, modernizmin "bunalım" dönemi olarak da adlandırabileceğimiz geç dönemine rastlar. Tarihini süregiden biçim arayışı olarak okuyabileceğimiz modernist sanatın bu hiç bitmeyen biçim arayışının sebeplerini ortaya koymak modernizmi ve onun sanata yansımalarını açıklayabilmek için son derece önemlidir.

Modern sanatın tarihsel sınırlarına başlangıç noktası olarak 19. yüzyılın ikinci yarısını kabul etmek bugün artık sanat tarihçilerinin üzerinde hemfikir olduğu bir saptamadır. Bu tarihten başlayarak görsel sanatların biçim arayışlarında geçirdiği aşamaları şu şekilde sıralayabiliriz:

- Neo-Empresyonizm
- Sembolizm
- Rose-Croix (Gül ve Haç) Akımı
- Nabis
- Yeni Nesnellik
- Ön Dışavurumculuk
- Yeni Sanat Akımı
- Primitif Sanat
- Kübizm
- Fütürizm (Yılmaz, 2006 & Demirkol, 2008)

Listenin kabarıklığından da yola çıkarak modernist ressam/heykeltıraş ya da mimarların bitip tükenmek bilmeyen bir biçim arayışında olduğunu görüyoruz. Peki ama adeta sonu gelmez gibi görünen bu biçim arayışının sebebi nedir? Modernizm algısının en önemli amacının bilinmezlikleri ortadan kaldırma olduğunu ve bunu da bilim ve sanat aracılığıyla yapmaya çalıştığını daha önce de söylemiştik. İşte yukarıda saydığımız biçim arayışları; en büyük gizem ve bilinmezlik kaynağı olan insan ve ona dair şeyleri aşma çabasıdır. Sanatçıların geliştirdiği her yeni biçim, her yeni teknik insana ve ona dair bir gerçeği değişik yönüyle bilinmezlikten kurtarıyordu. Sanatçılar bu tekniklerle kah iç dünyalarını kah nesnelere ait sezgilerini, algılarını yansıtıyorlardı. Örnekleyin, Cezanne "Doğayı silindir koni ve küre açısından incelemek" (Demirkol, 2008: 43) derken [kübizmin ortaya çıkmasına ve] sanatçılara nesnelere değişik bir bakış açısıyla bakmayı öneriyor ve kübizmin temellerini atıyordu. Sanatçılar, doğayı kübist yansıtırken aslında "Burjuvanın baskısına uğramış insanın, ruhundaki bunalımlar sonucunda vücudunun deformasyona uğramasını" (Demirkol, 2008: 45) yansıtıyordu. Bu da bize modernizmin biçim arayışı duraklarından biri olan kübizmin aslında salt bir biçimsel kaygı olmadığını insana dair önemli bir durumu ifşa eden bir işlevselliğe sahip olduğunu gösteriyor.

Modernizmin, plastik sanatların dünyasındaki bu serüveni romanda nasıl bir yol izledi?

1.6.2. Modernizmin Romana Yansımaları

Hiç kimsenin romana yansımalarının sınırını tam olarak çizemediği bir türün adıdır Modernist roman. İddialarından biri de modernist romanın sınırlarını belirleme çabalarına bir katkı yapmak olan bu tezin modernist romanın ortaya çıktığı ortamı tartışması bir zorunluluk olarak ortaya koyuyor kendini.

Doğanın ve onun parçası olan insanın gerçekliğinin determinist yollarla açıklandığı dönemin romanı da zorunlu olarak deterministti. Gerçeği yansıtma amacında olan sanatın, bilimin; gerçeği yansıtmak için kullandığı determinist argümanı kullanması bir zorunluluk olarak koyar kedini ortaya. Fakat 20. yüzyılın ilk çeyreğinde "Kuantum fiziği, Reinmann ve Lobachevski tarafından geliştirilen Öklid dışı geometri, Matematiği sorgulayan Gödel teoremleri, Heisenberg'in belirsizlik kuramı ve nihayet Einstein'in görecelilik kuramı" (Şaylan, 1999: 56) geleneksel fiziğin (insan dışındaki dünyanın) determinist anlayışını değiştirirken Freud, Jung gibi psikologların insan bilincini yönlendiren bilinçaltının sırlarını ortaya çıkarmasıyla da insanın içindeki dünyaya dair bilgiler değişiyordu.

"Modernizmin ilk duyurularından biriydi bu: İnsanın çeşitli kalıplara göre aktarılan doğalcı, ayrıntılı dökümleriyle ifade edilmesi imkansız, yakalandığı anda kaçan, bilinmezliklerle dolu, çok yönlü, şaşırtıcı, karmaşık, sadeleştirilemez bir şey olduğu saptaması." (Batur, 2007: 217) İşte tam da bu alıntıda bahsedilen nedenlerden ötürü genel anlamda modernist roman biçimcidir diyebiliriz. Bilimin ortaya koyduğu gerçeğin göreceli, karmaşık, sadeleştirilemez oluşu modernist edebiyatı -hatta genel anlamda modernist sanatı- biçimciliğe itmiştir. Fakat burada belirtmek gerekir ki modernist roman postmodernist roman gibi salt biçimci değildir. Çünkü modernist romanın biçimciliği yukarıda da anlattığımız üzere bir amaca yöneliktir. Nitekim, **Türk Romanında Modernsit Açılımlar** adlı kitabında "Modernizm roman biçiminde deneysel biçimciliğin adıdır" (Ecevit, 2006: 44) diyen Yıldız Ecevit bu yargısına varmadan önce bizim için anlamlı olan şu tespiti yapar: "Modernist yazarı deneysel biçimciliğe iten ana nedenlerden biri; yazarın nasıl kurgulayacağını/biçimlendireceğini tam olarak kestiremediği soyut bir iç dünyanın/bilincin/bilinçaltının, kurgunun odağına gelip yerleşmesidir." (Ecevit, 2006: 42) Görüldüğü gibi Yıldız Ecevit de modernist romanı biçimciliğe iten nedenlere insanın iç dünyasının karmaşıklığını, belirsizliğini koyuyor. Bizce doğru fakat eksik bir saptamadır bu. Çünkü yukarıda da anlatmaya

çalıştığımız üzere modernist yazarın içinde doğduğu dünyada sadece bireyin iç dünyasının karmaşıklığı değil fiziki evrenin karmaşıklığı, belirlenemezliği de ortaya konmuştu. Bu yüzden biz, modernist yazar: Dış dünyanın ve insanın iç gerçekliğinin karmaşıklığını ve belirsizliğini aşmak için deneysel biçimciliğe yönelmiştir diyoruz.

Modernist romanı ortaya çıkaran epistemolojik alanı ve modernist romanı biçimci kılan nedenlere değindikten sonra modernizmin biçimsel unsurlarını içerik ve şekil olarak açıklamaya geçebiliriz artık.

İKİNCİ BÖLÜM

MODERNİZMİN İÇERİK UNSURLARLARI

Bütün tarihi gelişimini, insanı ve evreni tüm yönleriyle anlama çabası olarak okuduğumuz modernizm, insana veya evrene dair belirsizlikleri aşmada bilimi ve sanatı bir araç olarak kullanmıştır. Bilimsel gelişmelerin doğurduğu bazı sonuçlar; aklı kendisine temel dayanak olarak kabul etmiş modernist sanatçılar için eserlerinde kullanılabilecek temel argümanlar olmuştur aynı zamanda.

Özellikle sosyal bilimler alanındaki gelişmeler ve bu gelişmelerin yarattığı epistemeolojik alan; modernist sanatçıların gerçeği tüm yönleriyle verme ve insanın iç dünyasına dair belirsizlikleri giderme çabası için bir fırsat doğurmuştur adeta.

Modernist sanatçılar eserlerinde gerçeği tüm yönleriyle vermek için birtakım yöntemler kullandılar. Bu yöntemlerin bazıları eserin içeriğiyle bazıları ise eserin teknik özellikleriyle alakalıdır. Teknik özellikleri şimdilik dışarıda bırakarak, modernist romancıların, eserlerinde kullandığı içerik unsurlarının belirleyicisi, özellikle Sigmund Freud, C.G. Jung gibi bilim adamlarının psikoloji; Karl Marx'ın sosyoloji, J.P. Sartre ve Albert Camus'un felsefe alanındaki tezleri olmuştur diyebiliriz. Bu bilim adamları ve felsefecilerin, aklı merkeze alarak insana dair durumların tespitini yapmak için kullandığı argümanlar, modernist romancıların eserlerinde kahramanların ve durumların yaratılmasında başat rol oynamıştır. Şu halde modernizmin kullandığı içerik unsurlarının incelenmesine ve bu unsurların tezimize konu olan romanlardaki yansımasına geçebiliriz.

2.1. Yabancılaşma

Modern bireyin temel sorunu olan yabancılaşma; kaçınılmaz olarak modern bireyin öznesi olduğu modern romanın da en temel biçimsel unsurudur. Daha ilk cümlede modern bireye olan vurgusuna değinerek tarihsel gelişimini modernizmle sınırladığımız yabancılaşma kavramının tarihsel gelişimini modernizm öncesine dayandırmak sıkça düşülen bir hatadır. Modernist anlamda yabancılaşmayı puta tapan ilkel insanda, Platon'un İdealar Dünyası'nda, Thales'in "kendini tanı" mottosunda ya da Hegel'in tinin dışavurumunu bir nevi yabancılaşma olarak alan tezinde aramak

modernist anlamda yabancılaşmayla örtüşmez. Çünkü modernist anlamdaki yabancılaşmada vurgu üretim ve üretilen metaya insanın konumu üzerinedir. Burada insan sadece adına modernizm dediğimiz süreçte üretim yapıyordu, bu yüzden de yabancılaşma sadece modernizme uygun bir kavramdır demek istemiyoruz şüphesiz. Elbette insanın var olduğu her dönemde üretim vardı; fakat Rousseaucu bir tabirle söylersek "doğa halinde insan" ürettiğine yabancı değildi. Doğa halinde insan ürettiğini ya doğrudan kendi tüketiyordu ya da ürettiğini doğrudan kendisi için gerekli olan başka bir şeyle takas ediyordu. Böylece her şartta emeğini kendi hizmetine kullanmış oluyordu doğa halinde insan. Modern insan içinse durum böyle değildir. O, Marx'ın da dediği gibi:

> İşçi ne kadar zenginlik üretir, üretimi erk ve hacim bakımından ne kadar artarsa, o kadar yoksul duruma gelir. Ne kadar çok meta üretirse, o kadar ucuz bir meta olur. İnsanların *dünyasının değersizleşmesi, nesnelerin dünyasının değer kazanması* (vurgu bana ait) ile orantılı olarak artar. Emek yalnızca meta üretmekle kalmaz genel olarak meta ürettiği ölçüde kendi kendini ve işçiyi de meta olarak üretir. (Marx, 2003: 41)

İşte modernizmin hinterlandı olduğu yabancılaşmış birey tam da Marx'ın bahsettiği bireydir. Çünkü birey bir kez ürettiğine yabancılaştı mı tüm hayatı değersizleşir. Bir insanın hayatını devam ettirebilmesi için tek silahı olan emeği artık kendisinin kontrolü altında olmayınca kişinin denetiminde olması gereken her şeyin kişiyi kontrolü altına alması sonucu ortaya çıkar ki bu durumda kaçınılmaz olarak kişinin kendi kendisiyle ve çevresiyle iletişimi kesilir. Tıpkı Ahmet Cevizci'nin **Felsefe Sözlüğü**'nün 'Yabancılaşma' maddesinde söyledikleri gibi:

> Böyle bir toplumda (modern kapitalist toplum kastediliyor), insanlar birbirlerini gerçek bir değeri olmayan araçlar olarak görürlerken, makineler çok yüksek bir değer kazanıp, insanların taptığı araçlar olup çıkar. Böyle bir toplum insanları birbirine yaklaştırmak yerine ***her birini diğerlerinden yalıtılmış küçük adacıklar haline getirir*** (vurgu bana ait). İşte böyle bir toplum yabancılaşmış bir toplum, böyle bir toplumun bireyleri de yabancılaşmış insanlardır. (Cevizci, 2005: 1729)

Modernizmin sonucu olan yabancılaşmaya dair yazılan bütün eserlerde Marxçı yabancılaşma tezinin yanında bir de varoluşçu yabancılaşmadan bahsedilir.

Kierkegaard, Heidegger, Camus, Sartre, Deluze, Guitttari gibi düşünürlerin eserlerinde tartıştığı varoluşçu yabancılaşma için Ahmet Cevizci şunları söyler:

> Yabancılaşma düşüncesi içinde üçüncü bir gelenek ise (Burada bahsedilen diğer gelenekler Hegelci ve Marxçı olanlardır. Hegelci yabancılaşma yukarda bahsettiğimiz üzere modernist süreçten beslenmediği için burada dikkate alacağımız iki gelenek vardır: Marksist ve Varoluşçu) yabancılaşmayı bir insanın başka insanlara olduğu kadar, kendisine, kendi benine aykırı düşmesi diye tanımlayıp, bireyin gerçek beninden, özünden daha derindeki kişiden ayrı düşmesini ise, onun başkalarının isteklerine göre eylemesi, rahatını bozmamak istemesi, toplumsal kurumların baskısından kurtulamaması, sorumluluktan kaçması, dışarıdan yönlendirilmesi şeklinde tezahür ettiğini söyleyen varoluşçu gelenektir. Kierkegaard, Heidegger, Camus ve Sartre gibi düşünürlerin yer aldığı bu gelenek içinde nesnel bilgi karşısında öznel hakikati vurgulayan Kierkegaard'a göre, yabancılaşmanın temel problemi, anlamsızlık ve mutsuzluğun hüküm sürdüğü bir dünyada, insanın kendi benine anlam yükleyebilmesi, kendi özüne ilişkin olarak uygun bir kavrayışa ulaşabilmesi problemidir. Yabancılaşmayı aşma ancak ve ancak inancın sıçrayışıyla Tanrı'ya güvenmek suretiyle mümkün olabilir. Buna karşın Sartre ve Camus gibi ateist Varoluşçularda ise yabancılaşma *anlamdan ve amaçtan* (vurgu bana ait) yoksun bir dünyada söz konusu olan tabii bir durum olup varoluşun saçmalığının bir sonucudur. (Cevizci, 2005: 1730)

Gerçekten de tanım olarak bakıldığında Marxçı yabancılaşmanın yanında ayrı bir yabancılaşma gibi duruyor Varoluşçu yabancılaşma. Oysa Marx'ın yabancılaşma tanımına biraz dikkatli bakınca aslında Varoluşçu yabancılaşmanın Marxçı yabancılaşmadan pek de ayrı olmadığını hatta onun bir sonucu olduğunu görüyoruz. Dikkat edilirse, Ahmet Cevizci'nin Marxist anlamdaki yabancılaşma tanımındaki vurgusu "insanların dünyasının değersizleşmesi" ve "her biri diğerinden yalıtılmış bireyler" üzerinedir. Şu halde bütün hayatını kurulu bir saat gibi, tek düze, ürettiği nesnelerin kölesi olarak yaşamak zorunda kalan bireylerin oluşturduğu iklim, beraberinde Varoluşçu yabancılaştırmayı da getirmiştir. Modern bireyin hayatı, Sisyhpos söylenindeki Sisyhpos'unki kadar tekdüze ve anlamsızdır. Bu durumun farkında olanlar için de olmayanlar için de yabancılaşma söz konusudur. Bu

tekdüzeliğin ve anlamsızlığın farkında olanların yabancılaşması Sartre'nin tabiriyle "bulantı" yahut "varoluş sıkıntısı" şeklinde kendini gösterirken; farkında olmayan az eğitimli ya da eğitimsiz kişilerde ise ankisiyete, minör veya majör depresyon, paranoya, panik atak, cinnet, intihar gibi sonuçlar doğurur. Görüldüğü gibi aynı şey olmalarına rağmen Marxçı yabancılaşmayla, varoluşçu yabancılaşma arasında vurgu sadece bireyin yabancılaşmaya ***farkındalığı*** sorunudur.

Modernist romanların gerek kahramanları gerekse de diğer kişileri genelde marxist ya da varoluşçu anlamda yabancılaşmış kişilerdir. Ama nedense sadece modernist romanın başkişisini yabancılaşmış bir bireymiş gibi, onu yansıtmacı romanın başkişisinden ayırmak için 'protagonist' terimi kullanılır. Oysa modernist romanların hemen bütün kişi kadrosu yabancılaşmış kişilerden oluşur. Burada önemli olan yabancılaşmadan ne anladığımızdır. Yabancılaşmanın; sadece etraftan kopuk, yalnız, toplumun değerlerine yabancı olmakla bir tutulması halinde, modernist romanlarda sadece başkişiler yabancılaşmış kabul edilebilir ve bu yüzden onu diğer roman kişilerinden ve yansıtmacı romanın başkişilerinden ayırmak için protagonist diye bir adlandırmaya gidilebilir. Fakat dediğimiz gibi modernist romanlarda yer alan hemen tüm kişiler yabancılaşmış kişilerdir. Bu adlandırmada düşülen hata şurada: yabancılaşmadan anlaşılan sadece varoluşçu anlamda bir yabancılaşma olduğu için; romandaki diğer kişilerin marxist anlamda yaşadığı yabancılaşma görmezden geliniyor. Oysa terimi modernist anlamda kullanan ilk kişi olan Karl Marx'ın bahsettiği türden bir yabancılaşma, modernist romanın başkişisi hariç diğer tüm kişiler için geçerlidir. Yabancılaşmanın bahsettiğim bu iki tipinin en güzel okunduğu romanlardan birisidir **Aylak Adam**. Şu örneklere bir bakalım:

1.Çoğu iki katlı, yeni ya da yeni görünen evler. Şarlo'nun 'Easy Street' dediği sokaklardan. Ben 'Eli Paketliler' sokağı diyorum. (Atılgan, 2009: 14)

2.“Sokak sinemadan çıkmayanlarla dolu; asık yüzleri, kayıtsızlıkları, sinsi yürüyüşleriyle onu aralarına alıyorlar, eritiyorlar.” Saatine baktı: Dört buçuğa beş vardı.“Eve gidip okusam. Durağa yürüdü: bunları kurtarmanın yolunu biliyorum.” (Atılgan, 2009: 18)

3. Karidesi elle yiyorlar. (Atılgan, 2009: 20)

4. Biliyorum sizi. Küçük sürtünmelerle yetinirsiniz. Büyüklerinden korkarsınız. Akşamları elinizde paketlerle dönersiniz. Sizi bekleyenler

vardır. Rahatsınız. Hem ne kolay rahatlıyorsunuz. İçinizde boşluklar yok. Neden ben de sizin gibi olamıyorum? Bir ben miyim düşünen? Bir ben miyim yalnız? (Atılgan, 2009: 39)

5. Onlar, "Sonunda beni sürüklediği büyük felaketlere rağmen onun kollarına atıldığı gecenin tadını unutamıyorum." diye başlayan hikayeler isterlerdi. (Atılgan, 2009: 44)

6. Güler "- Dünyadan çok şey beklemiyorum. Üç oda, bir mutfak, sevdiğim adam, biri kız, biri oğlan, iki çocuk…" Bu kız beni eli paketlilerden yapmak istiyor. (Atılgan, 2009: 72)

7. "- Ayşe !

- Benim.

Başka kim olabilirdi! Ötekiler bu yıkanmış, arınmış yosun kokulu havayı yataklarına gelsin diye beklerlerdi. (Atılgan, 2009: 107)

8. Tanımadığımız bir adamın bizi birleştirmek görevine boyun eğmek. (Atılgan, 2009: 121)

9. Olanla yetinerek, aramadan, düşünmeden yaşanılsın diye yaratılmış bir dünyada yalnızdı. (Atılgan, 2009: 156)

10. yoksa yeniden günlerin adıyla mı ilgilenmeye başlayacaktı. (Atılgan, 2009: 100)

Yukarıdaki alıntılardan yola çıkarak; C.'nin günlerin adıyla dahi ilgilenmeyecek kadar etrafına yabancılaşmış biri olduğunu görüyoruz. C., adeta kafasında, tüm insanlığı ben ve ötekiler diye ayırmış. C. konumun farkında, anlam arayan, düşünen birisidir fakat ötekiler ise C.'ye göre sadece yaşayıp giden kişilerdir. Bu alıntılarda dikkatimizi çekmesi gereken bir diğer husus da "öteki"lerin hep "eli paketliler" ve "üç oda bir mutfak isteyenler" diye tarif edilmesidir. Romanda C. dışındaki hemen herkesin hayali "üç oda bir mutfak" evde yaşayıp akşam evine elinde paketlerle gitmek olarak verilmiş. Buradaki "üç oda bir mutfak" ve "eli paketli" vurgusu tam da Marx'ın "yabancılaşma" tarifindeki gibi bir yabancılaşmayı ifade eder. C. Dışındaki herkes Marx'ın özetle, "insanların dünyasının değersizleşmesi, nesneler dünyasının değer kazanması" şeklinde tarif ettiği yabancılaşmayı yaşıyordur. Çünkü bu kişiler -farkında olmasalar da- kendi yarattıkları nesneler dünyasının esiri olmuşlardır. Tek amaç vardır hayatta "onlar" için: Başını sokacak bir ev (üç oda bir mutfak) ve yaşamını idame ettireceği yiyecek içeceği kazanma (eli paketli). Ayrıca romandaki "ötekiler"in ucuz aşk romanları okuyan,

sinemaya gitmeyen, yılbaşında evlerde toplanıp tombala oynayan kişiler olarak tasvir edilmesi de manidardır. Zira bu tarif kendi yarattığı nesneler dünyasının kölesi olmak durumuna düşürülen kalabalıkların kendi durumunun farkına varmaması için bilincinin sürekli eğlence sanatlarıyla dumura uğratılmasını anlatır.

C.'nin yabancılaşması ise haliyle "öteki"lerden farklıdır. Zira o hayatını devam ettirmek için çalışmaya ihtiyacı olmayan biridir. Bu yüzden onun yabancılaşması "ötekiler" gibi nesneler dünyasının kölesi olmak üzerinden olamazdı. C. için hayat, boş ve anlamsızdır. Onu anlamlı hale getirecek bir şey ya da birini arıyordur o. Bu da bize onun tam da varoluşçu türden bir yabancılaşma yaşadığını gösteriyor.

Anayurt Oteli'nde ise yabancılaşma kavramı tek boyutuyla, varoluşçu yabancılaşma boyutuyla, çıkıyor karşımıza. Romanın başkişisi haricinde kalanların hayata dair ilgi ve beklentileri, yaşam şartları verilmediği için bu kişilerin Marxist anlamda bir yabancılaşma yaşayıp yaşamadığının tespitini yapamıyoruz. Buna karşılık Zebercet'in yabancılaşmasının tipik bir varoluşçu yabancılaşma olduğunu söyleyebiliriz:

"Ölü kaldırıcılar bulundu. Avluda yıkadılar. Gömüldükten sonra imam ninesinin adını sordu. Bilmiyordu. Aşağıda ya da yukarıda bir karışıklık olmasın diye uydurma bir ad da vermek istemedi." (Atılgan, 2000: 14)

Burada görüleceği üzere Zebercet ninesinin adını bilmemektedir. Roman boyunca kendine bir soy yaratma merakı içerisinde gördüğümüz Zebercet'in ninesinin adını bilmemesi onun aile bağlarıyla olan ilişkisi hakkında önemli bir ipucu verir bize. Yine Zebercet'in "ille gerekli miydi başkaları" (Atılgan, 2000: 70) demesi de Zebercet'in etrafına ne türden yabancılaştığının göstergesidir. Fakat Zebercet'in Varoluşçu türden bir yabancılaşma içerisinde olduğunun en net tahlilini intihar ederken aklından geçirdiği şu satırlar üzerinden yapıyoruz: "... yüzünü buruşturdu. Sağdı daha, her şey elindeydi ipi boynundan çıkarabilir, bir süre daha bekleyebilir, kaçabilir, karakola gidebilir, konağı yakabilirdi. *Dayanılacak gibi değildi bu özgürlük.*(vurgu bana ait)" (Atılgan, 2000: 108) Zebercet intihar esnasında özgürlüğün verdiği sıkıntıyı duyumsuyor ve bu özgürlük hissi onu rahatsız ediyor. Özgürlüğün dayanılmaz bir hal almasını Jean Paul Sartre'nin **Bulantı** romanın kahramanı Antoine Requentin'de de görüyoruz:

> Özgürüm: hiçbir yaşama nedeni kalmadı artık bana; denediğim bütün nedenler beni bıraktı; başkalarını da tasarlayamıyorum. Daha genç sayılırım, yeniden başlamaya yetecek gücüm var. Ama nereden başlamalı? En şiddetli korkulara, bulantılara düştüğümde beni kurtarır diye Anny'ye ne kadar güvenmiş olduğumu ancak şimdi anlıyorum. Geçmişim öldü, M. De Rollebon öldü, Anny sadece bütün umutlarımı kırmak için geri geldi. Bahçeler boyunca uzayan şu beyaz sokakta yalnızım. Yalnız ve özgür. *Ama bu özgürlük ölüme benziyor biraz* (vurgu bana ait.). (Sartre, 2002: 209)

Burada dikkat edilirse Zebercet de Roquentin de bir aidiyet sorunu yaşıyor. Her ikisinin de ait olacakları bir şey bulamamalarının sonunda karşılaştıkları özgürlük onları rahatsız ediyor. Özgürlüğün insanı bu denli mutsuzluğa, amaçsızlığa itmesi Varoluşçu edebiyatın önemli temsilcisi Dostoyevski'nin **Karamazov Kardeşler** romanında anlatılan "The Grand İnquisitor" (Büyük Engizisyoncu) hikayesinde de işlenir. Buradaki özgürlük; tam da Zebercet'in (hatta Roquentin'in) içinde bulunduğu özgürlüğün anlamına dairdir. Hikaye, İvan Karamazov'un ağzından anlatılır. Kilisenin iktidarı tamamen eline geçirdiği ve insanların özgürlüklerini tamamen ellerinden alarak onları köleleştirdiği bir dönemde Hz. İsa yeniden dünyaya gelmiş ve insanlara özgürlük dağıtmakta, hastaları iyileştirmektedir. Bunu duyan Engizisyon, İsa'yı tutuklatıp hapse attırır. Ve bir engizisyoncu; İsa'yla şu konuşmayı yapar hapiste:

> …Söylüyorum sana, zavallı kişioğlunun doğuştan sahip olduğu özgürlüğünü bir an önce verebileceği bir varlık aramaktan daha acılı bir kaygısı yoktur…

> …Kişioğlunun özgürlüğünü alacağına daha çoğunu verdin ona. İyiyle kötüyü seçmekte özgür olmanın kişioğlu için huzurdan hatta ölümden daha beter bir şey olduğunu unuttun mu yoksa?.. (Özgür sevgi tutkusuyla biçimlendirdiğin) yapıtına başka bir biçim verdik, mucize, sır, otorite temeline dayandırdık onu. İnsanlar da yeniden sürüye dönüşmelerine, onlara öylesine acı veren bu özgürlük yükünden sonunda kurtulmalarına sevindiler. (Dostoyevski, 2003: 284-287)

İsa'nın insanlara özgürlük tanıyarak onları mutsuz ettiğini, özgürlüğün insanlar için bir hediye değil bir yük olduğunu, kilisenin insanlar için ne yapmaları gerektiğini söyleyerek onları özgürlük yükünden kurtardığını anlatan bu hikaye, bizim, Zebercet

için söylediğimiz, Zebercet'in yaşadığı Varoluşsal yabancılaşmanın sonucundaki aidiyet sorunuyla birebir örtüşmektedir. "Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"ı beklemek, Zebercet'i sonradan onu rahatsız eden özgürlük hissinden koruyordu. Fakat kadının gelmeyeceğini anlamak Zebercet'in hayatla arasındaki son bağı da iflas ettirdi.

Canistan romanında yabancılaşma kavramının izini sürmek, romanın geçtiği dönemin şartlarını göz önünde bulundurarak söylersek, anlamsızdır. Çünkü roman, henüz modernizmin hiçbir kurumsal yapısının hayata geçirilmediği bir dönemde, Kurtuluş Savaşı'ı döneminde, üstelik kırsal bir bölgede geçmektedir. Henüz daha piyasa şartlarının ve üretimin kapitalistleşmediği bir dönemin insanının modernist anlamda bir yabancılaşma yaşaması beklenemez. Bu yüzden **Canistan** romanında yabancılaşma kavramının izine rastlayamayız.

2.2. İntihar

Nasıl taşan bir süt, içinde bulunduğu kabın durumunu açıklıyorsa intihar da kişinin içinde bulunduğu yaşamı açıklayan bir olgudur. "Kişinin bilerek ve isteyerek kendi yaşamına son vermesi" (Budak, 2009: 384) olarak tanımlanan intihar, başka hiçbir ideolojide, sanat akımında modernizmde olduğu kadar konu edilmemiştir. Öyle ki tek başına intihar teması için modernist bir sanat eserinin olmazsa olmazı bile diyebiliriz. Nitekim Varoluşçu edebiyatın ve felsefenin en önemli isimlerinden biri olan ve eserleri modern edebiyatın kült eserleri olarak kabul edilen Albert Camus, intihar için, "gerçekten önemli olan bir tek felsefe sorunu vardır; İntihar" (Camus, 1992: 13) derken intiharın modernizmin neden başat unsuru olduğunu ifşa eder. "Derin bir mutsuzluk, depresyon, insanlardan uzaklaşma, öz-nefret, başkalarını cezalandırma ve onlara suçluluk hissettirme çabası, dayanılmaz acılardan, başarısızlıklardan, yaşlılık korkusundan vb. kurtulma arzusu, intikam vs." (Budak, 2009: 384) gibi çok çeşitli nedenleri olan intihar kavramının bu nedenlerden herhangi birinin sonucunda ortaya çıkması onu modernist edebiyatın konusu yapar mı? Modernist bir romanın ne tür intiharlarla ilgilendiğinin cevabı, bu sorunun da cevabıdır. Soruyu somutlayarak soralım bir de: Dostoyevski'nin **Suç ve Ceza** romanındaki Svidrigdaylov'un, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın **Huzur**'undaki Suat'ın, Goethe'nin **Genç Werther'in Istırapları**'ndaki Werther'in intiharları, modernist romanın alanına giren intiharlar mıdır? Bu intiharlar, modernizmin yarattığı yabancılaşmanın getirdiği bunalımlar sonucunda gerçekleşmediği için modernist romanın biçimsel unsurlarından biri olan intiharın

hinterlandı değildir. Bir şekilde kişisel ıstırapların dışa vurumu olan bu intiharların modernizmin yabancılaşmış bireyinin bunalımı ile açıklayamayacağımız için modernizimin konusu olan intiharın özgen bir intihar olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Nasıl ki sanayi devrimiyle birlikte suyun, gıdaların, havanın organik yapısındaki değişikliklere insan vücudunun tepkisi kanser şeklinde olmuşsa; sanayi devrimi ile birlikte insanlığın yaşadığı modernizmin getirdiği yabancılaşmanın bireyin hayatını ve düşünce yapısını bozması sonucuna da insan ruhunun tepkisi intihar şeklinde olmuştur. Diğer bir deyişle modernizimin doğal yapısını bozduğu insan ruhunun kanseridir intihar ve bu yüzden intihar, modernist romanın başat içerik unsurlarından biridir diyebiliriz.

İntihar kavramı, tezimize konu olan üç romanda da farklı ton ve vurgulamalarda da olsa işlenmiştir.

Aylak Adam romanında doğrudan intihar eden birisi yoktur; fakat C.'nin intihara eğilimli bir tip olması, intihar unsurunun romandaki izini sürmemize yeter bir nedendir. C.'nin intihara eğilimli bir tip olması tüm roman boyunca okunabilecek bir durumdur; fakat romanın bir bölümü vardır ki, C. burada bir intihar denemesi bile yapar. Bu eyleme intihar teşebbüsü demiyoruz; çünkü C., burada doğrudan kendini öldürecek bir eylem değil de intiharı anlamak için bir denemede bulunmaktadır:

> Gözlerini kapayıp atladı. Acaba babası da yüzer miydi? Kurtuluş yoktu. "Neden yokmuş! Deniz dibinin suskunluğunda balık dişleriyle ısırılmak… Okulda balık gözlü bir çocuk vardı. Neden insan gözlü balıklar olmasın? Öyle yorgunum ki!" Bütün gücüyle dönüp kendini dimdik bıraktı. "Deniz dibi insan leşini kabul etmez." Ona çok uzun gelen bir inişin sonunda ayakları kaygan çakıllara bastığı zaman başı suyun üstünde kaldı. Bu bedensiz kafanın tuhaf bir görünüşü olmalıydı. Şu an onun içinden, boğulsaydı giysilerini kimin bulacağı geçiyordu? Uzakta, büyük şehrin kupkuru minarelerini gördü. Kıyıdan yaşayanların belli belirsiz sesleri geliyordu. (Atılgan, 2009: 137-138)

Bu paragrafta bizim dikkatimizi çeken üç ibare var: "kurtuluş yoktu", "şu an onun içinden, boğulsaydı giysilerini kimin bulacağı geçiyordu?" ve "kıyıdan yaşayanların belli belirsiz sesleri geliyordu". Buradaki, "kurtuluş yoktu" sözünden C.nin içinde bulunduğu ruh halini anlamak mümkün. C. kendini kıstırılmış hissetmektedir. Roman boyunca onun tüm arayışları "kurtuluş" içindir; fakat o, kurtuluş

olmadığını kendine itiraf edince bir intihar denemesi yapar. C.'nin boğulsaydı giysilerini kimin bulacağını düşünmesi de manidardır. Zira insanlar genelde öldüğü zaman geride kalanların ne yapacağını ne tepki vereceğini düşünür. Oysa C. için geride kalanların tepkisinin bir önemi yoktur. Ayrıca onun, boğulsaydı giysilerini kimin bulacağını düşünmesi, intiharların büyük bir çoğunluğun altında yatan kendi vücudunu yok ederek kalanları cezalandırma isteğine de terstir. Bu yönüyle de C.'nin intihar isteğinde dahi varoluşçu anlamda yabancılaşmanın izlerini görüyoruz diyebiliriz. "Kıyıdan yaşayanların belli belirsiz sesleri geliyordu" cümlesinden de C.'nin kendisini tam bu esnada bir ölü gibi gördüğünü anlıyoruz. Ayrıca, kıyıdakilerin 'yaşayanlar' olarak nitelendirilmesinden, C.'nin etrafına ve bizatihi hayatın kendisine ne denli yabancı olduğu sonucunu da çıkarabiliriz.

Anayurt Oteli'nde ise intihar unsuru doğrudan bir tema olarak karşımıza çıkar. Romanın yaslandığı ana unsurlardan biri olan Zebercet'in intiharının yanı sıra romanda bir de ağabeyi Rüstem Bey'in karısına aşık olan Faruk Bey'in intiharı vardır. Romanda bu intiharın nedenine dair net bir bilgi yok: "Niye kıymıştı canına on dokuzunda bilemedik. Kimselere söylememiş; bir satır bile yazmamış." (Atılgan, 2000: 105) Fakat bu intiharın sebebine dair aile içindeki yaygın kanı, Faruk Bey'in yengesine duyduğu yasak aşkın bu intihara sebep olduğu yönündedir. Gazetelerin üçüncü sayfa haberlerine konu olacak türden bir sebebi olan bu intiharın romanda yer almasının sebebi ne olabilir peki? Romanda, Zebercet kimlik sorunları yaşayan ve kendisini bir şekilde Keçecizade ailesinin bir ferdi olarak gören biri olarak verilir. Üstelik Zebercet'te her aidiyet sorunu yaşayan insan gibi korkunç bir özdeşim kurma eğilimli de vardır. Bu yüzden Faruk Bey'in intiharı Zebercet için bir rol modeli olsun diye romana konmuştur diyebiliriz. Fakat nitelik olarak Zebercet'in intihar nedeni Faruk Bey'inkinden farklıdır. Zebercet hayata bir yönüyle de olsa tutunmak için mücadele etmiş; bunda başarılı olamamış ve hayatın saçmalığını kavramıştır: "Yorumlar nedenler önemsizdi; kesin değildi. Önemli olan insanın edimleriydi. Değişmez tek bir kesinlik vardı insan için: ölüm" (Atılgan, 2000: 105)

Zebercet'in hayatın anlamsızlığını idrak etmeden önce "Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"ı beklediğini biliyoruz. Zebercet'in bu kadını beklemesi, **Godot'yu Beklerken** oyunundaki kişilerin Godot'yu beklemesi gibidir. Zebercet, "Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"ın otele tekrar döneceği gibi bir umuda neden kapılmıştır burası belli değildir. Üstelik kadın otelden ayrılırken geri döneceğine dair bir imada da

bulunmamıştır; fakat Zebercet onu beklemeye başlar. Beklerken de Zebercet'in hayatı anlamlanır, alışkanlıkları kırılır. Fakat kadın gelmez; tıpkı Godot gibi. Kadının gelmeyeceğini anlama anı Zebercet'in hayatındaki kırılma noktasını oluşturur. Artık Zebercet'i hayata bağlayan bir şey kalmamıştır. Zebercet, aklına estiği gibi yaşamaya başlar. Oteli açmaz, cinayet işler, içkili lokantalara gitmeye başlar… Ta ki bu özgürlük hissi onu bunaltıp intihara sürükleyene kadar. Yabancılaşma bahsinde de değindiğimiz gibi Zebercet Varoluşsal bir anlamda yabancılaşma yaşamaktadır ve bu yabancılaşmanın getirdiği özgürlük bunaltısı Zebercet'i intihara sürüklemiştir. Zebercet'in intiharına dair ilginç bir nokta da Zebercet'in intihar sahnesi ile **Faust**'un intihar sahnesi arasındaki niceliksel ve niteliksel benzerliktir. Şimdi önce Zebercet'in intihar sahnesi:

> İpi boynuna geçirdi; düzeltti. Tam o sıra dışarıdan birkaç arabanın korna seslerini duydu; başka araçlar da katıldı buna; kornalar, tren düdükleri, fabrika düdükleri arasız, kesintisiz ötmeye başladılar. Neydi bu? Kulakları mı uğulduyordu? Yoksa dışarının, başkalarının bir çağrısı mıydı? Yüzünü buruşturdu. Sağdı daha, her şey elindeydi. İpi boynundan çıkarabilir, bir süre daha bekleyebilir, kaçabilir, karakola gidebilir, konağı yakabilirdi. Dayanılacak gibi değildi bu özgürlük. (Atılgan, 2000: 108)

Faust'un intihar sahnesi ise şöyle:

> Kendimin hazırladığı ve seçtiği bu son yudumu bir bayram selamı olarak sabahın şerefine intihar etmek üzere içiyorum.
>
> (Faust kadehi ağzına götürür. Tam bu sırada Paskalya yortusunun başladığını bildiren çan ve koro sesleri duyulur.)
>
> Melekler korosu:
>
> İsa dirildi!
> Şimdi varlıklarını,
> Irsi ve mahvedici
> Günahlar sarmış olan
> Ölümlüler, sevinsin!

> Faust: bu derin uğultu, bu tatlı ses kadehi ağzımdan zorla çekiyor! (Goethe, 2005: 26-27)

Bu iki intihar sahnesinde ortak nokta şudur: Zebercet de Faust da tam intihar ederken dışarıdan gelen seslerle bir an ikircik yaşamışlardır. Faust'un intihar sahnesinde Faust'a ikircik yaşatan ilahi ve çan sesleriyken, Zebercet'e ikircik yaşatan sesler ise Ulu Önder Atatürk'ün ölüm anı olan 9: 05'te çalınan siren ve korna sesleridir. Faust'un intihar sahnesinde Faust'a ikircik yaşatan ilahi ve çan seslerinin anlamını Marshall Berman' şöyle verir:

> Bu çanlar tıpkı bir asır sonra Proust ve Freud'un inceleyeceği ve görünüşte rastlantısal, ama anlamlı görüntü ve sesler gibi, Faust'un, çocukluğunun gömülüp gitmiş yaşamı ile bağlantı kurmasını sağlar. Anılarının setleri yıkılır, yitik duyguları dalga dalga gelir -aşk, arzu, acı, birlik- ve yetişkin yaşamının onu unutmaya zorladığı çocukluğunun derinliklerine gömülür. Kendini akıntıya teslim etmiş boğulan bir adam gibi varlığının yitik bir boyutuna elinde olmadan açmış ve böylece onu yenileyecek enerji kaynaklarıyla bağlantı kurmuştur. Çocukluğunda Paskalya çanlarının onu coşku ve hasretle ağlattığını hatırlayarak, büyüdüğünden beri ilk kez yeniden ağladığını fark eder. Artık akış bir çağlayan gibi dolup taşar ve çalışma odasının mağarasından gün ışığına çıkar: Duygularının en derin kaynaklarıyla bağlantı kurmuş, dışarıdaki dünyada yeni bir hay
>
> ata hazır olmuştur artık. 1799 ya da 1800'de yazılan ve 1808'de yayımlanan Faust'un yeniden doğum anı Avrupa Romantizmi'nin en üst noktalarından biridir. Bu sahnenin 20. Yüzyıl modernist sanat ve düşüncesinin en büyük gelişmelerini haber verdiğini göstermek kolay: En belirgin bağlantı Freud, Proust ve onların çeşitli izleyicileriyle olan bağlantıdır. (Berman, 2008: 71-72)

Marshall Berman'a göre Faust'un intihardan dönüş sahnesi modernizmin habercisidir. Modernizmin bilim ve sanat dallarındaki en önemli temsilcileri olan Sigmund Freud ve Marcel Proust'un eserlerinin çatısını çağrışımlarla geriye dönüşler üzerine kurmaları Faust'un çağrışımların yarattığı ruh haliyle intihardan vazgeçişini modernizm açısından anlamlı kılar. Hemen burada Marcel Proust'un devasa eseri

Kayıp Zamanın İzinde'yi bir sabah çayına batırdığı kurabiyeyi ağzına götürürken aldığı kokunun kendisini geçmişe götürmesiyle yazmaya karar verdiğini de hatırlamak yerinde olur. Hemen tüm modernist romanlarda ve dahi **Anayurt Oteli**'nde çağrışımlarla geçmişe sürekli atıflar yapılır. Geçmişe çağrışımlarla atıflar yapmanın temelinde Faust'un çan sesleri tarafından geçmişe götürülmesiyle başlatılması ve bunun da modernizme kaynaklık ettiği savı bizim **Anayurt Oteli** romanını neden modernist bahiste değerlendirdiğimizi göstermesi bakımından anlamlıdır. Üstelik Yusuf Atılgan romanda bunu bize anlatmak için uğraşmış gibidir adeta. Romanda Zebercet ilk başta 28 Kasım'da intihar etmeyi kafasına koyar. Şayet Zebercet 28 Kasım'da intihar etseydi, bu durum roman için yine son derece anlamlı olurdu. Zira Zebercet 28 Kasım doğumludur. Fakat yazar onu 18 gün önce intihar ettirmiştir. İntiharı 18 gün önceye alma işi de tesadüfi değildir; çünkü Zebercet'in dayısı Nurettin, 40 gün çile çekmek için girdiği çilehaneden 18 gün önce çıkar ve çıktığının ertesi günü ölür. Şu halde yazar bizi intiharın 18 gün önceye alınması işinin de tesadüfi olmadığını göstermek istemektedir. Zira burada da yine modernist sanat ve bilimin temel dayanağı olan çağrışımlarla geçmişe gitme olgusu devrededir. Zebercet intiharı 18 gün önceye alınca tarihin 10 Kasım, saatin ise dokuzu beş geçe olması yine bizce tesadüfi değildir. Çünkü, Faust'a ikircik yaşatan ve onun zehri içmesine engel olan dış sesler ona çocukluğunun güzel günlerini çağrıştırmış ve onu intihardan vazgeçirtmişti. Zebercet'in intihar sahnesinde duyulan dış sesler ise Ulu Önder'in ölümü sebebiyle çalınan siren sesleri ve kornalardır ve bu sesler de Zebercet'e ölümü çağrıştırmış; Zebercet de masayı altından itmiştir.

Marshall Berman'ın Faust'u intihardan vazgeçmesine sebep olan dış seslerin Modernizmin ideolojisiyle olan bağlantısına dair bir tespiti daha vardır. Faust intihardan vazgeçtikten sonra yeniden doğmuş gibidir. Halkın arasına karışır ve halkı eski kör inançların esir aldığını görür, onları kurtarmak için çareler düşünür ve ilerleyen bölümlerde Mephisto ile birlikte dünyayı yeniden inşa işine girişir. Marshall Berman'a göre bu modernist anlamdaki inşa çabasının böyle bir olaydan sonra gelmesi manidardır ve yazar burada yine modernizmin izlerini bulur. Ayrıca Faust'un intihardan vazgeçmesinden sonraki durumu için 'yeniden doğuş' tabirinin Rönesans sözcüğüne kelime anlamı olarak benzerliği de bize manidar gelmiştir. Tüm bu paragraf, yazarın Zebercet'in intihardan vazgeçmesini kurgulamasındaki ikinci modernist göndermeyi göstermek içindi. Yazar bu göndermeyi Zebercet'in intiharını Türk modernleşmesinin ve Türk yeniden doğuşunun mimarı olan Ulu Önder Mustafa Kemal'in ölüm yıldönümü

ve anına denk getirerek yapmıştır. Ayrıca, romanda Anayurt Oteli'nin yapım tarihinin 1839 (Tanzimat Fermanı'nın ilan edildiği yıl) olarak verilmesi, Faruk Bey'in intiharı için 1911 yılında intihar etti yerine, "hürriyet'ten üç yıl sonraymış" tabirinin kullanılarak 1908'deki 2. Meşrutiyet'in ilanına yapılan vurgu, Otel'in bulunduğu kasabanın yanışının 1922 yılındaki Büyük Taaruz'u çağrıştırması da bizim Zebercet'in intihar anında çalan siren seslerini modernizme bir vurgu olarak okumamıza sebep olmuştur.

Canistan romanın kahramanı Selim'in ölümü de bir nevi intihardır denilebilir. Fakat onun intiharı ulvi bir amaç için olur. Selim, Yunan işgalcilerinin karakoluna tek başına baskına gider. Selim, burada bir nevi intihar komandosu gibi davranır. Selim'in bu davranışını, yani bile bile ölüme gitmiş olmasını, intihar kabul etmek mümkün fakat buradaki intihar modernist romanlardaki gibi bir yabancılaşmanın veya absürdizmin sonunda olmamıştır. Selim hem en yakın arkadaşına yaptıklarından pişmandır hem de Kurtuluş Savaşı'na destek veren Uncu Mahmut Bey'in öldürülmesinin intikamını alacaktır Yunanlılardan. Bu iki sebep de bize buradaki intiharın genel anlamdaki modernist roman intiharlarına uzak kaldığını gösterir. Fakat yine buradaki intiharın Türk Modernleşmesini başlatan Kurtuluş Savaşı'yla olan ilintisi de Zebercet'in intiharındaki Türk modernleşmesi vurgusunu hatırlatması yönünden dikkate değerdir.

2.3. Freudyen Unsurlar

Adı modernizm ideolojisinin en önemli isimleri listesinde üst sıralarda sayılmasında hemen herkesin hem fikir olduğu Sigmund Freud'un (Sigusmund Scholomo Freud) insan davranışlarının sebeplerine dair getirdiği açıklamaların sanata/edebiyata uygulanmasını Freudyen unsurlar olarak değerlendiriyoruz. Freud'un pskianaliz olarak da bilinen teorisi bugün artık sanat eserlerini incelemede belli başlı bir yöntemin adı olmuştur. Bugün artık müstakil bir eleştirel ekol olan Freud'un tezlerinin modernizimin biçimsel unsuru olarak değerlendirilmesi pek yaygın bir tutum değildir. Fakat bizce içerisindeki Freudyen unsurların tahlilinin yapılmadığı bir modernist roman incelemesi eksiktir. Bizim Freud'un tezlerini modernist romanın biçimsel unsurları hanesine dahil etmemizin en büyük nedeni Freud'un modernist sürecin insan ruhuna olan etkilerini sistematik olarak incelemiş olmasıdır. Ahmet Cevizci'ye göre Freud'un çalışmalarının özü şudur: "Uygarlık özü itibariyle insanın içgüdülerini uysallaştırma ve evcilleştirme süreci olup, bu sürecin gelecekteki evresinin nasıl olacağı bilinmemektedir." (Cevizci, 2005: 738) Freud'un insan davranışlarının temelinde

yattığını iddia ettiği cinsellik ve saldırganlık, modern toplum tarafından eğitim, toplumsal normlar gibi araçlar tarafından evcilleştirilirken bu evcilleştirme evriminin insan ruhunda yarattığı travmalar modern insanın hayatını şekillendiren en önemli unsurlar olmuştur. Bu yüzden modern bireyi anlatıyor olmak aslında bilinçaltına, modern toplumun baskı araçları tarafından evcilleştirilerek itilen içgüdülerin hayatını etkisi altına aldığı insanı anlatıyor olmaktır. Freud çeşitli yöntemlerle bireyin iç dünyasına itilen bu evcilleştirilmiş içgüdülerin ortaya çıkma şekillerini tespit etmiştir ve bu tespitler modern insanın açmazlarını işleyen yazarların kavramlarını incelemede bize yardımcı olacak en önemli aygıtlardır. Şimdi Freudyen unsurların incelenmesine geçebiliriz.

2.3.1. Oedipus Kompleksi ve Baba Katli

Oedipus kompleksi ve baba katli, iki farklı unsur olarak görülse de aslında birbirini tamamlayan psikolojik tepkilerdir. “Psikanalitik teoride, karşı cinsten ebeveyne sahiplenmesi ve kendi cinsinden ebeveyni ‘saf dışı’ etmesi konusunda çocuğun beslediği duygu, düşünce, dürtü ve fantezilerin toplamı.” (Budak, 2009: 522) Selçuk Budak, Oedipus kompleksine dair verdiği bu tanımda bu iki psikolojik tepkinin arasındaki neden-sonuç ilişkisini gözler önüne serer. Anne ve baba figürlerinin edebiyatta bir metafor olması durumunda erkek çocuğun anneyi simgeleyen iktidara sahip olan babayı saf dışı bırakmayı (katletmeyi) istemesinin çocuğun cinsel bir dürtüsünden ziyade insan doğasının temel yönelimlerinden biri olan iktidar mücadelesi şeklinde okumak da mümkündür. Nitekim Freud’un **Dostoyevski ve Baba Katilliği** (Bk.: Dostoyevski, 2003: 9-24) adlı makalesinde incelemeye değer bulduğu eserlerden birinin de **Hamlet** olması bizce anlamlıdır.

Oedipus kompleksi ve baba katlini edebiyatın bu denli çok işlemesinin altında, bu iki psikolojik dürtünün beraberinde pişmanlık, arayış, iğdiş edilme korkusu gibi yine edebiyatın çokça başvurduğu temaları getirmesi yatar.

Aylak Adam, romanında en çok karşımıza çıkan Freudyen unsur, Oedipus kompleksi ve baba katlidir diyebiliriz. Hatta bu roman için C.’nin oedipal kompleksten kaçma çabasının romanıdır bile diyebiliriz. Kısaca, çocukluk döneminde anneye cinsel anlamdaki düşkünlük halinin ilerleyen yaşlarda da devam ettirilmesi olarak tanımlayabileceğimiz Oedipus Kompleksi, Freud’a göre aslında çocukluk döneminden

sonra vazgeçilmesi gereken bir şeydir: “Freud’a göre çocuklar penis (fallus) döneminde, yani üç ve beş yaşları arasında bu kompleksi yaşar, beş yaşından itibaren kompleks etkisini yitirir, bir uyuklama (latent) döneminin ardından buluğla yeniden canlanır, dışarıda bir sevi objesinin seçiminin ardından az ya da çok bir başarıyla yıkımı sağlanır.” (Freud, 2007: 346) İşte **Aylak Adam** romanındaki C.’nin roman boyunca yapmaya çalıştığı şey de Oedipus kompleksini yıkmaya çalışmaktır. Öncelikle C.’nin çocukluk döneminde geliştirdiği oedipal durumun izlerini sürelim. C., annesini çok erken yaşta kaybetmiş ve teyzesi tarafından büyütülmüştür. Bu durum C.’yi çocuğun gelişiminde çok önemli bir yeri olan anne sevgisinden mahrum bırakmıştır. “Teyzem, annemin kardeşi. Annemi bilmiyorum. Ben bir yaşındayken ölmüş. Belki de teyzem onun güzel mavi gözlerinden bahsettiği için bu gözleri gördüğümü sanıyorum. Mavi gözlerden hep hoşlandım. Belki sana anlattığım o kıza üç ay dayanabilmem mavi gözlü oluşundandı.” (Atılgan, 2009: 126) Görüldüğü gibi C. yetişkinlik döneminde, erken yaşta kaybettiği annesine benzer şeyleri olan kadınları beğenerek anneye olan bu ilginin sinyallerini veriyor. O, çocukluk döneminde annesi olmadığı için bu güdüsünü anne gibi kabullendiği teyzesi üzerinden gidermiştir: “Beni Zehra teyzem büyüttü. Onu kıskanç, bencil bir sevgiyle severdim. Olaylar onunla yalnızlığımızı bozup bozmadıklarına göre iyi ya da kötüydüler. Eve gelen komşu kadınlara kızardım. Oysa onlarla konuşurken çoğu beni dizine yatırırdı.” (Atılgan, 2009: 126) Bütün çocuklarda görülen anneyi bencilce sahiplenme güdüsünü ve C.’nin Zehra teyzesini anne yerine koyduğunu gösteriyor bize bu satırlar. C’deki anne yerine koyduğu teyzeyi bu denli sahiplenme onda Oedipus Kompleksi’ne ve baba nefretine/katline kadar varıyor ilerleyen yıllarda:

> O zamanlar onun, kötü dediği bu adamın metresi olduğunu bilmezdim. Onun da babamdan iğrendiği kanısındaydım. Durumu benden iyi gizlemişlerdi doğrusu. Çok geç farkına vardım. İlkokulu bitirdiğim yaz, bir gün odada dergi okurken kapı çalındı. Açılıp kapanınca babamın sesini duydum. “- Hizmetçi nerede?” Teyzem, “Dışarı çıktı,” dedi. Sonra bir sessizlik... Eğilip aralık kapıdan baktım. Babam bir koluyle teyzemin etekliğini kaldırıp sarmış, öteki eliyle çıplak bacaklarını okşuyordu. “- Zehra şu bacakların yok mu?” dedi. Çevrem kararır gibi oldu. Fırladım. Üstlerine atıldığımda bacaklar hala çıplaktılar. “─ Bırak onu, bırak” diye bağırdım… Elini ısırdım. “─ Uyy anam!” dedi. Dişlerim acıdı. Birden sol kulağıma yapıştı. Pis, yakıcı bir acı duydum. Teyzem “Ah ne yaptın?” diyordu.

> “Kulağı yırtıldı! Alçak, kulağını yırttın onun! Kulağı yırtıldı.” Ağlıyordu. Sonra düştüm. Kafamdaki ses durmadan, “kulağı yırtıldı,” diyordu. Kulağı yırtıldı, kulağı yırtıldı, kulağı yırtıldı…
>
> ─ Yeter! Dedi Ayşe. (Yarı karanlıkta C.’nin taştanmış gibi duran yüzüne bakıyordu. İçini bir korku kapladı.) Anlatma istersen.
>
> ─ On gün sonra başımdan sargıyı çıkardılar. Yara yeri günlerce kaşındı. Kimi geceler düşümde babamı korkunç ölümlerle birkaç kere öldürdüm. Kulağım için değil, Zehra teyzeme saldırdı diye. Bütün suçu ona yüklüyordum. (Atılgan, 2009: 127)

C.’nin anne yerine koyduğu teyzesiyle, babasının sevişmelerine şahit olması, bunun üzerine çocuk haliyle de olsa babaya saldırıp ona zarar vermeye çalışması, olaydan sonra düşünde kendini babayı öldürürken görmesi, tam da “Psikanalitik teoride karşı cinsten ebeveynin sahiplenilmesi ve kendi cinsinden ebeveyni saf dışı etmeyi isteme” (Budak, 2009: 522) şeklinde tanımlanan Oedipus kompleksine ve baba katline tekabül eder. Buraya kadar C.’nin çocuk yaşta geliştirdiği oedipal kompleksini gördük. Peki C. bu kompleksi nasıl yıkmaya çalışmıştır? C. bu kompleksi başka sevi unsurları arayarak yıkmaya çalışmıştır. Bunu C.’nin doğru kadın olarak aradığı kadınlardaki bacağa bakabilme/dokunabilme saplantısından anlıyoruz. Babayla anne yerine konan teyzenin sevişme sahnesine dikkat edilirse baba, anne yerine konan teyzenin bacaklarını öpmektedir. C.’nin bu sahnede teyzeye dair gördüğü tek cinsel unsur bacaklardır. Bu yüzden bacak, C.’nin zihnindeki oedipal eğilimin nesnesi olmuştur. Şimdi C.nin ilerleyen yaşlarda aradığı kadının doğru kadın olabilmesi için koyduğu şu kıstaslara bakalım. C. takside Güler’le eve dönerken Güler başını C.’nin dizine dayamıştır; yazar bu sırada C.’nin içinden geçenleri bilinç akışı tekniğiyle verir: “Reçel kıvamına gelince indirirsin demişti teyzem o kadına. Zehra, şu bacakların yok mu!... Kulağım! Bu gece bacaklarını öpecem biliyorsun, reçel kıvamındasın az sonra indireceğim seni…” (Atılgan, 2009: 126) Bu satırlarda şunlara dikkat edelim: Anne yerine konan teyzeye dair cinsel gönderim unsuru olan bacak, bu bacaklara dair babanın şehvet içeren sözleri ve C.’nin doğru kadın olduğuna inandığı Güler’le yapmak istediği şey, yani C.’nin Güler’in bacaklarını öpme isteği iç içe geçmiş bir halde C.’nin bilinç akışı şeklinde verilmiş. C. için önemli olan bir kadınla birlikte olabilmek değildir; önemli olan onun bacaklarını öpüp öpemediğidir. Çünkü bacak objesi C.’nin zihnindeki anneye cinsel ilginin sembolüdür. C., bir kez başka bir kadının bacaklarını öpebilse bu oedipal

durumu yıkacaktır; fakat bu bir türlü olmamaktadır. C. bu yüzden bacaklarını öpebileceği bir kadını aramaktadır ısrarla. C.'nin Güler'le yaşadığı bir başka sahneye bakalım şimdi de: "Önlerinde, aşağılarda, daracık bir deniz vardı. Elini bırakmadan oturdu. Çorapsız bacakları yüzünün yakınındaydılar. Pürüzsüzdüler. 'Bir öpsem' Güler hala denize bakıyordu. Çekti, yanına indirdi. Başını göğsüne bastırıp dudaklarını öptü… Yüreği daralır gibi oldu. Artık dudakları güçsüzdü. Öpüşlerini bile değiştiren bir şey vardı. Neydi bu?" (Atılgan, 2009: 89) Burada görüldüğü gibi C., Güler'in bacaklarını öpmeyi içinden geçiriyor; ama yapamıyor. Fakat aynı C., Güler'in dudaklarını öpebiliyor; ama bir süre sonra bu isteği de sönüyor. Burası dikkate değer, zira C.'nin bacaklarla sembolize olan oedipal durumu yine ona izin vermez ve bu sevişme başlangıcı yarım kalır. Çünkü C. yine teyzesine dair oedipal durumu Güler'le atlatamamıştır. C.'nin bacaklara yüklediği anlama ilişkin şu satırlar da ilginçtir: "Başını sola çevirdi. Yirmi adım ötesinde esmer, güzel bir bacak büküle açıla uğraşıyor, topladığı kumları öteki ayağının üzerine atıyordu. Ayak küçüldü, küçüldü, kayboldu. Kadının bacağı başka yapacağı iş kalmamış gibi bir zaman durdu." (Atılgan, 2009: 103) Burada C.'nin, bacakları insanın bir uzvu gibi değil de insanın kendisiymiş gibi telakki etmesi son derece manidardır. Ve nihayet C.'nin bir kadının bacaklarını öpebilmesi: "Boşuna harcanmış altı buçuk ayın iveceniliğiyle diz çöküp bacaklarını öptü. Aralarında ne babasının bıyıklı suratı vardı, ne de kulak kaşıntısı. Onu bacaklarından kucaklayıp yanına indirdi. Islak kumlara birlikte devrildiler. Konuşmasız, korkusuz, bir bardak su içer gibi…" (Atılgan, 2009: 107-108) C. Ayşe'nin bacaklarından öpebilmiştir. Bu öpmenin, devamında ateşli bir sevişmeyi getirmesi ve ilerleyen günlerde C.'nin ta ki Ayşe kendini terk edene kadar Ayşe'yle birlikte yaşaması ve C.'nin o hep dalga geçtiği pansiyondaki küçük burjuva ayinlerine dahil olması; C.'nin teyze üzerinden geliştirdiği Oedipus Kompleksi'nin kırıldığını gösterir. Ayrıca bu bacak öpme olayı esnasında C.'nin kompleksinin belirtilerinden biri olan kulak kaşınmasının da kaybolması savımızı destekler mahiyettedir.

Çoğu zaman Oedipus kompleksi'yle birlikte seyrettiğini söylediğimiz babayı saf dışı bırakma/baba katli de C.'nin anne yerine koyduğu teyze üzerinden çıkar karşımıza.

C.'nin genel anlamda babayı saf dışı bırakma güdüsü de babayı teyzeyle sevişirken yakaladığı sahneyle ilintilidir. Babayı teyzenin bacaklarını öperken yakalayan C.'nin babanın üzerine atlayarak onu dövmeye çalışması ve olaydan sonra düşünde kendini hep babayı öldürürken görmesi C.'deki oedipal komplekse dayalı

babayı saf dışı bırakma eğiliminin en güzel örneğidir. C.'deki bu babayı saf dışı bırakma eğilimi ve onun beslediği baba nefreti romanda ona benzememeye çalışma şeklinde de çıkar karşımıza:

"Görürsünüz adam olmayacak bu çocuk" derdi. Konuşmazdım. Sevinirdim. Babam adamsa ben adam olmayacaktım." (Atılgan, 2009: 126)

"Baban sandım seni. Sizin evde hizmetçiydim ben. Tıpkı baban gibisin. Bir bıyıkların eksik." Defol babama benzemem ben." (Atılgan, 2009: 22)

Son alıntıdaki C.'nin bıyıklı olsa babasına benzeyeceği vurgusu; roman boyunca karşımıza çıkan C.'nin bıyık nefretini açıklamasına ve bunun aynı zamanda baba nefretinin değişik şekillerde de karşımıza çıkmasına örnektir. Ayrıca C.'nin Ayşe'nin bacaklarını öpebildiği sahnede babanın bıyıklı suratının kaybolması da C.'nin oedipal kompleksinin beslediği babayı saf dışı bırakma isteğinin de gerçekleştiğini gösterir.

Anayurt Oteli romanında ise bu kompleks yine aynı şekilde; yani var olan oedipal kompleksi yıkma çabası şeklinde, fakat bu defa bir nüansla çıkar karşımıza. Zebercet'in hayatına anlam yükleyeceğini düşündüğü "Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"a otelde birçok boş oda olmasına rağmen kendisinin doğduğu odayı vermesi romandaki oedipal çağrışımların başlangıcını oluşturur: "Işığı yaktı. Her şey yerli yerindeydi; çay bardağı bile. Yatağın solunda duvara çakılı askıya mı asmıştı ince kahverengi paltosunu? Tepsiyle girdiğinde yatağın üstündeydi. Belki sandalyeye koymuştu sonra; kazağını, eteğini… Yürüdü; yatağın yanında durdu. Doğduğu yataktı bu. Vişne çürüğü atlas yorgan, konağın yorganlarından biriydi. Çıplak mıydı altında?" (Atılgan, 2000: 41) Bizde Zebercet'te Oedipus kompleksi olduğu izlenimini uyandıran ikinci durum, Zebercet'in annesinin doğduğu oda üzerine yapılan kurgulamadır. "Saide… Anası ince bir kadındı. Bu konakta şimdiki 6 numaralı odada doğmuş" (Atılgan, 2000: 41) Zebercet annesinin doğduğu 6 numaralı odayı annesinin adını taşıyan öğretmen kadınla kocasına vermiştir: "Merdivenden çıkarlarken kadın kocasının koluna girdi. İkisinin de ellerinde deri çantaları vardı. Kadının kıçı dolgun, bacakları düzgündü. Başını çevirdi. Kalemi alıp fişe adlarını yazdı. Adı Saide'ydi. Anasının adıydı bu. Salı günü kadın adını söyleyince şaşırmıştı. Perşembe gecesi…" (Atılgan, 2000: 25) Zebercet otele kalmaya geldiklerinde annesinin adını taşıyan ve alıntıdan da anladığımız kadarıyla cinsel yönden de çekici bulduğu kadının kocasıyla kalması için annesinin doğduğu odayı vermesi dikkate değerdir. Zebercet'in bu tercihinden sonra

çiftin odasına gidip onların sevişmelerini dinlemesi de bu dikkate değer durumu daha da ilginç kılar: “Cumartesi gecesi de dinlemişti; dün gece ses yoktu. ‘Oh… bırakma… ooh’ dedi kadın Erkeğin sesi boğuktu, anlayamadı. Yüzü gergin, ağzı yarı açık, gözleri kısıktı. ‘Evet sabaha… oh bırakma, hiç bırakma beni… ohh…nasıl seninim” (Atılgan, 2000: 27) Zebercet gibi çok küçük ayrıntıları dahi hastalık derecesinde hesaplayan birinin annesinin doğduğu odaya annesinin adını taşıyan bir kadını yerleştirmesi tesadüf olmaktan uzaktır. Yine Zebercet’in tüm roman boyunca “Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın”ı düşünerek yaptığı mastürbasyonlarda kadına -üstelik bu mastürbasyonlar Zebercet’in doğduğu yatakta olmaktadır- annesinin adını taşıyan kadının sevişirken söylediği “nasıl seninim” sözünü söyletmesi Zebercet’teki oedipal kompleksin en net kanıtıdır.

Zebercet rüyasında seviştiği ortalıkçı kadına da annesinin adını taşıyan öğretmenin sevişirken kullandığı sözü söyletmektedir. “Son günlerde yatmayı düşünmediği ortalıkçı kadınla düşünde yatışı tuhaftı. Gerçeğine benziyordu; yalnız kadın gözlerini açmış, sarılmış, memelerini ısırırken ‘Ohh, seninim’ ya da ‘Ohh…nasıl seninim’ demişti.” (Atılgan, 2000: 34-35) Bu satırlar, rüyanın önemli bir arzu giderme nesnesi olması ve rüyalarda insanların bilinçaltının su yüzüne çıktığı gerçeğiyle okunduğu zaman; savımız açısından satırların önemi daha çok ortaya çıkıyor. Bu “nasıl seninim” sözünün roman boyunca sık sık kullanılması da savımızı ayrıca destekler mahiyettedir. Bunların haricinde, bizde Zebercet’in Oedipus kompleksi’ne maruz kaldığını düşündürten çok ince bir ayrıntı daha vardır. Dikkat edilirse “gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın”ın kaldığı odadaki yatağın Zebercet’in doğduğu yatak olduğu söyleniyor. Demek ki zebercet ya bu odada kadının uyuduğu yatakta doğmuştur ya da başka bir odada doğmuş fakat yatak sonradan kadının kaldığı odaya getirilmiştir. Doğumun yapıldığı odanın veya yatağın anneyle olan göstergesel ilişkisi çok barizdir. Yine Zebercet’in otelde kalan ve annesinin adını taşıyan kadına yönelik cinsel ilgisi ve aynı kadına annesinin doğduğu odayı vermiş olması argümanıyla birleşince Zebercet’teki oedipal kompleksin izleri açığa çıkar.

“Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın”, Zebercet için oedipal komleksini yıkma nesnesi olabilecek bir işlevle romana girer. Zebercet kadının gelmesini beklerken odada hiçbir değişiklik yapmaz; hatta odanın ışığı bile hep açıktır. Fakat kadının gelmeyeceğini anladığı andan itibaren Zebercet’in hayatı psikopatolojinin konusu olabilecek türden değişir ve kadın da oedipal kompleksi yıkma nesnesi olmak yerine

bizzat oedipal kompleksin unsuru olur. (Zaman perşembe gecesinin sonudur) “Kadın gelmezdi artık. Yürüdü, odadan çıkarken bir haftadır yanan ışığı söndürdü.” (Atılgan, 2000: 38) İşte tam da bu andan sonra Zebercet, oedipal kompleksinine yıkım nesnesi olabilecek kadının gelmeyeceğini anlar. Bu andan itibaren Zebercet, odada bulunan ve kadının kullandığı nesnelerle ve özellikle de kadının havlusuyla ve yatağa sürtünerek mastürbasyon yapar.

> Kadının unuttuğu karaları ince, sarıları kırmızıları kalın çizgili ***havluyu*** demirden aldı***; yatağın*** ortasına serdi; yastığın bir ucunu havlunun altına çekip abandı; sarıldı. Yüksek sesle bir daha ‘gelmeseydin ölürdüm’ dedi. Kadın bir şey sormuştu anlaşılan; ‘Evet’ dedi. Kolları oldukça ince, bacakları kıllıydı. Kıçı da kıllıydı, sivilceliydi; tekdüze, ağır ağır kalkıp iniyordu. Yüzünü yastıktan sıyırıp kadınınkine benzetmeye çalıştığı bir sesle ‘Ooh bırakma sakın; memelerimi ısır’dedi. Az aşağıya kayıp yastığı ısırdı. İnledi. Bacakları, sırtı gerile gerile gittikçe hızlanarak uzun süre kalkıp indi kıçı; durdu. İnce yorgun bir sesle, kulağına söyleniyormuş gibi yavaşça ‘Ooh, nasıl seninim’dedi. (Atılgan, 2000: 41)

Zebercet’in doğduğu yatakta, “gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın”ı hayal ederek onun havlusuyla mastürbasyon yapması -ki havlu ve genel anlamda diğer tüm tüylü eşyalar psikanalizde kadın cinsel organını temsil eder.- (tüylü eşyalarla ilgili, Bk.: Sarı, 2008: 188) üstelik bu kadına annesinin doğduğu odada, annesinin adını taşıyan bir kadının sevişirken kullandığı ‘Ooh, nasıl seninim’ cümlesini kullandırtması, Zebercet’in anneye olan bu oedipal kompleksini atamadığını gösterir.

Peki Oedipus kompleksinin babayı saf dışı bırakma/katletme ayağı ne şekilde çıkıyor karşımıza? Oedipus sürecinde babayı saf dışı bırakma Zebercet’te kendini babayla özdeşim kurma şeklinde gösterir. Bizi bu şekilde düşünmeye iten birçok unsur vardır romanda:

Öncelikle Zebercet’in annesiyle babası evlendiğinde anne otuz iki baba 28 yaşındadır. (Atılgan, 2000: 29) Zebercet’in 28 Kasım’da doğması, 28 Kasımda intihara karar vermesi; daha sonra, Zebercet parkta otururken tanıştığı bir adama mesleğini nüfus memuru olarak söylemesi; -ki nüfus memurluğu Zebercet’in babasının konağa yerleşmeden önce yaptığı meslektir- (Atılgan, 2000: 77) Zebercet’in babasının ölümünden sonra oteldeki işlere çeki düzen vermek için gelen Rüstem Bey’in

Zebercet'e bakıp, "Şıp demiş babasınınkinden damlamış" (Atılgan, 2000: 17) demesi (oysa bu deyimin benzerliği ön plana çıkaran "hık demiş burnundan düşmüş" şeklinin değil de babanın spermini çağrıştıracak şekilde kullanılması bize yazarın baba oğul benzerliğinden ziyade babayla oğul arasında birebir özdeşim kurulmasını ön plana çıkartmak istediğini düşündürtmüştür.) gibi etmenler Zebercet'in kendisini babayla birebir özdeşleştirdiğini gösterir. Son tahlilde, Zebercet, kendini babayla özdeşleştirerek ve anne yerine koyduğu kadınla hayali de olsa cinsel ilişkiye girerek bilinçaltında babayı saf dışı bırakmıştır diyebiliriz. Savımızı güçlendiren bir kanıt da Zebercet'in intiharıdır. Zira Zebercet'in yaşadığı bu psikolojik sürecin yarattığı pişmanlık hissi (babayı saf dışı bırakıp anneyle cinsel ilişkiye girmenin yarattığı travma) onu intihara sürüklemiştir. Zebercet'in intihar sahnesinde, can vermeye başladığı anın anlatıldığı şu satırlar da savımız adına dikkate değerdir: "Kolları iki yanına sarktı. Donunun sol paçasından fildişi renginde koyuca bir sıvı aktı uzaya uzaya, dizine yakın bacağındaki kıllara bulaşarak ardarda yatağın üstüne düştü, yayıldı." (Atılgan, 2000: 108) Burada, Zebercet'in paçasından damlayan sıvının sperm olması, bu spermin Zebercet'in doğduğu ve aynı zamanda Zebercet'in anneyle özdeşleştirdiğini iddia ettiğimiz "gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"ın da uyuduğu yatak olan yatağa damlaması, Zebercet'in intihar nedenine dair yaptığımız bu okumayı anlamlı kılar.

Canistan romanında ise bu aygıtı çağrıştıracak herhangi bir unsur bulunmamaktadır. Selim'in babasını çok erken yaşta kaybetmiş olması onda böyle bir duygunun gelişmemesine neden olmuş olabilir.

2.3.2. Cinsellik ve Saldırganlık

İnsanlar ve yunuslar diğer canlılardan farklı olarak, üremeye yönelik olmadan da salt haz amaçlı cinsel ilişkiye girerler. Bu iki türün yine diğer bir ortak özelliği de kendisine zarar vermeyecek bir canlıya -kendi türünden veya başka bir türden hiç fark etmez- şiddet uygulamasıdır. Yunusları dışarıda bırakalım, Freud'a göre insan dürtülerinin iki ana nedeni vardır: Cinsellik ve saldırganlık. Bilinçaltı (bilinçdışı) ise toplumun ket vurduğu, bastırdığı cinsellik ve saldırganlığın itilmiş bir vaziyette bulunduğu yerdir. Bilinçaltında adeta çelik bir haznede hapsedilmiş buhar gibi baskı altında bekleyen bu güdüler uygun bir ortam buldu mu çeşitli şekillerde açığa çıkar. Fakat bu güdülerden saldırganlığın her bireyde açığa çıkması gibi bir zorunluluk yoktur. Özellikle kültürel anlamda kendini geliştirmiş bireylerde bu ilkel benlik her zaman

kontrol altında tutulur ve açığa kolay kolay çıkmaz. Peki çıkmazsa ne olur? Temeli cinsel nitelikli çatışmalara dayanan nevroz ortaya çıkabilir. Eski ve eksik yaşantıların ortaya çıkardığı çatışmaların bir ürünü olan nevrozlar, toplumsal yaşamın yazılı olan ve yazılı olmayan kurallarının modern bireye kötü bir armağanıdır. Burada önemli olan bireyi nevrotik rahatsızlıklara götüren sürecin iyi yönetilmesidir. Zira bastırılmış cinsellik ve saldırganlık güdülerinin insan ruhunda yarattığı gerilim sanatsal ve bilimsel faaliyetlere yönlendirilebilir niteliktedir. Toplumda eğitim görmemiş bireylerde şiddete eğilimli olmanın; eğitimli bireylerde ise daha fazla nevrotik rahatsızlıkların görülmesinin altında da bu ilkel benliğin kontrol edilip edilemediği gerçeği yatar.

Yusuf Atılgan'ın romanları, cinsellik ve saldırganlık güdülerinin hayli sık işlendiği romanlardır. Fakat **Aylak Adam** romanında diğer iki romana göre saldırganlık eğilimlerinin daha az olduğu tespitini yapabiliyoruz. Buna sebep, **Aylak Adam**'ın kahramanının yazarın diğer iki romanın kahramanına göre daha eğitimli ve daha entelektüel olmasıdır. Çünkü eğitim ve kültür seviyesi arttıkça şiddete olan eğilimin azaldığı bu gün kabul edilen bir gerçektir. Tabii yine de **Aylak Adam** romanında saldırganlık hiç yok değildir.

Cinsellik ise, her üç romanda karşımıza değişik yoğunluklarda da olsa çıkar. Fakat burada asıl amacımız, cinsellik ve saldırganlığın aynı anda ya da birbirini besler bir vaziyette çıktığı durumların tespitini yapmaktır.

C. saldırgan eğilimleri olan fakat bunu pek de kuvveden fiile geçirmeyen biridir. Romanın başlarında biri siyah bıyıklı iki terziyle yaptığı bir kavga sonrası yediği dayağın intikamını almak için terzileri ararken buluruz C.'yi. Fakat daha sonra bu aramanın intikam için olmadığını anlarız: "Kimse anlamıyordu. Sadık bile, '─ Bulacaksın da ne olacak?' diyordu. 'Anlatacam yahu, haksız olduklarını söyleyecem." (Atılgan, 2009: 10) Görüldüğü gibi C., bir intikam duygusu peşinde değildir. Bir kavgaya karışmıştır; fakat bunu uzatmak istememektedir. Bu da bize C.'nin esasen şiddete eğilimli bir tarafı olduğunu fakat bu tarafın üst benlik tarafından kontrol edildiğini gösteriyor. Bir de şu örneğe bakalım:

> Birden sigara içmenin dayanılmaz isteğiyle elini cebine attı. Paketi yok, evde unutmuş. Önünden geçen adama seslendi:
>
> ─ Bir sigara verir misin kardeşim?

Adam dik dik baktı.

─ İnayet ola, dedi

Toplandı. Ne demeğe gelir bu söz? Şimdiye dek hiç duymamıştı. Birkaç adımda yetişti ona, kolundan tuttu.

─ Neydi o demin söylediğin?
─ Hiç. (Gözler büyük, korkmuş) Sigaram yok da. İçmem ben.
Kolunu bıraktı. Gergin kasları gevşedi. (Atılgan, 2009: 30)

Yine aynı şey. C. tam kavga edecekken vazgeçiyor. Romanda cinsellik ve saldırganlık güdülerinin birbirini tetiklediği sahnelerden birinde saldırganlığın kuvveden fiile geçmediğine, diğer ikisinde ise geçtiğine şahit oluruz: "Kalktılar. Dönüp yanındakilere baktı. Adam etekliğin altından kadının bacaklarını okşuyordu. Bir an, içinde bir duygu karmaşması oldu: Çıkacakları için sevinç, adamı tekmeleme isteği, kalktılar diye pişmanlık!... Kulağını kaşıdı." (Atılgan, 2009: 77) Burada dikkat edilirse adam kadının bacaklarını okşuyordur. Bu hareket, C.'de adamı tekmeleme isteği uyandırır. Bu tekmeleme isteği C.'nin babasının teyzesinin bacaklarını öperken üstüne atlama sahnesini de çağrıştırmaktadır; zira C. bu istek geldiğinde kulağını kaşımıştır. Bu kulağı kaşıma eylemi C.'ye babasına saldırdığı zaman babasının kulağını yırtması olayından miras kalmış bir şartlı refleks gibidir. Kulak kaşıntısı, tam bu bacak okşama sahnesinde C.'nin adamı tekmeleme isteğiyle aynı anda tekrar ortaya çıkmıştır. Yine burada da C.'nin saldırganlığı kuvveden fiile geçmemiştir. Diğer sahneye bakalım: (C. Güler'le Adalar'a gezmeye gitmiştir. Ormanlık bir arazide gezerlerken iki adamla karşılaşırlar. Adamlar Güler'e tecavüz etmeyi düşünürler.)

Adamlar yirmi adım ötede durdular. Biri, sağdakine,

— Allah versin hemşerim, dedi. Bize de yok mu?
— Sanki bu sözü duymuş gibi yüreği genişledi. Yalnız bıyıkları yok diye üzgündü. Sol eliyle Güler'in saçlarından tutuyordu.
— Bana bakın, bu kız benim sevgilim, dedi.
— Hele, hele! Bitirmeyeceğiz ya hemşerim. Sana da kalır.

Kundurasının burnuyle, sağdakinin kaval kemiğine vurdu. Eğilirken, suratına bütün gücüyle yumruğunu savurdu. Kısacık bir kemik gıcırtısı

> işitti… Öteki dönmüş, yokuş aşağı kaçıyordu. Güler'e koşuyor sandı. Yatanın üstünden atlayıp birkaç sıçrayışta ona yetişti. Önünde sallanan yeni tıraşlı, kızarmış enseye vurdu. Adam kapaklandı. Düştüğü yerde büzüldü. Ağlıyordu. (Atılgan, 2009: 90)

Burada cinsellik (adamların tecavüze yeltenmeleri.) ve saldırganlık (C.'nin adamları dövmesi.) iç içe geçmiş durumda. Ayrıca aynı örnekte C.'deki saldırganlık güdüsünün babayla olan bağlantısı yine karşımıza çıkıyor: "Yalnız bıyıkları yok diye üzgündü." Bıyık nefreti de tıpkı kulak kaşıma, kadınların bacağına dokunamama gibi; C'ye, babayla teyzenin sevişme sahnesinden miras kalmıştır. C.'nin kavga edeceği adamların bıyıklı olmasını istemesi, bize C.'deki babayı saf dışı bırakma isteğini bir kez daha göstermiş oluyor.

C.'nin teyzesiyle babasını yakaladığı sahne de cinsellik ve saldırganlığın iç içe geçmesini örnekler:

> "─ Hizmetçi nerede?" Teyzem, "Dışarı çıktı," dedi. Sonra bir sessizlik... Eğilip aralık kapıdan baktım. Babam bir koluyle teyzemin etekliğini kaldırıp sarmış, öteki eliyle çıplak bacaklarını okşuyordu. "─ Zehra şu bacakların yok mu?" dedi. Çevrem kararır gibi oldu. Fırladım. Üstlerine atıldığımda bacaklar hala çıplaktılar. "─ Bırak onu, bırak" diye bağırdım… Elini ısırdım. "─ Uyy anam!" dedi. Dişlerim acıdı. Birden sol kulağıma yapıştı. Pis, yakıcı bir acı duydum. Teyzem "Ah ne yaptın?" diyordu. "Kulağı yırtıldı! Alçak, kulağını yırttın onun! Kulağı yırtıldı." Ağlıyordu. Sonra düştüm. Kafamdaki, ses durmadan, "kulağı yırtıldı," diyordu. Kulağı yırtıldı, kulağı yırtıldı, kulağı yırtıldı… (Atılgan, 2009: 127)

Anayurt Oteli de cinsellik ve saldırganlık unsuruyla okunmaya son derece müsait bir romandır. Romanın hemen tamamı Zebercet'in cinsel arzularının tatminsizliğini anlatan satırlarla ve cinsellikle saldırganlığın iç içe geçtiği sahnelerle doludur.

Her insanın günlük hayatı içerisinde her türlü konuda sık sık kullandığı fantazma (gündüz düşleri) ve rüya gibi arzu giderme unsurları Zebercet'te neredeyse tamamen cinsellik üzerinedir:

“Askerliğini yaptığı uzak kentin genelevindeki o uzun boylu kadını görüyordu düşlerinde” (Atılgan, 2000: 15) burada kullanılan yükleme dikkat edilirse, yüklem geniş zamanlıdır. Demek ki Zebercet’in rüyalarının büyük bir kısmı genelevdeki kadın üzerine. “Sabaha karşı, bir düşte uzun uzun gelirken uyanmıştı. Donunun önü vıcık vıcıktı.” (Atılgan, 2000: 34) Burada da yine Zebercet’in gördüğü rüyanın cinsel içerikli olduğunu anlıyoruz. İnsanların günlük hayatta hemen her konuda çok sık kullandığı fantazmalar Zebercet’te tamamen cinsellik üzerinedir: “Son günlerde yatmayı düşünmediği ortalıkçı kadınla düşünde yatışı tuhaftı. Gerçeğine benziyordu; yalnız kadın gözlerini açmış, sarılmış, memelerini ısırırken ‘Ohh, seninim’ ya da ‘Ohh…nasıl seninim demişti. Elini önüne götürdü, kabarmaya başlamıştı gene; düzeltti bastırdı. Kimi geceler koğuşta terlikle…” (Atılgan, 2000: 35) Zebercet’in bir başka fantazması ise şöyle: “Gözlerini açtı. Kadın duvardaki resimdeydi. Gözlerini kapadı. Orası kabarmıştı gene; sağ elinin parmaklarını dibindeki kısa kıllarda gezdirdi.” (Atılgan, 2000: 43) Görüldüğü gibi Zebercet’e duvardaki bir tabloda bulunan kadın figürleri bile cinsel içerikli gündüz düşleri gördürebiliyor.

Romanda Zebercet’in sık sık mastürbasyon yaptığına da şahit oluruz. Bu mastürbasyonlar çoğunlukla “Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın”ın odasında onun havlusuyla yapılır:

“Kadının unuttuğu karaları ince, sarıları kırmızıları kalın çizgili havluyu demirden aldı*;* yatağın ortasına serdi; yastığın bir ucunu havlunun altına çekip abandı; sarıldı.” (Atılgan, 2000: 41) Yapılan bu işin sıklığını anlatan şu satırlara bakalım bir de: “Yatakta dizleri üstüne kalkıp havluyu ovuşturdu. Kuru yeriyle önündeki, karnındaki yapışkan ıslaklığı iyice sildi; karyola demirine astı. Bir günde kuruyordu. Yatağa girmeden silkeliyor, kalanları tırnaklarıyla kazıyıp düşürüyordu. Gene de özellikle ortasında sarı çizgiler koyulaşmaya başlamıştı” (Atılgan, 2000: 42) Havlunun ortasındaki rengin solmasından Zebercet’in bu işi ne denli sık yaptığını anlıyoruz. Romandaki bir diğer mastürbasyon unsuru ise terliktir. Freud’a göre ayak ve ayağa dair unsurlar psikanalizde erkek üreme organını temsil eder. Bu nesneleri fetiş haline getirilmesinin altında ise çoğu zaman bir eşcinsel eğilim olduğunu belirtir Freud.(Bk: Freud: 2007) Bu açıklamanın ışığında, terliğin mastürbasyon unsuru olduğu sahnelere bakalım:

> ‘Ver şu terliği bana’ demişti Fatihli. Uyanıktı; belli etmeden kirpiklerinin arasından bakıyordu. Koğuşun gece ışığında yüzü daha da güzeldi. Refik Çavuş’la ikinci gelişleriydi. Yalnız ona değil başkalarına da yapılırdı bu şaka; nöbetçiler bilirdi. Ertesi sabah takılırlardı. ‘Yıkanacak yok mu?’ Fatihli velenseyi yavaşça aşmış, donunun üstünden terliği sürtmeye başlamıştı. Hızla büyüyordu göbeğine doğru. Bir ara öteki eliyle yokladı; kısık bir sesle ‘Hey Tanrım, kime vermişsin bunu’ dedi. Pek bastırmadan, çabuk çabuk sürtüyordu terliği. Kendini koyvermiş, sayıklar gibi inlemişti. (Atılgan, 2000: 54)

Görüldüğü gibi Zebercet bu olay gerçekleşirken uyanıktır fakat uyuyor numarası yapmaktadır. Bu da bize Zebercet’in bu durumdan hoşnut olduğunu gösterir. Terlik objesinin Zebercet’in Fatihliyle olan bu macerasıyla özdeşleşmesi Psikanalizm’e göre tesadüf değildir. Çünkü Zebercet, Fatihlinin yaptıklarından haz almakta ve bu hazzın nesnesi de Psikanalizme göre eşcinsel bir gönderimi olan terliktir. Terliğin, Zebercet’teki eşcinsel eğilimle ilintisini daha iyi anlamak için bir de şu satırlara bakalım. Zebercet eşcinsel bir ilgi duyduğu demirci çırağı Ekrem’le film izliyordur: “ Heyy dedi oğlan; bacağı bacağına yaslandı. Zebercet’in orası kabarmaya başladı; sağ yanını kıpırdatmamaya çalışarak sol elini cebine soktu, tuttu düzeltti… Fatihli ver şu terliği bana demişti. Sol eliyle kazağının yakasını çekti, sırtı terliyordu. Bir erkekle otele gelen…” (Atılgan, 2000: 52) Burada, Zebercet’in yanındaki erkekten tahrik olduğunu görüyoruz. Tahrik olma anında Fatihli ve onun terlikle yaptıkları Zebercet’in bilinç yüzeyine çıkıyor, ardından da “bir erkekle otele gelen” cümlesinin Zebercet’in zihninden aktığını görüyoruz. Bu cümle kaynağını, daha önce otele genç bir erkekle gelen yaşlı bir adamın yatakta basılmaları sahnesinden almaktadır. Şu halde, Zebercet için eşcinsel eğilimleri olan fakat bu eğilimleri bir türlü pratiğe dökemeyen birisidir de diyebiliriz.

Anayurt Oteli romanı cinsellik ve saldırganlığın aynı anda ortaya çıktığı sahneler bakımından da hayli zengindir: Zebercet horozların kanlar içinde kalmış bir halde dövüşmesini izlerken (**şiddet),** birden kolu yanındaki adamın koluna çarpar; adamın teninin sıcaklığını hisseden Zebercet tahrik olur. **(cinsellik)**. (Atılgan, 2000: 49)

Cinselliğin ve saldırganlığın aynı anda verildiği bir başka sahne de şöyle: Zebercet bir gece ortalıkçı kadının odasına girer, kadın her zamanki gibi istem dışı bacaklarını

açar, bu sırada Zebercet kadının üstüne çıkar **(cinsellik);** ama bir türlü kadının içine giremez; çünkü Zebercet'in erkekliği inmiştir. Bunun üzerine Zebercet bir anda kadının boynuna yapışır ve kadını boğar **(saldırganlık)**. Zebercet kadını yavaş yavaş elinden bırakırken Zebercet'in ayağı yatağın altındaki kediye sürtünür. Zebercet eğilip kediyi okşamaya başlar. Kediyi okşarken kedinin sıcaklığını ellerinde hisseden Zebercet bu temastan tahrik olur ve biraz önce inen erkekliği tekrar kalkar **(cinsellik)**. Daha sonra kediyi bir tavayla öldürür. (**saldırganlık**) (Atılgan, 2000: 58)

Canistan romanın ana kurgusu ise tamamen cinsellik ve saldırganlığın örtüşmesi üzerine kurulmuştur. Selim'in küçükken yanlarında yanaşma olduğu ağanın oğlu Tokuç Ali'yle birlikte bir eşekle cinsel ilişkiye girerken Tokuç Ali'nin Selim'den önce eşekle ilişkiye girmesi Selim'in zoruna gider. Selim burada horlandığını düşünüp Tokuç Ali'nin çiftliğinden ayrılır. Fakat Selim, bu olayı hiçbir zaman unutmaz. Çok zaman sonra Selim, lideri olduğu çetenin elemanlarıyla Tokuç Ali'nin evini basar. Sözde Ali'den para alacaktır:

> Ocaktaki yağ cızırdamaya başlayınca Selim, Ali'nin yanına diz çöküp pantolon kayışını çözdü; gömleğinin eteğini göğsüne doğru sıyırıp göbeğini açtı.
>
> ─ Hasan Efe, Tut şunun kollarını, dedi.
>
> Hasan, Ali'nin bağlı kollarını tutup başına doğru gerdi. Selim:
>
> ─ Yerini söyle Tokuç, yağ içine işler öldürür seni sonra, dedi.
>
> Ali dişlerini sıkıp kendini acıya hazırlamaya çalışıyordu. Bıçağın ucunun karnında gezindiğini duydu; kanı ılık ılık sızdı beline doğru. Bu ara kadir ocaktaki tavayı getirip Selim'e verdi. Göbeğine damlayan kızgın yağın acısıyla Ali bağırdı:
>
> — Yaktın beni Selim! Neden be, neden? Söyle bileyim.
>
> — Unuttun mu lan? O gün körpe sıpayı düzmeye gittiğimizde beni kapıda bırakıp girdin dama. Önce kim girsin diye sormaz mı insan bir kere. o zaman bildim birden senin ağa oğlu olduğunu, beni horladığını. Sıpa senin malındı elbet. (Atılgan, 2009: 10)

Görüldüğü gibi Selim'in derdi altınlar falan değildir. Asıl amaç, çocukken yaşanılan bir olayın intikamını almaktır. Bu intikamın sebebi **cinsel** bir olaya, alınış şekli işkence ise **saldırganlık** güdüsüne tekabül eder.

2.3.3. Arzu Giderme

İtilmiş bastırılmış bir şekilde fakat her an harekete geçmeye hazır şekilde bilinçaltında bekleyen cinsellik ve saldırganlık güdüsünün bireye ve topluma zarar vermeyecek şekilde ortaya çıkmasıdır arzu gideme. Somutlayarak anlatacak olursak, yüksek basınç kazanlarındaki basıncın istenilen düzeyin üstüne çıkması durumunda kazanın içindeki basıncı emniyetli bir şekilde azaltan mekanizma ne işe yarıyorsa insanlardaki arzu giderme de o işe yarıyordur. Bastırdığı güdülerinin şiddetinin azalmaması durumunda birey bu güdülerinin kontrolü altına girer ki bu da fiziksel şiddet, taciz ve hatta tecavüz gibi sonuçlar doğurur. İşte insan beyni de bilinçaltından bilinç yüzeyine baskı yapan bu güdülerin oluşturduğu ruhsal gerilimlerin etkisini kırmak için çeşitli şekillerde bu gerilimi azaltır. Buna arzu giderme diyoruz. Nitekim Selçuk Budak, **Psikoloji Sözlüğü**'nde arzu giderme için şunları söylüyor:

> Psikianalizde kişinin, cinsellik, saldırganlık vb. gibi içgüdüsel ihtiyaçların yarattığı gerilimden kurtarma itkisi. Örneğin rüyalar, dil sürçmeleri, isterik semptomlar vb. bu çerçevede değerlendirilir. Kişi normalde bastırdığı itkilerini, arzularını, rüyalarda kılık değiştirmiş, çarpıtılmış, sembolik bir şekilde doyurur. (Budak, 2009: 86)

Arzu gidermenin en önemli dışavurumları olan rüya, fantazma ve dil sürçmesine de kısaca değinelim.

2.3.3.1. Rüya

"Düş bir isteğin gerçekleşimidir." (Freud, 2007: 249) der, Freud. Başlı başına bu söz bile Pskianalizm'in arzu giderme konusunda rüyaya verdiği önemi açıklar. Rüya, insanın hayat boyunca en önemli itkisi olan isteklerin tatmin edilememesinin doğuracağı "ruhsal gerilimlerin şiddetini azaltan en önemli öykümsü imajlar, hisler,

algılar dizisi.”dir. (Budak, 2009, 622) Rüyanın bireyin hayatındaki yerinin önemine dair Freud’a ait şu satırlar manidardır.

> Bilimsel kanıya göre, bedensel uyarılar ruhsal enstürman üzerinde söz sahibi olmakta, dolayısıyla tutarlılıktan yoksun bazen bu bazen şu düşünce ve tasarımların bilinç alanında boy göstermesini sağlamaktadır; düşlerin eşitleneceği bir şey varsa, ruhsal yaşamın dışavurumsal devinimleri değil yalnızca çırpınışlarıdır. (Freud, 2007: 250)

Rüya, toplumsal hayat içerisinde, özellikle cinsellik ve saldırganlık güdülerinin beslediği isteklerine ket vurulan bireyin bu isteklerinin gidericisidir. Rüyalar tutarlılıktan yoksundur ve bu haliyle uyanık haldeki bireyin bilinç akışıyla benzeşir. Ayrıca rüya tahlil etmenin bireyin psikolojisini, ruh halini anlamak için psikanalistler tarafından sık kullanılan bir yöntem olması; rüyanın psikanalistler tarafından ne denli önemsendiğini göstermektedir.

Aylak Adam romanında, genel anlamda tüm arzu giderme unsurları spesifik anlamda da rüya unusuru; çok sık çıkmaz karşımıza. Bu durum roman adına yazarın başarı hanesine yazılabilir. Çünkü C., gerek cinsel anlamda gerekse de sosyal anlamda herhangi bir şeyin açlığını çeken birsi değildir. Üstelik C. istediği şeyler için hemen harekete geçen bir eylem adamıdır. Sözgelimi yolda hiç tanımadığı bir kadını mı öpmek istedi canı; bunu hemen uygular. C., sosyal anlamda her ne kadar yalnız yaşayan bir olsa da, C.’nin kendisine değer veren bir çevresi vardır. Bu nedenle C.’nin gerçekleşemeyen isteklerin geriliminden beslenen rüyalar görmesi zaten beklenilebilir bir şey değildir. C.’nin bir türlü isteyip de bulamadığı bir tek “doğru kadın” dediği kadın vardır. C., buna dair de rüya görmez pek. Bu da son derece olağan bir durumdur; çünkü C. roman boyunca doğru kadın olabileceğini düşündüğü her kadınla birlikte olmuştur zaten. Ayşe ve Güler onun doğru kadın olduğunu sandığı kadınlardır ve C. bu kadınlarla birlikte olmuştur. Hatta uzun süre birlikte olmuştur. Bu nedenle C.’nin bu isteği de doyurulmuş bir istektir ve doyurulmuş istekler bilinçaltına itilmezler. İtilmedikleri için de rüya yoluyla bilinç yüzeyine çıkmazlar. Fakat yine de C.’nin çok sık gördüğü bir rüya şöyle verilir romanda: “Geceleyin daldıkça, tırnakları boyasız bir el, Ayşe’nin eli, saçlarını karıştırıyor, onu uyandırıyordu.” (Atılgan, 2009: 30) C. gibi birisi ancak böyle bir rüya görebilirdi. Çünkü C. sürekli arayış içinde olan biridir. Sürekli arayış içinde olan birinin isteyeceği tek şey huzurdur. Rüyadaki baş okşama

sahnesi şefkatin ve huzurun sembolüdür. Bu yüzden de C. sıklıkla bu tip bir rüya görmektedir.

C.'nin küçükken babasıyla teyzesini sevişirken yakaladıktan sonra gördüğü rüyalar var bir de: "Kimi geceler düşümde babamı korkunç ölümlerle öldürdüm." (Atılgan, 2009: 127) Burada C.'nin gerçekleşmemiş babayı saf dışı bırakma isteğinin rüyalarda karşılık bulduğunu görüyoruz. Fakat ilerleyen yıllarda bu rüyalar tekrar etmemiştir. Buna sebep; babanın ölmüş olması ve C.'nin babayı sembolize eden bıyıklı erkeklerle kavga etmesidir. Diğer bir deyişle, C. bıyıklı erkekleri döverek gerçek hayatta babayı sembolik de olsa saf dışı edebilmiştir. C.'nin ilerleyen yıllarda bu minval üzere rüyalar görmemesi bu yüzden normaldir.

Neredeyse tüm isteklerine ket vurulmuş bir birey olarak **Zebercet**'in hayatında kaçınılmaz olarak, tüm arzu giderme unsurlarına sıkça şahit oluruz. Zebercet hem bir anti sosyal kişiliktir hem de cinsel anlamda müthiş açlık çeken birisidir. Fakat Zebercet'in aile kurmak veya arkadaş edinmek gibi bir kaygısı yoktur. Bu yüzden Zebercet'in rüyaları hep cinsel içeriklidir.

"Askerliğini yaptığı uzak kentin genelevindeki o uzun boylu kadını görüyordu düşlerinde." (Atılgan, 2000: 15)

"Sabaha karşı bir düşte uzun uzun gelirken uyanmıştı" (Atılgan, 2000: 34)

> (Köyden havluyu almaya gelen iki genç yatağın iki yanına geçmişler çamaşır ipinin ucunu birbirlerine ata ata asıla asıla karyolaya bağlıyorlar kirletir misin havluyu diyor sarışın genç çıkıp göbeğine oturuyor kıçını kaldırıp indiriyor karnının üstüne bağırıyor
>
> Candarma çağıracam
> Duydun mu lan candarma çağıracakmış
> Duydum
> Çağır bakalım çağırabilirsen
>
> Sırıtıyor kalkıp inerken soyunmaya başlıyor ceketini gömleğini pantolonunu donunu atıyor çırılçıplak Fatihli bu birden kapı açılıyor Emekli Subay giriyor odaya üstünde subay giysileri ne oluyor burada diye bağırıyor Fatihli fırlayıp aşağıya atlıyor esas duruşuna geçiyor… (Atılgan, 2000: 93)

İlk iki rüya, Zebercet'in en çok açlığını çektiği konu olan cinsellikle doğrudan alakalı. Ayrıca ilk rüyada ortalıkçı kadınla genelevdeki uzun boylu kadının yüzlerinin birbirine karışması son derece başarılı bir tasvirdir. Zira rüya atmosferinde nesneler ve silüetler birbirine karışır durumda olur genellikle. Silüetleri birbirine karışan kişiler yönünden de rüyanın anlatılışı başarılıdır. Çünkü Zebercet bu kadınlardan başka hiçbir kadınla cinsel birliktelik yaşamamıştır. Bununla beraber her iki kadınla da girilen cinsel ilişkide Zebercet'in arzulanılan kişi olmaması da anlamlıdır.

Üçüncü rüya ise Zebercet'in sarhoş bir şekilde otele gelip sızdığında gördüğü bir rüyadır. Bu rüya adeta Zebercet'in bilinçaltına tutulmuş bir projektör gibidir.

Rüyada sarışın gencin Zebercet'in karnına oturup inip kalkmasının anlatılmasıyla; Zebercet'in genelevde yaşadığı cinsel deneyimin anlatılışı çok benzerdir: "gecikirse, gelmekte gecikirse kadın ustaca oynatırdı kıçını kaldıra indire kaldıra indire üstünde sallana sallana…" (Atılgan, 2000: 43) Rüyadaki gencin Zebercet'in karnına cinsel bir birleşmeyi çağrıştıracak şekilde oturmasıyla genelevdeki kadının Zebercet boşalsın diye yaptığı şey birbirinin neredeyse aynısıdır. Zebercet'in rüyada havluyu almaya gelen genci bu şekilde görmesi, bize Zebercet'in eşcinsel eğilimini de gösterir. Gencin Zebercet'in karnına oturduğu esnada Zebercet'in eşcinsel anlamda bir ilgi duyduğu Fatihlinin odaya girmesi de bu iddiayı güçlendirir. Rüyaya otelde kalan ve emekli subay olduğunu söyleyen adamın girmesi de başarılı bir tercihtir çünkü Zebercet Fatihliyi askerde tanımıştır.

Zebercet'in bu rüyadan uyanıp elini yüzünü yıkayıp tekrar yattığında gördüğü bir rüya vardır ki romanın genel bütünlüğünün neredeyse tamamlayıcısı gibidir:

> (süngülü iki candarmanın arasında elleri kelepçeli Ağırceza'nın ardına dek açık kapısından girerken kapının yanında duran yaşlı bir adam içeri girmek isteyen sinekleri inceliyor dişileri bırakıyor erkekleri kovuyor kızı içerideymiş bunu diyor biri tahta parmaklıklı bölmede kelepçeyi çıkarırlarken kürsünün ardında oturan üç yargıçtan ortadaki Emekli Subay gülümsüyor işler tıkırında diyor avukat sandalyesindeki Dişçi Bey dinleyici sırasında bir örnek giyinmiş kara bıyıklı dört adam gelip elini sıkıyorlar ömrün uzun olsun diyorlar yerlerinize geçin diye bağırıyor Yargıç savunma günü bugün Avukat ayağa kalkıp çantasından birkaç kağıt çıkarıyor okuyor sayın yargıçlar sonsuz bir boşlukta bir ışık günü öteden iş hanının

> köşesindeki kestanecinin mangalından sıçrayan bir kıvılcım gibi görünen ateş parçasının etrafında ağır ağır dönen bir toprak yığını üstünde ne yaptıklarını bilmeden kıpırdayan birbirlerini öldürmeseler de öleceklerini bilen sorular soran varlıklardan Yargıç kürsüye vuruyor savunmanızı öldürme hakkı üzerine kurduğunuz anlaşılıyor bu konu burada tartışılmaz burada bir eylem yasaların bir bölmesine sığdırılır diyor Avukat elindeki kağıtları çantasına koyup başka kağıtlar çıkarıyor okuyor sayın yargıçlar durumunu sizin yargınıza getirince savunmasını üstüne aldığım sanığın önce bir erkek olduğunu göz önünde tutarak son iki haftalık kesinti dışında on yıldır çoğu geceler olduğu gibi otuz Ekimi otuz bir Ekime bağlayan çarşamba gecesi bu kolayca uyanmayan kadının odasına girerek onu yarı uyur yarı uyanık soyduktan sonra af buyurun üstüne vardığında Yargıç elini kaldırıyor savunmanız kadının ölümüyle ilgili anlaşılan diyor evet sayın başkan Emekli Subay oysa sanık kadını değil kediyi öldürdüğü için yargılanıyor deyip göz kırpıyor Avukat elindeki kağıtları çantasına koyup başka birini çıkarıyor bütün olasılıkları olanakları önceden düşünmek yararlıdır deyip okumaya başlarken yeter diye bağırıyor arkalardan biri dayısı bu ayağa kalkmış ak ketenden giysilerle ince-uzun anası babası da oradalar ne işin var senin buralarda diyor salon karışıyor Savcı atın şunu dışarı diye bağırıyor candarmalar kapıdaki adam dinleyiciler koşuyorlar kargaşalıkta gürültüde Yargıç sesini açıkça duyuyor yirmi sekiz Kasıma bırakıldı) (Atılgan, 2000: 93-94)

Sadece Kafka romanlarında görebileceğimiz türden bir duruşma. Öncelikle kafkaesk bir duruşmanın anlatıldığı bu rüya sahnesinin otomatik yazı biçiminde verilmesi başarılı bir tercihtir. Rüyada, Zebercet; ortalıkçı kadını öldürdüğü için değil de kediyi öldürdüğü için yargılanıyordur. Bu durum rüya halinin absürtlüğüne son derce uygundur. Rüyanın sonunda davanın 28 Kasım'a bırakılmasıyla Zebercet'in daha sonradan 28 Kasım'da intihar etmeye karar vermesi bir uygunluk arz eder; fakat asıl uyum rüyanın sonunda Zebercet'in 40 günlük çileden 18 gün erken çıkan ve ardından ölen dayının rüyaya dahil olmasıyla Zebercet'in intiharını 18 gün erken alması arasındadır. Bu da bize diğer tüm unsurlar gibi rüya unsurunun da romanda işlevsel bir şekilde yer aldığını gösterir.

Canistan romanında ise, **Aylak Adam** romanında olduğu gibi rüya unsurunun pek fazla kullanılmadığını görüyoruz. Bu seçim de tıpkı Aylak Adam'daki gibi, başarılı bir seçimdir. Zira Selim de tıpkı C. gibi bir eylem adamıdır. Hatta Selim bu konuda C.'den daha da ileridedir. Çünkü o çocuk yaşında bile aldığı tüm kararları hayat geçirir. Ayrıca Selim kendinden büyük kadınlar tarafından bile arzulanan bir kişidir. Şu halde Selim için eksikliği hissedilip de gerçekleştirilmeyen/gerçekleştirilmeyecek bir şey yoktur. Bu şekilde çizilen bir karakterin hayatını verirken arzu giderici unsurlara çok sık başvurmak roman için bir kusur olabileceği için yazar bu unsurlara doğal olarak pek başvurmamıştır. Yine de romanın sadece bir yerinde, rüyanın arzu giderici bir işlevsellikle kullanıldığını görüyoruz: "Bir sabah Nebile gittikten sonra ayak izlerinden birini kokladı uzun uzun ve aynı gece düşünde onunla sevişti." (Atılgan, 2009: 29)

2.3.3.2. Freud Sürçmesi

Konuşurken ya da bir şey yaparken, bastırılmış isteklerimizi ve içinde bulunduğumuz ruh halini açığa vuran bir hata olarak tanımlayabileceğimiz Freud sürçmesi, her hatanın; genellikle cinsellikle ilgili bir bilinç altı ukdesinin olması gerçeğine dayanır. Litaretürde "edim hataları" olarak da bilinen eylemlerden birisi belki de en dikkate değer olanıdır Freud sürçmesi. Çünkü unutkanlık, sakarlık gibi edim hataları başka şeylerden ötürü de olabiliyorken Freud Sürçmesi, sadece bilinçaltında olan cinsellik ve saldırganlık ukdesinden beslenir.

Aylak Adam romanında, Freud sürçmesini örnekleyebilecek herhangi bir satıra rastlayamadık. Arzu giderme nesneleri arasında, günlük hayat içerisinde en az karşılaşılan arzu giderme nesnelerinden biri olan Freud sürçmesinin **Aylak Adam** romanında karşımıza çıkmamasını -tıpkı rüya unsurunda olduğu gibi- Aylak Adam'ın herhangi bir isteğine ket vurulmamış olmasıyla açıklayabiliriz.

Anayurt Oteli'nde ise bu unsurun son derece işlevsel bir kullanımına şahit oluruz. Polis otelde kalan ve kendini emekli subay olarak tanıtan kişi hakkında bir tahkikat yapmaktadır:

> Polis kağıda bir şeyler yazarak; katlayıp cebine koydu.
>
> – Peki. Hadi eyvallah.
>
> – İyi günler efendim.

Gidiyordu. Arkasından seslendi:

– Suçu neymiş adamın?

Polis döndü; sırıttı.

– Afrika'ya kız kaçırıyormuş, dedi alayla.

Kapıyı açarken bir daha döndü, yüzü katıydı.

– Öz kızını boğmuş.
– *Öz kızını mı bozmuş?*
– Boğmuş dedim. (Atılgan, 2000: 69)

Görüldüğü gibi polisin söylediğine karşılık Zebercet; içinde bulunduğu ruh haline uygun bir edim hatasında bulunmuştur. Öncelikle, Zebercet'in anladığı cevapta bir ensest vurgu vardır. Bu durum Zebercet'in alışık olmadığı bir şey değildir. Zebercet'in *boğarak* öldürdüğü ortalıkçı kadın da yıllarca ensest bir ilişkiye maruz kalmıştır:

"Düğmelerini çözdü, memelerini avuçlarına aldı; dolgun, gergin. Sarstı. Kadın kıpırdamadı; 'Geldin mi dayı?' dedi uykusunda." (Atılgan, 2000: 15) Görüldüğü gibi ortalıkçı kadın kendisini taciz eden Zebercet'i dayısı sanmıştır. Kadının evlendiği günün ertesi günü bakire olmadığı için geri getirilmesi; kadının kimin yaptığını söylememesi de bize dayısının tecavüzüne uğradığını gösteriyor. Zebercet'in ensest bir ilişkinin mağduru olan bir kadını boğarak öldürmüş olması bize polisin söylediğini Zebercet'in neden o şekilde anladığını gösteriyor.

Romanda bir de edim hatası vardır. Zebercet üst katlarda odaları kontrol ederken otele biri gelir.

– Kimse yok mu burada?

Yorganı bırakıp yürüdü.

– Geliyorum.

Kapıyı kilitledi. İkinci katta 2 numaranın da kapısını kilitledi; elinde anahtarlar, merdiven dönemecini dönünce masanın önünde duran polisi gördü; ağırlaştı.

– Beni mi arıyorsunuz? dedi kayıtsızca

– Otelci misin?

– Evet.

Merdivenin son basamağında, 1 numaranın önünde *ayağı tökezledi*. 'Yavaş' dedi polis. (Atılgan, 2000: 67)

Burada dikkat edilirse Zebercet'in ayağı tam da 1 numaralı odanın -yani "Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"ın odasının önünde- takılıyor. Zebercet'in bütün suçluluk duygusunun ve yaşadığı psikopatolojik sürecin kaynağı o odada gizlidir. Gelen kişinin de polis olduğu düşünülünce, Zebercet'in içindeki suçluluk duygusu o odanın önünde ayağının tökezlemesiyle bilinç yüzeyine çıkıyor diyebiliriz.

Canistan romanında da tıpkı Aylak Adam romanında olduğu gibi bu unsura rastlayamadık. Bunun sebebine yine C.'de olduğu gibi Selim'in herhangi bir isteğine ket vurulmamış olmasını gösterebiliriz.

2.3.3.3. Fantazma

Gündüz düşleri, düşlem olarak da adlandırılan fantazma bireyin arzu giderme eylemlerinden belki de en önemlisidir. Modern toplumun bir yandan bireyin arzularını, beklentilerini yükseltirken bir yandan da bu arzulara ve beklentilere ket vurarak bireyi bir ruhsal çatışma halinde bıraktığını ve bu tatmin edilmemiş arzu, beklenti, kaynaklı ruh halinin de bireyi bunalttığını daha önce belirtmiştik. İşte fantazma bireyi gerçekte olmasa da psikolojik anlamda bu gerilimden kurtaran bir arzu giderme nesnesidir. Nitekim Sigmund Freud şöyle der fantazma için:

> Mutlu insanın fantazmaları (gündüz düşleri) yoktur. Yalnız tatmin olmamış kimse fantazmalar dünyasını yaratır. Yerine getirilmemiş arzular fantazmaların kaynaklarıdırlar. Her fantazma gerçekleşmemiş bir arzudur. Fantazma tatmin etmeyen gerçekliği unutturur. Fantazmayı yaratan arzular; cinslere, karaktere ve kendini fantazmalara kaptıran kimsenin yaşama koşullarına göre değişirler. Fakat bu arzular en ziyade iki yönde gruplaşırlar. Bunlar kişiye yücelik amacını güden kutsal ve cinsel arzulardır. (Sarı, 2008: 65)

Burada, sadece modern birey mi fantazmalara başvurur sorusu sorulabilir. Tabii ki değil. Modern öncesi insan da fantazmalara başvuruyordu. Fakat onun fantazmaları daha çok Freud'un "kişiliğe yücelik kazandırmak" şeklinde belirttiği kısma yöneliktir. Çünkü doğa halindeki insanın ilgi ve beklentileri çoğunlayın dış dünyaya dair şeylerdir ve genellikle de hayatta kalma parantezine alınabilir mahiyettedir. Savaşlar, salgınlar, doğal afetler, yırtıcı hayvanlar hep doğa halindeki insanın canına kastetme içeriklidir. Bu yüzden doğa halindeki insanın fantazmaları bu cana kasteden olaylara istinaden hep kahramanlık şeklinde çıkar karşımıza. Bu yüzden, savaşlarda yenilmeyen, yırtıcı hayvanları pes ettiren destan kahramanlarını hayatta kalma konusunda acz içinde olan ilkel insanın fantazmaları şeklinde okumak mümkündür.

Diğer arzu giderme nesnelerine nazaran fantazma, **Aylak Adam** romanında daha sık karşımıza çıkar. Buna sebep fantazmaların çağrışımlardan besleniyor olmasıdır. C. beklentileri olan dikkatli birisidir. C.'nin beklentisinin öznesi "doğru kadın" dediği kadındır. C. bu kadını etrafta arar. C. kadının, sinemada, barda, pastanede veya yolda karşısına çıkabileceğine inanır ve bu yüzden etrafına hep dikkat kesilmiş bir vaziyettedir. Beklentileri olan, dikkat kesilmiş bir bilinç için de fantazma kaçınılmaz bir sonuçtur.

C.'nin fantazmalarına baktığımız zaman; fantazmaların onun bilinçaltını en çok meşgul eden teyze figürü üzerinden beslendiğini görüyoruz.

C. bir aktör arkadaşıyla meyhanede içmektedir. Aktör bir şeyler anlatırken biz C.'yi bir anda bir gündüz düşünün ortasında buluruz.

> Artık çok kolay gülüyorlar. Sonra piyano başlıyor. Birden kendini Ayşe'nin atölyesinde buldu. Ne derdi şu çalınana? *Apassionata*. Önce kapıyı kilitlerdi. Pikaba plakları sıralar, ilk sesle birlik uzandığı sedirde olurdu. Başını kucağına alırdı. Oysa her sefer kapıyı kilitledi diye kızardı. Duvarlarda griler, uçuk maviler asılıydı. Temmuz sarısı, mayısın esmerimsi yeşili… Ayşe insan resmi yapmazdı. "─ İnsanlardaki her duygu bir renktir," derdi. Gözünün merceğinde donuk bir istek, kara… Saçlarını karıştırırken tutar elini öperdi. Sonra *Apassionata'*nın kafasında boyadığı rengi düşünürdü. Kırmızımsı benekli upuzun bir boz. (Atılgan, 2009: 20)

Görüldüğü gibi, C. ortamda çalmaya başlayan bir piyanonun sesini duyar duymaz, Ayşe'nin atölyesinde plaktan, piyano dinledikleri bir güne gidiyor. C.'nin bu piyano sesiyle piyano dinlediği başka bir ana değil de Ayşe'yle olan ana gitmesi tesadüfi değildir; çünkü C.'nin zihninde Ayşe, Zehra teyzesiyle ilintilidir.

Bir başka sahnede ise C. ile Ayşe oturmaktadırlar. C.'nin elleri Ayşe'nin bacaklarındandır:

> ─ Ben… (Öksürdü.) sana bir şey sormak istiyorum
> ─ Sor.
> ─ Neden hep bacaklarımı öpüp okşuyorsun?
>
> Babasının yüzünü görür gibi oldu. "─ Zehra, şu bacakların yok mu?" bıyıklarını buruyordu. Filmdeki kadının o korkunç sesi kulaklarında yeniden çınladı: "Babanı öldürdün." Doğruldu.
>
> ─ Çünkü senin bacaklarından korkmuyorum, dedi. (Atılgan, 2009: 124)

C.'nin buradaki fantazmasının da yine bir çağrışımla başladığını görüyoruz. Bu fantazmada da C.'nin bilinçaltındaki Ayşe-Zehra teyze örtüşmesini okuyoruz.

Romanda bir de C.'nin bir fantazmasını hayata geçirme çabasını okuruz. C. hemen tüm fantazmalarının öznesi durumunda olan Zehra teyzesine benzediğini düşündüğü şaşı fahişeyi evine getirir. Fahişeyi koltuğa oturtan C. onun dizlerine uzanır ve küçükken teyzesinin bacaklarına uzandığında söylediği sözleri fahişeye söylettirir. C burada teyzesiyle yaşadığı o anlardaki huzuru bir kez daha yaşamak, duyumsamak istemektedir. (Atılgan, 2009: 143-147)

Zebercet'in fantazmaları ise genellikle en çok açlığını çektiği cinsellik üzerinedir.

> Arada bir ayak sesleri duyuyordu dışarıdan. Sigarasını bastırırken trenin sesini duydu. "Merhaba, odam boş mu? Merhaba oda boş mu? Merhaba, yeriniz var mı? İyi akşamlar, yeriniz var mı? İyi akşamlar, odam boş mu? İyi akşamlar, oda boş mu? İyi akşamlar, döndüm ben, odam boş mu? Merhaba… Silkinip kalktı, ceketini düzeltti, masanın önüne geldi, sağ eliyle tutunup bekledi. (Atılgan, 2009: 32)

Zebercet için hayati bir önem taşıyan “gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın”ı beklemenin beslediği bir fantazmadır bu. Zebercet’in bu fantazmasının tren sesiyle birlikte başlaması bu fantazmanın da çağrışım sonucu ortaya çıktığını gösteriyor.

Zebercet’in bir başka fantazmasında ise özne bu defa horoz dövüşünde tanıştığı ve eşcinsel bir ilgi duyduğu gençtir. Zebercet sinema çıkışında onu otele davet etmeyi tasarlar: “Kavşakta durdular. Çağıracak mıydı? ‘Anahtarım da var’ demişti. Yüreği çarpmaya başladı; dilinin ucundaydı: ‘Gidip bir çay içelim istersen.’ ‘Bu gece konuğum ol benim.’ ‘Yarın gece…’” (Atılgan, 2000: 53) Burada yine Zebercet’in gerçekleştirmek isteyip de yapamadığı bir şeye dair bir fantazma söz konusudur ve bu fantazmayı da besleyen cinselliktir. Zebercet’in bir başka fantazması da yine aynı şekilde gerçekleştirmek isteyip de gerçekleştiremediği bir eyleme yöneliktir. Fakat burada besleyici unsur cinsellik değil şiddettir. Zebercet kestaneciden kestane alacaktır:

> Kestaneci başını kaldırmış, ona bakıyordu. Mangalın kıyısında kabukları yarılmış, kızarmış kestaneler diziliydi. Bir kıvılcım sıçradı. Canı pek istemiyordu ama kabuklarını soydurup biraz alsa belki... Kestaneci bağırdı:
>
> ─ Ne dikildin orda ulan, yol üstünde maşatlık taşı gibi. Bas git hadi!
>
> Birisi güldü. Zebercet birden dönüp kaldırım boyunca yürüdü. ‘Maşatlık taşı...’ Kollarını silkti; yanaklarını ovuşturdu. ‘Taş gibi miydim gerçekten?’ Önemli olan adamın benzetmesi değil aşağılayıcı davranışıydı. O anda neler yapılmazdı bu kabalığa karşı. Oysa kaçmıştı işte; olanakların en kolayını seçmişti bilmeden. (Atılgan, 2000: 83)

Bu söze tepki verememek Zebercet’i rahatsız eder ve devreye gerçekleştiremediği bu eyleme dair bir fantazma girer:

> Gidip önünde durulur maşatlık taşı sensin ulan
> maşatlık taşı babandır ulan
> karındır
> *karım değil bir kadın*
> leş
> leş herif
> lop incir

pelte suratlı çıfıt
maşatlığa gömerler seni
geberince ardından bir çiftetelli oynar karın
bir kadın sessiz çok uyurdu gaz ocağı patlamıştır
fırlayıp üstüme atılır
başkaları karışır gene sorgular polisler savcı yangında sen neredeydin kokuyu duymadın mı yatıyordum
yere yıkıp boğazına sarılır
geceyse yalımı gündüzse dumanı bir gören olur yangın vaaar
kestane alacakmış gibi yanına yaklaşıp suratına bir tokat
yandan yaklaşıp suratına bir tokat
yandan yaklaşıp ensesine bir tokat
yangın vaaar doluşurlar içeri ölüyü bulurlar
sorgular sorular cezaevi(Atılgan, 2009: 84)

Görüldüğü gibi Zebercet kestaneciye karşı zamanında veremediği tepkinin yarattığı gerilimi fantazmasında verdiği tepkilerle atmaya çalışıyor.

Canistan romanında ise bu arzu giderme nesnesinin yine cinsellik üzerine olan bir çeşidi çıkıyor karşımıza ilkin: "Soyundu, lambayı söndürüp yattı. Sıcaktı, ince yorganı üstüne çekmedi. Öteki, odada kadın da belki çıplak uyuyordu. Gidip yanına uzanıverse… Donunun önü kabarmaya başladı." (Atılgan, 2009: 36)

Bir başka fantazmada ise romanın temel çatışma unsurunu yaratan Selim'in Tokuç Ali'ye karşı duyduğu kompleksle ilgilidir: "Ne tuhaf Makbule'yi falan unuttuk gitti yahu. Ulan Ali bilmeden iyilik etmişsin bana, ama ileride bir gün soracağım sana. Hep on dönüm bağım olsa derdim, işte fazlası oldu, üstelik karım da var; gene de unutamıyom bana ettiğini." (Atılgan, 2009: 45)

2.3.4. Bilinçaltı / Bilinçdışı

Bazı psikinalistelerin "bilinçaltı" Freud'un ise "bilinçdışı" olarak adlandırdığı bu kavram, Selçuk Budak'ın **Psikoloji Sözlüğü**'nde şu şekilde tanımlanır:

> Freud'un topografik ruhsal yapı modelindeki üç bölümden en derinde, normal bilinç süreçleriyle ulaşılması en zor olan kısmı. Bu kısım istenilmediği, kabul edilmediği, yasaklandığı (dolayısıyla kaygı uyandırdığı)

> için bastırılan veya unutulan ve bu nedenle doğrudan erişilemeyen anıları, duygusal çatışmaları, arzuları, dürtüleri olduğu kadar saldırganlık, cinsellik vb. gibi temel biyolojik içgüdüleri ve itkileri barındırır. (Budak, 2009: 128)

İnsanın ve nesnenin görünen yüzünü anlatan yansıtmacı sanatın aksine modern sanat, görüneni belirleyen görünmeyeni anlatmayı tercih etmiştir. Yani diğer bir söyleyişle modernist sanat gerçeği tüm yönleriyle vermeye çalışmıştır. (Burada Yıldız Ecevit'in şu tespitini hatırlamakta yarar var: "Gerçeği tüm yönleriyle yansıtmaya çalışan Picasso'nun önyüzü ve profili birbirine karışmış kübik figürleri… (Ecevit, 2006: 18)) Modernizm adını verdiğimiz çağda en önemli insani faaliyet olan dil alanındaki göstergebilimsel çalışmaların ortaya çıkardığı gösteren-gösterilen ilişkisi ve psikoloji alanındaki bilinç-bilinçaltı ilişkisi edebiyatçılara, sanatçılara yansıtmacı anlatımın sınırlarını yıkma olanağı vermiştir. Çünkü sanatçılar görmüştür ki ne sözcükler birer sözcüktür ne de bilinç sadece bilinçtir. Bu yüzden insanı anlatmak, onun yapıp edegeldiklerini, olaylar karşısındaki tutumunu anlatmak değil onun bilincini yöneten mekanizmayı (bilinçdışını) anlatmak olduğu anlaşılmıştır. Modernist eserleri incelerken modernist sanatçıların bilinci tüm yönleriyle vermek için bilinç akışı tekniğini kullandıklarına hep değinilmiş fakat modern toplumun ideolojik aygıtları tarafından bastırılarak bilinçaltına itilen güdülerin, isteklerin barındığı yer olan bilinçaltının incelenmesi hep atlanmıştır. Oysa bilinç akışı bilinçaltının yüzeye serbestçe salınımından başka bir şey değildir. Bu yüzden modernist unsurların arandığı bir eserin kahramanlarının bilinçaltı durumunun tespitini yapmak modernizmin bir esere yansımalarını inceleyen bir tez için kendini zorunluluk olarak ortaya koyar.

Bilinçaltı, bilincin büyük bir kısmı çocukluk döneminde yaşananların bastırılmasıyla şekillenen kısmıdır. Tezimize konu olan her üç romanın kahramanına baktığımızda bu durumun aynen geçerli olduğunu görüyoruz.

C. henüz bir yaşında annesini kaybetmiş ve kendisini büyüten Zehra Teyze'sini anne yerine koyarak onu sahiplenmiş biridir: "Beni Zehra Teyzem büyüttü. Onu kıskanç bencilce bir sevgiyle severdim." (Atılgan, 2009: 126) C.'nin Zehra Teyze'siyle olan bu bağını en çok bozan ve hatta teyzesini elinden almasından korktuğu Baba figürü de C'nin bilinçaltını şekillendiren en önemli unsurdur. C.'nin ilerleyen yaşlarındaki tüm belirgin tepkilerini bu teyze ve baba imajının beslediğini görüyoruz. Romanın tamamında karşımıza çıkan ve bizim "leitmotif" başlığında ayrıntılı olarak

inceleyeceğimiz bıyık, mavi göz, bacak, kulak kaşıntısı gibi tüm motifler C.'nin çocukluk döneminde yaşayıp bilinçaltına bastırdığı duyguların imajlarıdır. C.'nin romanın aktüel zamanı içerisinde yaşadığı tüm olaylarda etkin bir şekilde karşımıza çıkan bu imajlar bize, bilinçaltının bilinç yüzeyine ne şekilde çıktığını ve bilinci ne şekilde yönettiğini gösterdi.

Tıpkı C. gibi **Zebercet** de ileriki yaşamında bilinçaltına itilen olaylar tarafından edimleri belirlenen bir bireydir. Yusuf Atılgan, romanına Zebercet'in bilinçaltına itilen olayların esiri altında olduğunu ve okurun buna dikkat etmesi gerektiğini simgesel olarak hissettirecek unsurlar eklemiştir:

"(İstasyon alanından otele çıkan sokağın başında bir çam ağacının gövdesine tenekeden kesilmiş, koyu yeşil üstüne ak harflerle OTEL yazılmış ok biçimi bir gösterge çakılı, ama yıllar sonra çivilerden biri çürüyüp kopunca okun ucu aşağıya dönmüş toprağı gösteriyor, otelin yeraltında olduğu sanısını veriyor insana.)" (Atılgan, 2000: 12) Romanın daha henüz başında yapılan bu tasvirde "OTEL" yazısının oteli değil de yerin altını gösteriyor olması, yazarın romanını Psikanalizm'in bilinçaltı teorisine göre oluşturduğunu anlatmak için koyduğu bir sembol olarak okunmalıdır. Otel, Zebercet'in bilinci gibidir adeta. Zebercet'in tüm yaşamı burada şekillenmiştir. Yazar, tabelayı yerin altını gösteriyor şekilde tasvir ederek otelin ve otele dair tüm unsurların Zebercet'in bilinçaltında olduğunu imlemiştir. Romanın aktüel zamanında otelde yaşayan kişilerin ve yaşanan olayların Zebercet'in edimlerinde nasıl belirleyici olduğunu görmek de bize bu tabela kurgusunun tesadüf olmadığını düşündürtmüştür. Oteldeki odalarda kimlerin kaldığı, kimlerin intihar ettiği, Zebercet'in intiharını 18 gün önceye alması gibi kritik kurgulamalar hep otele dairdir ve bu olaylar Zebercet'in bilincine yön vermişlerdir.

Romanda bilinçaltına dair bir diğer sembolik kullanım da şu şekilde çıkıyor karşımıza. Otele geldiği ilk andan itibaren Zebercet'in bilinçaltındaki bastırılmış yönlerin çıkmasına vesile olan "gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"ın kaldığı oda Zebercet'in kaldığı odanın altındadır. Bu odanın Zebercet'in yaşadığı oedipal kompleksle olan ilişkisine 'Oedipus Kompleksi' başlığında değinmiştik. Çocukluk döneminde şekillenerek bilinçaltına itilen bu kompleks ve Zebercet'in yaşadığı diğer tüm olaylar, Zebercet'in bilinçaltını simgeleyen odaya kadının gelip yerleşmesiyle bilinç yüzeyine çıkmış ve Zebercet'in yaşamını yönetmeye başlamıştır. İşte anlatıcı,

Zebercet'in bilinçaltının açığa çıkıp Zebercet'i esir almasına sebep olan kadının kaldığı odayı Zebercet'in kaldığı odanın altına yerleştirerek okura, kadının kaldığı odanın Zebercet'in bilinçaltı olduğu mesajını vermiş ve bilinçaltı konusunun modernist roman açısından önemini de göstermiştir.

Canistan romanında da bilinçaltına itilen çocukluk dönemi yaşantılarının kişiyi ileriki yaşamında nasıl etkilediğine şahit oluyoruz. Çocukluk arkadaşı olan Selim ve Tokuç Ali bir eşekle cinsel ilişkiye girerken; beyin oğlu olan Tokuç Ali'nin yanaşma Selim'den önce ilişkiye girmesine Selim'in geliştirdiği aşağılık kompleksi Selim'in bilinçaltına bastırılır. Selim ileriki yaşamında Tokuç Ali'den bu olayın öcünü ona işkence edip öldürerek alır. Bu da bize Selim'in bilinçaltındaki bastırılmış duygular tarafından yönlendirildiğini gösterir.

2.3.5. Aşağılık Kompleksi

Her ne kadar Freud'un ortaya atıp Jung'un geliştirdiği bir konu olsa da önemli bir Freudyen unsurdur aşağılık kompleksi. Altında yatan nedenler genel anlamda çocukluk dönemi yaşantılarıyla ilintilidir fakat modernist roman açısından bunun yanında, modern zamanların bireyin kendine güveninin kırmaya müsait olması ve yine modern zamanların bireye dayattığı en önemli kavramlardan biri olan statü gereksinimi gibi nedenler modern bireyde aşağılık kompleksinin görülme sıklığını arttırmıştır. Gözle görülür bir ortamda bireye kendini gerçekleştirmenin tüm imkanlarını sunan modern toplum, aslında ideolojik aygıtlarıyla bireyin elinden bu imkanları alır, bir yandan da ondan sürekli olarak bir statü bekler. Kendini gerçekleştiremeyen, istenilen bir statü elde edemeyen birey de kaçınılmaz olarak bir aşağılık kompleksi geliştirir böylece.

Ne çocukluk döneminde ne de yetişkinlik döneminde akranları tarafından aşağılanmamış olan **C.**'nin çocukluk dönemi kaynaklı bir aşağılık kompleksi geliştirmesi beklenemezdi. Nitekim romanda C.'nin bu türden bir kompleks geliştirdiğine dair emareler bulunmamaktadır.

C.'nin çalışmaya ihtiyacı olmayan zengin bir mirasyedi olması onda çalışma hayatının getirdiği türden bir aşağılık kompleksinin de gelişmesine engel olmuştur. Hatta istekleri için hemen harekete geçen bir birey olduğu tespitini daha önce de yaptığımız C.'nin bu yönüne bakarak onun için özgüveni gelişmiş bir birey olduğu tespitini de rahatlıkla yapabiliriz.

Zebercet ise bu konuda C. ile tamamen zıt bir konumdadır.

Zebercet'in çocukluk döneminde akranlarına göre biraz çelimsiz olmasından ötürü (buna sebep Zebercet'in yedi aylık doğmuş olması olabilir) arkadaşları tarafından alay konusu olması, Zebercet'te aşağılık duygusunun gelişmesine neden olmuştur. "Kürt Muhittin, adını 'Çekirdeksiz' takmıştı. Sınıfın büyüğüydü. Başöğretmen gelmişti bir gün, dövmüştü. 'Anası oğlan doğurmuş, Zebercet hamur yoğurmuş' derdi." (Atılgan, 2000: 28) Buradan anlıyoruz ki Zebercet akranlarına göre çelimsizdir; hatta bir kız çocuğu gibidir. Bu durum Zebercet'in arkadaşları arasında dışlanmasına sebep olacağı gibi ilerleyen yıllarda neden anti sosyal bir kişilik olduğunu, neden içine kapanık biri olduğunu da açıklar. Zebercet'in çelimsiz ve hatta kız gibi olması ilerleyen yıllarda da bu kompleksini tetikleyecek şekilde çıkıyor karşımıza:

> Bölükte altı ay kaldıktan sonra Yüzbaşı emireri almıştı. Askerlikten önce ne iş yaptıklarını sormuştu bir gün. Otelde çalışmış biri daha vardı ama nedense onu ayırmıştı Yüzbaşı. Büyücek bir evdi; kapı yanında bir odada yatardı. ***Sabahtan öğleye değin bir ortalıkçı kadın gibi***…(vurgu bana ait) Yüzbaşı'nın karısıyla oldukça geçkin baldızı onu umursamadan konuşurlardı yanında. Ayda bir hamama giderlerken bohçayı taşır, karşıki kahvede oturup çıkmalarını beklerdi. Kahveciyle çırak takılırlardı. 'Hanımlara dört demli çay.' 'Sen mi götüreceksin içeri?' (Atılgan, 2000: 28)

Yüzbaşının başka otelci olmasına rağmen Zebercet'i emir eri olarak alması dikkate değerdir. Normal şartlarda emir erleri eli yüzü düzgün, deyim yerindeyse filinta gibi olan, kurnaz askerler arasından seçilir. Seçilen emir erleri sadece komutanların askerlik işleriyle ilgili konularda komutanların yanlarında olurlar. Burada ise emir erinin sadece komutana değil komutanın ailesine de yardımcı olması için seçildiğini anlıyoruz. Bu yüzden komutan çelimsiz ve pek de erkeksi bir görüntüsü olmayan deyim yerindeyse zararsız bir tip olan Zebercet'i emir eri olarak almıştır kendisine. Komutanın eşinin ve baldızının evde erkek yokmuş gibi rahat davranmaları, kahvecilerin hamama "çayları sen mi götüreceksin" demelerinden Zebercet'in efemine bir yaradılışta olduğunu anlıyoruz. Bu durum Zebercet'in çocukluk döneminde geliştirdiğini düşündüğümüz aşağılık kompleksini tetiklemiştir doğal olarak. Sadece bu durum değil; yine Zebercet'in askerde tanıdığı ve bir anlamda eşcinsel bir ilgi duyduğu Fatihli ile olan ilişkisinde de bu kompleksin izlerini görüyoruz: "Kimi zaman molalarda Fatihli

ona bakar, ‘Gel buraya; şu matarayı doldur’ derdi. Kışlada: ‘Koş bir kibrit al bana.’ Elinde tüfeği yanına gelirdi: ‘Şunu da siliver.’ Halil onbaşı kızardı. ‘Uşağı mısın onun?’ ‘Değil, isteyerek yapıyorum.” (Atılgan, 2000: 54) Zebercet’in romanda güçlü ve erkeksi biri olarak tasvir edilen Fatihliye hizmet etmekten zevk alması da bahsettiğimiz aşağılık kompleksine önemli bir delildir. Bu aşağılık kompleksinin Zebercet’teki dışavurumu ise kendini olduğundan farklı göstermek şeklinde gerçekleştiğini görüyoruz. Zebercet’in annesi Keçecizadeler Konağı’nın beslemesidir. Babası ise bir işçidir. Buna rağmen Zebercet kendisini tanıştığı herkese Keçecizade’in bir ferdi olarak tanıtır ve kim olduğunu soranlara da Keçecizadeler’den olduğunu söyler:

“Kimlerdensiniz siz? Bir şey uydurabilirdi gene; Adana’dan buraya verdiklerini söyleyebilirdi. Tanıyacak mıydı?

─ Keçeciler’den, dedi.” (Atılgan, 2000: 77)

Görüldüğü gibi Zebercet soyunu yörenin zengin ve güçlü ailelerinden olan Keçeciler’e dayandırıyor. Zebercet’in kendini olduğundan farklı gösterdiği bir başka sahne ise şöyle:

─ Sen nerede oturuyorsun Ahmet abi?
─ İstasyona yakın… on iki odalı bir konakta.
─ Sahi mi? Odalar döşeli mi hep?
─ Döşeli sayılır. (Atılgan, 2000: 53)

Burada da Zebercet’in kendini konağın sahibi olarak tanıtarak yine kendini olduğundan farklı gösterdiğini görüyoruz.

Canistan romanının kahramanı Selim, babasını çok erken yaşta kaybetmiş; annesiyle bir çiftlikte yanaşmalık yapan biri olarak; neredeyse bütün hayatı aşağılık kompleksi tarafından yönlendirilen bir insandır:

> ─ ‘Lan Ali, şu Makbule var ya, Şakir Ağa’nın kızı Makbule, istiyom onu; ama o hep sana bakıyo.’ ‘─ Bakarsa baksın be, gözüm yok onda.’ ─ ‘Doğru mu lan?’ ‘─ Doğru elbet. Söyledim ya sana, benim gözüm Sarı Mustafa’nın Emine’de. ‘Bir tenhada görünce söylerim Makbule’ye senin istediğini.’ ‘─ Ben konuşsam, git be Sağır karının oğluna mı kaldım ben derse kahrolurum.’ (Atılgan, 2009: 11)

Burada dikkatimizi iki nokta çekiyor. Birincisi Selim'in sevdiği kız; Tokuç Ali'ye ilgi gösteriyor; ikincisi de Selim, kızın kendisini reddedeceğini bu reddetmeyi ise kendisini aşağılayarak yapacağını düşünüyor. Oysa böyle bir şey olmayabilir de fakat Selim'in içinde bulunduğu kompleks ona bu şekilde düşündürtüyor. Selim'in gösterdiği tek kompleks emaresi bu değildir. Selim'in çocukluk arkadaşı Tokuç Ali'den intikamını aldığı olaya bir bakalım:

> ─ Unuttun mu lan? O gün körpe sıpayı düzmeye gittiğimizde beni kapıda bırakıp girdin dama. Önce kim girsin diye sormaz mı insan bir kere? O zaman bildim birden senin ağa oğlu olduğunu, beni horladığını. Sıpa senin malındı elbet.
>
> ─ Buymuş demek. Değer mi bunlara? Hayvanlar senin de malın gibiydi.
>
> ─ Ben bakıyordum, kullanıyordum ama malım değildi. (Atılgan, 2009: 13)

Tokuç Ali'nin hiçbir art niyet olmaksızın yaptığı bir hareketin Selim tarafından algılanış şekli bize Selim'in ne denli bir kompleks içerisinde olduğunu gösteriyor.

Selim bu olaydan sonra yanaşmalık yaptığı bir başka çiftliğin beyinin oğluyla yaşadığı şu olaya bakalım bir de: "Üçü birlikte arabaya doğru yürüdüler, binip uzaklaştılar. Selim sevinçliydi, güveni artmıştı, çiftliğin gerekli bir adamı gibi görüyordu kendini. Ama parayı alırken beyin oğluna ilişmişti gözü; sanki ona alayla, hor görerek bakıyordu." (Atılgan, 2009: 28) Burada anahtar sözcük "sanki"dir. Gerçekte beyin oğlu Selim'e horlayarak bakmamış da olabilir fakat Selim'in içinde bulunduğu aşağılık kompleksi ona başkalarının davranışlarının altında art niyet aratmaktadır.

2.3.6. Fetişizm

Fetişizm, kökeni ilkel toplulukların totem inancı kadar eski olan bir olgudur. Sözlük tanımı, "Sihirli veya doğaüstü gücü olduğuna inanılan özellikle de animistik veya şamanistik uygulamalarla ilgili nesne" (Budak, 2009: 287) olarak yapılan fetişizmin özetle, nesnelere metafiziksel ya da fiziksel hiç fark etmez; işlevi dışında bazı sembolik anlamlar yükleme anlamına geldiği açıktır.

Bir eşyanın fetişizm unsuru haline gelmesinin iki boyutu vardır: Psikolojik, sosyolojik. İlk önce psikolojik boyuta bir bakalım.

Fetişizmin psikolojik boyutu, Selçuk Budak'ın **Psikoloji Sözlüğü**'nün Fetişizm maddesi başlığı altında şu şekilde verilmiş: "İç çamaşırı, eldiven vb. gibi cinsellikle ilgisi olmayan ve fetiş denilen cansız nesnelere veya vücudun çeşitli kısımlarına dokunmaktan haz almayla tanımlanan bir cinsel sapma. Heyecan ve doyum için kullanılan nesneler genellikle karşı cinse aittir. Bu tür sapmalar klasik şartlanmayla ortaya çıkacağı gibi sembolik de olabilir." (Budak, 2009: 287) Tanımda vurgunun, arzulanan kişiyi temsil eden, kullanım ve var olma amacı cinsellikle doğrudan alakalı olmayan nesneler veya uzuvlara kişinin bir değer atfetmesi üzerine olduğu tespitini yapıp Sigmund Freud'un, insanlardaki bu fetişleştirme temayülünün kökenine dair yaptığı şu tespite bakalım: "Fetişizm, cinsel nesnenin yerini alan, genellikle bedenin bir amaca uygun olmayan bir bölümü (saçlar, ayaklar) ya da tercihan sevilen nesneye, onun cinsi ile ilintili cansız bir şeydir. (giysi parçaları, çamaşır) Bu yerini almalar ilkel insanın tanrısını canlandırdığı fetişle kıyaslanabilir." (Freud, 2009: 17) Her iki tanımda ortak vurgu "yerini alma" üzerinedir. Fakat Freud'un tanımında bu bahsedilen yerini almanın kökenine de bir atıf var: İlkel insanın tanrısını temsilen yaptığı fetişlerle cinsel tandanslı fetişler arasında bir koşutluk var. Burada bir parantez açarak bütün sanatların temeli olan istiare sanatının da bir kavramı bir başka kavramla ikame etme anlamına geldiği ve bunun da temelinde insanlardaki, bu fetişleştirme eğiliminin yattığı tespitini yapabiliriz.

Tanrı, mutlak gücün sembolüdür. İlkel insan ona dair fetişler yaparak mutlak gücü simgeleyen tanrıyla fiziksel bir temas kuruyordu. Doğa karşısında güçsüz, savunmasız olan ilkel insanın en çok istediği şey güçlü olmaktı. Bu yüzden ilkel insan, mutlak gücü temsil eden tanrı fetişleri yaparak onunla fiziksel temas şansını buluyor ve böylece kendini istediği güce sahip olmuş hissediyordu. İşte bizim fetişleştirmenin psikolojik temeline dair yapacağımız tespit tam da bununla alakalıdır. İsteyen kişi istenilen şeye karşı daima güçsüz konumda olan durumundadır. Çünkü istenilen kişi de isteyen kişinin istediği şey vardır. İstenilen, sırf kendisinde istenileni barındırdığı için doğal olarak güçlü konumundadır. Tanrı, insan için mutlak gücün temsilcisidir. Bu yüzden tek derdi hayatta kalmak olan insan bu güce ortak olmak istedi. Bu yüzden de ilkel insan bazı nesnelerle onun fetişini yaptı. Tıpkı burada olduğu gibi cinsel açlık içinde olan birey de bu açlığını gidermek istediği kişiyi temsil eden nesneleri

fetişleştirdi. Fetişleştirmenin altında yatan güdünün güç istenci olduğu tezimizle alakalı olması nedeniyle Sigmund Freud'un cinsel nitelikli fetiş tercihlerinin kaynağına dair şu tespite bakalım:

> Olguların gözlemi bize gösteriyor ki, bir fetişin ortaya çıkışı ile ilgili ilk anının arkasında bir <anı – ekran> gibi ya da ancak bir kalıntı sanki bir tortu olarak fetiş tarafından temsil edilen aşılmış ve unutulmuş bir cinsel gelişim evresi bulunmaktadır. Fetişin kendisinin seçilmesi gibi ***çocukluğun ilk yıllarına rastlayan*** (vurgu bana ait) bu fetişizme doğru evrim, çocuğun bünyesi tarafından belirlenmiştir. (Freud, 2009: 100)

Bizim fetişleştirmenin mantığına dair yaptığımız güç vurgusu bu paragrafta fetişleştirilen nesnelerin tercihinde çocukluk dönemi yaşantılarının etkili olduğu savında kendini buluyor adeta. Çocukluk dönemi insanın korunmaya en çok muhtaç olduğu dönemdir. Yine Sigmund Freud'a göre çocukluk dönemi aynı zamanda üremeye yönelik olmasa da çocuğun cinsel haz alma açısından son derece aktif olduğu bir dönemdir. Burada dikkatlerimizi çocuğun fiziksel ve ruhsal bakımdan güçsüz olmasına ve cinsel haz alma isteğinin bulunmasına çevirmeliyiz. Nasıl ki güçsüz ilk insan tanrısına dair fetişler geliştiriyorsa her anlamda güçsüz olan çocuk da mutlak güç olarak gördüğü anne ve babaya dair fetişler geliştiriyor ve çeşitli sebeplerle bunları bilinçaltına itiyor. İlerleyen yaşlarda ise sağlıklı bir ergenlik ve yetişkinlik dönemi geçiren kişilerde çocukluk dönemine ait bu fetişler otaya çıkmazken sağlıklı bir ergenlik ve yetişkinlik çağı geçirmeyen ve düzensiz cinsel hayatı olan kişilerde ise çocukluk döneminin bu fetiş unsurları ve çocukluk dönemine dair bu fetişleştirme eğilimi açığa çıkıyor.

Modernist romanlarda cinsel herhangi bir göndermesi olmayan nesnelerin bir fetiş unsuru olarak karşımıza çıktığını görürüz. Bu durum bize insanoğlundaki fetişleştirme temayülünün sosyolojik bir boyutu olabileceğini de düşündürtmüştür. Bu fetiş nesnelerinin tek tek bireyler yerine topluluğun tüm üyeleri için bir fetiş unsuru olması, işin sosyolojik boyutu olabileceğini ayrıca düşündürtmüştür.

Karl Marx, **Kapital** adlı çalışmasının birinci cildinin dördüncü bölümü olan 'Metaların Fetişizmi ve Bunun Sırrı' adlı bölümde metaların sosyolojik anlamda bir fetiş unsuru olmasının mantığını irdeler. "İlk başta bir meta, çok önemsiz ve kolayca anlaşılır bir şey gibi gelir. Oysa metanın tahlili aslında onun metafizik incelikler ve teolojik sislerle dolu pek garip bir şey olduğunu göstermiştir." (Marx, 2003: 76)

Eşyaların içkin olarak değil bir takım toplumsal ilişkilerin nesnesi olduğu andan itibaren bir fetiş unsuru haline gelebilmektedir. Bir spor ayakkabı bugün sadece bir spor ayakkabı değildir. Peki ama spor yaparken ayakları rahat ettirmek için tasarlanan bir spor ayakkabı nasıl oluyor da metafizik bir takım duyguların öznesi haline gelebiliyor. Bununla alakalı olarak şöyle diyor Marx:

> Demek ki metaın gizemli bir şey olmasının basit nedeni, onun içinde insan emeğinin toplumsal niteliği, insana, bu ermeğin ürününe nesnel bir nitelik damgalamış olarak görünmesine dayanmaktadır; üreticilerin kendi toplam emek ürünleri ile ilişkileri, onlarla kendi aralarında bir ilişki olarak değil de ürünleri arasında kurulan toplumsal bir ilişki olarak görünmektedir. (Marx, 2003: 77)

Anlaşılıyor ki, metaların üretim aşamasındaki emek, metayı insanlar için işlevselliğinin dışında da anlamlı kılabiliyor. Bugün metaların sosyal statü belirleyiciliği işlevi de buradan kaynaklanıyor. Bütün mekanik aksamının el emeğiyle yapıldığı bir otomobilin belirlediği ve temsil ettiği yaşam biçimiyle üretim bandında üretilen bir otomobilin temsil ettiği yaşam biçimi düşününce eşyalar üzerinde her ne kadar başlangıçta içkin olmasa da fetişsel bir özelliğin bulunduğunu ve bu fetiş unsurunun kaynağını anlayabiliyoruz. Burada dikkat çeken bir başka durum da toplulukların yarattığı bu metalar dünyasına toplulukların konumudur. Topluluklar bu metalara ulaşmak için sürekli çalışmak, biriktirmek, bankalardan kredi kullanmak gibi bir yığın meşakkatli süreçten geçmek zorundadır. Katlanılması gereken bu zorluklar da toplulukların gözünde zaten bir fetiş unsuru olan bu nesnelerin fetişleştirilmesini daha da kolaylaştırmaktadır.

Aylak Adam romanında fetiş unsurunun gerek psikolojik gerekse de sosyolojik boyutuna şahit oluruz.

C.'nin hayatındaki en önemli fetiş unsuru kadın bacağıdır. Tüm roman C'deki bu bacak fetişzminin örnekleriyle doludur. Fakat asıl önemli olan C.'nin bacak fetişzminin kaynağıdır. Fetişizme kaynaklık eden bu durum romanda açıkça verilmiştir. C.'nin küçükken babasıyla teyzesini sevişirken yakaladığı sahnede, babanın teyzenin bacaklarını öpüyor olması C.'nin bilinçaltında kadın bacağına karşı aşırı bir hassasiyet gelişmesine sebep olmuştur. Freud'a göre, psikolojik tandanslı fetişleştirmelerde fetiş nesnelerinin bir tür "yerine koyma" vazifesi gördüğüne değinmiştik. Romanda Freud'un

bu tabiriyle birebir örtüşen kullanımlara şahit oluruz: “Başını sola çevirdi. Yirmi adım ötesinde esmer, güzel bir bacak büküle açıla uğraşıyor, topladığı kumları öbür ayağının üstüne yığıyordu” (Atılgan, 2009: 103) Burada C. için bir fetiş unsuru olan bacak, ait olduğu insanın yerini almış, adeta bir metonimi örneği gibi kullanılmıştır.

Aylak Adam romanında sosyolojik anlamda fetişleştirme örneğine ise Güler karakteri ve onun temsil ettiği sınıf üzerinden şahit oluyoruz. Güler karakteri ve onun temsil ettiği sınıf “üç oda bir mutfak” kavramını fetişleştirmiştir. “Üç oda bir mutfak” bir yaşam tarzının göstergesi olarak yer alıyor romanda. “Üç oda bir mutfak” isteği bir barınak olarak bir ev sahibi olmaktan çok bir sınıfın yaşam biçimini, isteklerini temsil eden bir kavram olarak yer alıyor romanda. Toplumun küçük burjuva kesimi için bu ev ve onun temsil ettiği yaşam biçimi uğruna bir ömür çalışılması gereken bir şeydir. Eve ve onun temsil ettiği yaşam biçimine duyulan bu özlem bu evi bir meta olmaktan çıkarıp bir fetiş unsuru haline getirmektedir.

Anayurt Oteli romanında ise psikolojik tandanslı iki fetiş objesi karşımıza çıkıyor. Bu objelerden biri havlu diğeri de terliktir.

Havlu objesinin romanın kurgusunda önemli bir unsur olduğunu daha romanın başında anlıyoruz. Yazar, kişileri, oteli, şehri tanıttıktan sonra fetiş unsuru olan havluyu da tanıtıyor okura. “2- Ankara treniyle gelen kadının unuttuğu havlu. Karyola demirine atılmış, yarısı yorganın üstünde. Karaları ince, sarıları kırmızıları kalın çizgili.” (Atılgan, 2000: 17) Odada bu havludan başka bir de otelin havlusu vardır. Yazar bu havluyu da tanıtır okura fakat bu otelin havlusu değil “Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın”ın unuttuğu havlu Zebercet için bir fetiş unsuru olur. Havlu ve genel anlamda tüm tüylü eşyalar, psikanalizmde kadın üreme organındaki kılları temsil eder. Fakat burada dikkat edilirse kadının kaldığı odada bulunan iki havlu değil sadece kadının unuttuğu havlu Zebercet için bir fetiş unsuru olmuştur.

> Kadının unuttuğu karaları ince, sarıları kırmızıları kalın çizgili *havluyu* demirden aldı; yatağın ortasına serdi; yastığın bir ucunu havlunun altına çekip abandı; sarıldı. Yüksek sesle bir daha ‘gelmeseydin ölürdüm’ dedi. Kadın bir şey sormuştu anlaşılan; ‘Evet’ dedi. Kolları oldukça ince, bacakları kıllıydı. Kıçı da kıllıydı, sivilceliydi; tekdüze, ağır ağır kalkıp iniyordu. Yüzünü yastıktan sıyırıp kadınınkine benzetmeye çalıştığı bir sesle ‘Ooh bırakma sakın; memelerimi ısır’ dedi. Az aşağıya kayıp yastığı ısırdı.

> İnledi. Bacakları, sırtı gerile gerile gittikçe hızlanarak uzun süre kalkıp indi. (Atılgan, 2000: 41)

Zebercet'in kadının havlusuyla olan bu münasebeti Zebercet intihar etmeden önceki güne kadar devam ediyor. Zebercet her seferinde havluya bir kadına sarılır gibi sarılır ve daha sonra havluya sürtünerek boşalır. Bu da bize Zebercet'in zihninde havlunun tam anlamıyla kadının yerine geçtiğini gösterir.

Zebercet için bir diğer fetiş objesi olan terliğin de tıpkı havlu gibi psikanalitik yönden bir anlamı vardır. Ayak, terlik, ayakkabı gibi nesneler bir fetiş objesi olduğunda psikanalizm açısından bunun anlamı bu tür fetişi olan insanlarda bir eşcinsel eğilim olduğu yönündedir. Nitekim terliğin Zebercet'in hayatındaki fetişleşme süreci psikanalizmin bu yöndeki açıklamasına uygun düşer. Terliğin Zebercet'in hayatına bir fetiş unsuru olarak girmesi, Zebercet'in askerde tanıdığı ve eşcinsel bir ilgi duyduğu Fatihlinin bir gün Zebercet'e terlikle mastürbasyon yaptırmasıyla başlar.

> 'Ver şu terliği bana' demişti Fatihli. Uyanıktı; belli etmeden kirpiklerinin arasından bakıyordu. Koğuşun gece ışığında yüzü daha da güzeldi. Refik Çavuş'la ikinci gelişleriydi. Yalnız ona değil başkalarına da yapılırdı bu şaka; nöbetçiler bilirdi. Ertesi sabah takılırlardı. 'Yıkanacak yok mu?' Fatihli velenseyi yavaşça aşmış, donunun üstünden terliği sürtmeye başlamıştı. Hızla büyüyordu göbeğine doğru. Bir ara öteki eliyle yokladı; kısık bir sesle 'Hey Tanrım, kime vermişsin bunu' dedi. Pek bastırmadan, çabuk çabuk sürtüyordu terliği. Kendini koyvermiş, sayıklar gibi inlemişti. (Atılgan, 2000: 54)

Şaka yollu bu mastürbasyon Zebercet'e sık sık yapılmıştır. Zebercet tıpkı burada olduğu gibi bu olaya hiçbir zaman ses çıkarmamıştır. Zebercet'in daha sonraki yaşamında da aklına ne zaman eşcinsel içerikli bir anı (otele bir gecelik kalmaya gelen baba-oğullar, amca yeğenler…) ya da bir olay (demirci çırağı Ekrem'e olan ilgi) gelse terlik objesinin Zebercet'in bilincinde canlandığını görürüz: " Heyy dedi oğlan; bacağı bacağına yaslandı. Zebercet'in orası kabarmaya başladı; sağ yanını kıpırdatmamaya çalışarak sol elini cebine soktu, tuttu düzeltti… Fatihli ver şu terliği bana demişti. Sol eliyle kazağının yakasını çekti, sırtı terliyordu. Bir erkekle otele gelen…" (Atılgan, 2000: 52)

Anayurt Oteli'nde gerek romanın başkişisinin yaşam biçimi ve hayattan beklentileri gerekse de romandaki diğer kişilerin sosyoekonomik yapıları onlar için sosyolojik anlamda bir fetiş unsurunun romanda olmasına olanak sağlamadığı için bu türden bir fetişleştirmeye şahit olamadık.

Canistan romanında ise bir fetiş olarak değerlendirebileceğimiz unsurlar karşımıza çıkar. Fakat normal şartlarda bir fetiş unsuru sayılabilecek bu unsurların roman gerçeğinde değerlendirildiğinde bir fetiş olmadığı anlaşılır.

Romanının başkişileri olan Selim ve Tokuç Ali'nin bir hayvanla cinsel ilişkiye girmesi ilk bakışta bir hayvan fetişizmi mi var sorusunu sordursa da bunun böyle olmadığını anlıyoruz. Zira romanın ilerleyen sayfalarında bir daha bu iki kahramanın böyle bir cinsel münasebette bulunmadığını görüyoruz. Şayet bu bir fetiş olsaydı bu kahramanlar için, kahramanların bu tip bir ilişkiye devam etmeleri gerekirdi. Oysa böyle bir şey olmaz, yani bu durum kahramanlar için zoofilik bir durum değildir.

Bir diğer fetişsel bir unsur olup da fetiş kabul edemediğimiz durum da şudur: "Bir sabah Nebile gittikten sonra ayak izlerinden birini kokladı uzun uzun ve aynı gece düşünde onunla sevişti." (Atılgan, 2009: 29) Bu satırlar bize acaba Selim'de bir ayak fetişzmi var mı diye bir soru sordursa da romanın ilerleyen bölümlerinde Selim'de buna dair herhangi bir emareye rastlayamadık. Bu yüzden burada da tam bir fetişleştirmeden söz etmek biraz güç olacaktır.

Romanın geçtiği dönemin sosyal formasyonunu da dikkate alarak romanda sosyolojik anlamda bir fetiş unsurunun olmasını beklemiyorduk. Nitekim roman boyunca bu minval üzere herhangi bir emareye rastlamadık.

2.4. Saçma (Uyumsuz) ya da Sisyphos Kompleksi

Bir Yunan tanrısı olan Sisyphos'un etrafında geçen bir takım olayların modern insanın açmazlarına yönelik ilginç bir alegorisi vardır. Efsaneye göre Sisyphos, ölüm tanrısını kendisini almaya geldiğinde kandırarak tutsak almayı başarmıştır. Bu sırada yeraltı tanrısı Hades kimsenin ölmemesinden şüphelenerek durumu Zeus'a bildirir. Zeus, ölümsüzlüğün insanlar arasında bir kaosa yol açacağı endişesiyle Sisyphos'u yakalatır. Burada kurnazlığıyla bilinen Sisyphos yer altından kurtularak tekrar yeryüzüne çıkar. Karısını cezalandırmak için izin almıştır Sisyphos ve cezalandırdıktan

sonra geri dönecektir. Fakat geri dönmez. Bunun üzerine Hades onu tekrar yakalatır ve kocaman bir kayayı elleriyle iterek yüksek bir dağa çıkarmaya mahkum ettirir. Cezanın trajik yanı ise kayanın doruğa geldikten sonra tekrar aşağı yuvarlanacak olmasıdır.

Sisyphos'un yazgısının modern insanın yaşamına alegori oluşu aldığı cezanın saçmalığı üzerinedir. Nasıl Sisyphos düşeceğini bile bile kayayı dağın zirvesine taşıyorsa insan da bir gün öleceğini bile bile hayatını devam ettiriyordur. Peki bu durum neden modernizm öncesi insanın değil de modernizmin insanının bir alegorisidir? Modern öncesi insan günlük kaygıları içerisinde yaşayan, hayatını devam ettirebilmek için sürekli çalışmak zorunda kalan insandır. Modern öncesi insan hayata pamuk ipliği ile bağlıdır. Özellikle yerleşik hayata geçmeden önce salgın hastalık, kıtlık, soğuk, yırtıcı hayvanlar gibi yaşamanı sürekli tehdit eden şeylerle mücadele eden, yerleşik hayat sonrası yine savaşlarla, kıtlıklarla, hastalıklara mücadele eden, yaşamı iktidar sahiplerinin iki dudağı arasından çıkacak bir söze bağlı olan modern öncesi insanın durup ontolojik kaygılar çekmeye zamanı yoktu. Oysa modern insan tarımın, teknolojinin, insan hakları kavramının gelişmesiyle ne hastalıklarla ne savaşlarla ne de kıtlıklarla uğraşmak zorunda kaldı. Miras yoluyla zenginliğini bir sonraki nesle aktarabildi modern insan. Bütün bunların yanında felsefe, sanat birikimi de artık son raddedeydi tüm insanlık için. İşte bu yüzden modern insan hayatı sorgulamaya başladı. Önceleri sadece bir iki filozofun yaptığı bir şey olan hayatı sorgulama işi modernizmle birlikte nispeten geniş kitlelere yayıldı. Burada bir parantez açarak modernist romanların kahramanlarının genellikle maddi kaygılar çekmeyen ve okumuş yazmış insanlar olduğu gerçeğine de değinmek lazım.

Bizim Sisyphos kompleksini modernist romanın belirleyici unsurlarından biri olarak almamızın tek nedeni bu değildir. Modernist roman incelemelerinin hemen hepsinde intihar olmazsa olmaz başlıklardan biridir. Çünkü modernist romanların kahramanları ya intihar ederler ya da intihara meyilli insanlardır. Peki ama bu insanlar neden intihar ederler ya da intihara meyilli insanlardır? Kahramanlar, karşılıksız aşk yüzünden mi, borç yüzünden mi ya da sevdiklerini mi kaybetmişlerdir? Hiçbiri. Modern insanı intihara götüren en önemli süreçlerden biri bu insanların Sisyphos kompleksi içinde olmalarıdır. Bu yüzden modernist bir romanın tahlilinde saçmanın ya da diğer adıyla Sisyhpos kompleksinin aranması kendini zorunluluk olarak ortaya koyar.

Aylak Adam romanının kahramanı C.'nin kendi hayatını yaşama şekliyle başkalarının hayatlarını yaşama şekline dair yaptığı tespitler saçma kavramının -ya da Sisyhpos Kompleksi'nin- romanda işlendiğini gösteriyor.

C., hayatı kafasına göre yaşayan, geleceğe dönük planları olmayan biridir. Babasından kalan mirasın yarattığı maddi olanaklar C.'nin bu başına buyruk hayatı yaşamasını kolaylaştırır.

C., bir günü diğer günlerinden farklı olmayan insanlar gibi yaşamak istememektedir. Hatta hayatın tekdüze olmasından, değişmemesinden tedirgin olmaktadır:

> Başını çevirince Sami'nin gözlerini gördü, sonra ötekileri. Bir - iki yıl sonra bunlar gidecekler, burada başkaları olacak. Bir başka mavi gözlü çocuk onun resmini yapacak. Değişmeyen Sadık, o, bir de karşı evin kocakarısı olacaklar; bu hep sokağa bakan kadın. Birden içini bir yere, bir şeye geç kaldığı duygusu kapladı. Yirmi sekiz yaşındaydı, tedirgindi. (Atılgan, 2009: 16)

Burada C.'yi tedirgin eden şey bir yere bağlanıp orada hep aynı şeyleri yapmak zorunda kalmanın korkusudur. C.'nin, Sadık'ın ve kocakarının ortak noktası mekan tutmak ve hep aynı şeyleri yapacak olmaktır. Bu fikir C.'yi tedirgin eder ve C. oradan hemen gitmek ister. Bu his, Ahmet Telli'nin **Soluk Soluğa** şiirinde son derce rafine bir şekilde tarif ettiği şu duruma çok benzer:

> "Mekan tutmak ve her akşam aynı ufukta
> Güneşin batışını izlemek ölümdür biraz…" (Telli, 2007: 13)

Romanın ilerleyen bölümlerinde, C. hep aynı şeyleri yapmaktan duyduğu korkuyu şu satırlarda doğrudan itiraf ediyor:

> Kim bilir, iç sıkıntısı olmasa, belki insanlar işe gitmeyi unuturlardı. 'İş avutur' derdi babası. O böyle avuntu istemiyordu. Bir örnek yazılar yazmak, bir örnek dersler vermek, bir örnek çekiç sallamaktı onların iş dedikleri. Kornasını ötekilerden başka öttüren bir şoför, çekicini başka ahenkle sallayan bir demirci bile ikinci gün kendi kendini tekrarlıyordu. Yaşamanın amacı alışkanlıktı, rahatlıktı. Çoğunluk çabadan, yenilikten

> korkuyordu. Ne kolaydı onlara uymak! Gündüzleri bir okulda ders verir, geceleri sessiz, güzel kadınlarla yatardı istese. Çabasız. Ama biliyordu: Yetinemeyecekti. (Atılgan, 2009: 41)

C., toplumu oluşturan insanların tıpkı tekrar aşağı yuvarlanacağını bildiği halde her gün aynı kayayı yukarı çıkaran Sisyhpos gibi yaşadığını ama bunu içselleştirdiğini söylüyor. Fakat kendisinin bu kadere (saçma olan bu kadere) razı olmayacağını da ekliyor. Hem olsa bile bununla yetinemeyeceğini de biliyor. Bir de şu satırlara bakalım:

> Burada onun midesini üşütmesinden korkuyorlar, bardağını dolduruyorlar, önüne karpuz dilimlerinin en büyüğünü koyuyorlardı. "Saçmalıklar!" Biz gene de onun öğüdüne uyup için için gülelim. Bunların, çevrelerinde sevişen iki insana gösterdikleri bu hoşgörü ne zamana dek sürecek acaba? Bu sevginin onlardaki güdük sevgi ölçüsünü aşan başkalığını, törelere uymazlığını görünce nasıl tedirgin olacaklar! Bizi aralarından atarlar. Çocuklarına kötü örnek olduğumuzu söylerler. Sanki çocuklarına kendilerinden daha kötü örnek olabilirlermiş gibi. Bu çatının altında yaşayanlarda ortak ne var? Yalnız birlikte yaşama zorunluluğuna inanmaları. Kimi pilavı patlıcanlı ister, kimi patlıcansız, kimi tuzlu, kimi tuzsuz; kimi erken yatmak ister, kimi geç; biri şarkı dinlerken öteki caz müziği ister. Sabahları kalkışlar… Biri gördüğü düşü anlatır. Dinleyen, düş dinlemeyi sevmez. Karı kocalar bile böyle değil mi? Ortak neleri var? Haftanın belli günleri et ete sürtünmekten başka? Gene de dayanıyorlar. Çünkü birlikte yaşama zorunluluğuna inanmışlar. İşte benim onlardan ayrıldığım buna inanmamam. Sıkıntımın da sevincimin de kaynağı bu. Gücün dayanmaktansa, yalnızlığıma kaçarım. Bana tek insan yeter. Sevişen iki kişinin kurduğu toplum. Toplumsal yaratıklar olduğumuza göre, insan toplumlarının en iyisi bu daracık, sorunsuz, iki kişilik toplumlar değil mi? (Atılgan, 2009: 112)

C.'nin bu tespitlerinden toplumun genelinin Sisyhpos kompleksiyle yaşadığını fakat C.'nin hayatı saçmalaştıran bu süreçten uzak kalmaya çalıştığını anlıyoruz. Bakalım gerçekten öyle mi?

C.'nin Sisyhpos gibi olmama çabası, sürekli bir arayış içinde olması, yaşadığı günü diğer günlerinden farklı yaşama çabası onu Sisyhpos kompleksinin yarattığı

saçmalıktan kurtarırken, yazar bize onun bambaşka türden saçma bir durumun pençesinde olduğunu gösterir. C., Sisyhpos'un yaşadığı türden bir saçmalığa alternatif olarak gördüğü "daracık sorunsuz iki kişilik toplumlar" kurmak için kafasında yarattığı ideal kadını aramakta olan biridir. Fakat o, bu ideal kadını ararken hayatın başka bir saçmalığı onu esir alır. Tabii C. bu saçmalıktan haberdar değildir:

> Sami'yi düşündü. "Çıkarılmadık ayakkaplara, şuraya buyurunlara, hatır sormalara rağmen gitseydim acaba kimleri görecektim?"
>
> (Gitseydi B.'yi tanıyacaktı. Bu fırsat kaçtı. İkinci fırsatın bunca çabuk çıkacağını kim diyebilirdi? O da oldu. Dolmabahçe durağında iki yandan gelen tramvay yan yana durdular. Başını sola çevirseydi onu görecekti; B.'nin yüzü ondan yanaydı. Ama onun aklı fikri önündeki adamın kulağının arkasındaki kirdeydi. Bu kirin biçimi onu müthiş ilgilendiriyordu. Sonunda Matisse'in bir desenine benzetti. İçi rahatladı.) (Atılgan, 2009: 17)

Dikkat edilirse burada son derece ironik ve paradoksal bir durumun yarattığı saçmalık söz konusudur. C. kendisini tüm arayışlardan kurtaracak, Sisyhpos Kompleksi'ndeki türden bir saçmayı yaşamasına engel olacak ideal kadın olan B.'yle tanışma fırsatını küçük saçma nedenlerden ötürü kaçırmıştır.

Bir de şu sahneye bakalım: (C. bir pastaneden dışarıda konuşan iki kadını izlemektedir)

> İşte ayrılacaklardı. İçinden bağırdı: "Haydi, el sıkışın!" kızlar öpüştüler.
>
> Yerinden fırladı. Kapıdan çıkarken garsonun sesi duyuldu.
>
> ─ Beyim, para! diyordu.
>
> Elini cebine sokup ilk tuttuğu parayı çıkardı. Beşlikti. Buzdolabının üstüne bırakıp çıktı. Köşeye çıkarken kızların ikisini de görüyordu. Devetüyü Yüksekkaldırım'dan, açık mavi Tophane'den yana yürüyordu. "Tanrım hangisi?" Köşede bir an durdu. Sonra devetüyünün arkasından gitti. Her şey o bir anlık duruşta olup bitmişti. Gene yanıldı. Açık mavili B. idi. Onun arkasından gitseydi hikaye bitecekti. (Atılgan, 2009: 50)

C. normal şartlarda insan hayatında sonuçlarını bilmediği takdirde hiçbir önemi olmayacak türden bir seçimde bulunarak yine ideal kadını tanıma fırsatını kaçırıyor. Yazar romanın sonlarına doğru buna benzer kurgulamaları tekrarlıyor. Bu tekrarlar işlevsel olduğu için anmaya değerdir:

> Geriye dönüp karşısında Sami'yi görünce şaşırdı. Yanında bir kız vardı. Sami konuştu:
>
> ─ Vay abi! Dedi. Buradasın ha! Neden atölyeye hiç gelmiyorsun? Plaja mı?
>
> ─ Hayır. Gidiyordum.
>
> Sami kızı gösterdi.
>
> ─ Bu B., dedi. ("Ablam" deseydi belki tanışırlardı. Ondan iki yaş küçük olduğundan mı, yoksa bir erkek çocuk şımarıklığıyla mı, ona abla demez, B. derdi. Birbirlerini bilmeden ellerini sıktılar.) (Atılgan, 2009: 100)

Yine günlük hayat içerisinde hiç önem arz etmeyecek bir durum yüzünden C. ve B. tanışamıyorlar. Bir başka örnek:

> Ucunda Galata kulesinin göründüğü sokağa bir an önce erişmenin ivecenliğiyle inerken çarptığı genç kıza düşünmeden, "─ Pardon!" der de yüzüne bakmaz. (bu kız B. idi. İki gündür hasta yatan Güler'i yoklamış, Şişhane'de tramvaya biniyordu. Koluna çarpan adamı eskiden bir yerde gördüğünü sandı. (Atılgan, 2009: 141)

Anlatıcı, roman boyunca bu tür kurgulamalar başvurarak bizce şunu göstermek istemektedir: C. günlük hayat içerisinde yaptığı ya da yapmadığı bazı küçük, önemsiz, bir anlık eylemler yüzünden tıpkı eleştirdiği diğer insanlar gibi tek düze bir hayatı yaşamak zorunda kalmaktadır. C. yukarıda bahsedilen eylemlerden birini yapmış olsa arayışı son bulacaktır. Fakat bu bir türlü olmamaktadır ve C. de arayışa devam etmek zorunda kalmakta, böylece C. için arayışın kendisi bir tekdüzelik yaratmaktadır. C.'nin bu arayışlara devam etmesine sebep olan olayların basitliği ve önemsizliği de aslında hayatın ne denli saçma olduğunu göstermektedir. Küçük, önemsiz olayların tekrarlanması da aslında saçma'nın sürekliliğine işaret etmektedir. Bir anlamda insanoğlu için saçma'dan kurtuluş yoktur. Nitekim C., romanın sonlarına doğru şöyle

düşünür: “Olanla yetinerek, aramadan, düşünmeden yaşanılsın diye yaratılmış bir dünyada yalnızdı.” (Atılgan, 2009: 156) C.’nin romanın sonunda yaptığı bu çıkarım bize C.’nin durumunu kabullendiğini, artık aramanın anlamsız olduğunu, yaşama anlam yükleyemeyeceğini anlatıyor. C.’yi bu kabullenişe iten şeylerse son derece basit nedenler olduğu için hayatın saçmalığı ortaya çıkıyor.

Sisyphos söylenindeki türden olmasa da Zebercet’in de hayatla ilgili saçmalığı kavradığını görüyoruz. Esasen “Yabancılaşma” başlığı altında Zebercet’in varoluşsal anlamda bir yabancılaşma yaşadığını söylerken tartışmayı düşündüğümüz, entelektüel anlamda gelişmemiş bir bireyin Varoluşçu anlamda yabancılaşma yaşayıp yaşayamayacağına dair düşüncelerimizin benzerini burada da tartışmak gerekeceğinden tekrara düşmemek adına konuyu tartışmayı buraya bırakmıştık.

Anayurt Oteli’nin kahramanı Zebercet, iyi bir eğitim görmemiş, entelektüel birikimi olmayan biridir. Tartışmamızın ana ekseninde şu soru var: Zebercet gibi birisi genellikle entelektüel insanlarda görülen varoluşsal anlamda bir yabancılaşmayı ve saçmayı yaşayabilir mi? Varoluşçu anlamda yabancılaşma veya saçma parantezinde yazılan romanların kahramanlarının genellikle okumuş, yazmış, hayatını idame ettirmek için çalışmak zorunda olmayan bireyler olduğu gerçeğinden bakarsak sorduğumuz soruya ‘hayır’ yanıtını verebiliriz. **Aylak Adam** romanındaki C., Jean Paul Sartre’nin **Bulantı** romanındaki Antoine Requentin, Albert Camus’un **Yabancı** romanındaki Meursault hep okumuş, entelektüel birikimi olan kişilerdir. İlk bakışta Zebercet bu gruba dahil edilemez gibi görünse de aslında; bakıldığı zaman Zebercet’i bu insanlardan ayıran tek özellik onun entelektüel birikimi olmamasıdır. Zebercet’in kendinden başka sorumlu olduğu hiç kimse yoktur hayatında. Zebercet çalışmaktadır fakat maddi gereksinimleri için sürekli çalışmak zorunda olan birinin çalışması gibi değildir onun çalışması. Zebercet’in eşyadan kopuk bir hayatı vardır. Bu bağsızlık ve eşyadan mugayyer olma durumu Zebercet’in ait olduğu küçük burjuva sınıfının yaşaması gereken Marxist anlamda bir yabancılaşmayı değil Varoluşçu anlamda bir yabancılaşmayı ve bunu sonucu olarak da saçma’yı yaşamasına sebep olmuştur. Bütün hayatı otelde ve otelin etrafındaki birkaç yere uğramaktan ibaret olan Zebercet’in hayatına anlam katacak bir şey yoktur. “Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın”ı beklemek onun hayatına anlam katan bir süreçtir; fakat “gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın” bir daha gelmez ve Zebercet’in hayatı tekrar eskisi gibi anlamsızlanır. Zebercet, “gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın”ın geri gelmeyeceğini anladığı zaman

şöyle bir gerçeği idrak ediyor: “Değişmez tek bir kesinlik vardı insan için: ölüm.” (Atılgan, 2000: 105) Benzer bir gerçeği **Yabancı** romanında Meurseult da kavrar: “Yaşadığımdan emindim ve gelmekte olan ölümden emindim. Evet bundan başka bir şeyim yoktu benim.” (Camus, 2002: 114) Dikkat edilirse her iki kahramanın da hayata dair bulduğu tek gerçek ölümdür. Hayata dair en kesin gerçekliğin ölüm olduğunu kavramak absürdizmin en kesin kanıtıdır. Bütün insanlar hayatın sonunda ölüm olacağını bilir fakat insanların pek azı bu gerçekten dolayı yaşamın saçma olduğuna hükmedebilir. Nitekim Zebercet hayatın saçmalığına hükmeder intihar etmeden önce: “Yirmi sekiz kasımda olursa süreksizliğin, tutarsızlığın, saçmalığın bir anlamı mı olacaktı.” (Atılgan, 2000: 105) Bu hükümden sonra Zebercet, intiharını erkene alarak uygulamaya koyar.

Canistan romanının başkahramanı Selim, “Yabancılaşma” bahsinde de değindiğimiz gibi, çocukluğundan itibaren çalışmak zorunda kalan, gözleri az gören annesinin geçimini üstlenmiş biri olması nedeniyle bir Yabancılaşma yaşamamıştır. Bunun doğal sonucu olarak Selim’in hayatın saçmalığı üzerine de bir tecrübesi olamazdı. Kaldı ki Selim, amacı olan birisidir. O toprak sahibi olup, ileride kendisini horlayanlardan intikam almak isteyen birisidir. Selim bu hedefi uğruna da mücadele eder. Böyle birisinin hayatın saçmalığını kavramasını beklemek tuhaf olurdu ki zaten Selim’de böyle bir şey de söz konusu değildir. Selim’in ölümü seçiş yönteminin Kurtuluş Savaşı’na hizmet barındıran bir yön barındırması da Selim’in saçmayı yaşamadığına bir başka delildir.

2.5. Psikopatolojik Durumlar

Herhangi bir psikolojik durumun normallikten çıkıp anormalleşmeye başlaması sürecini inceleyen bilim dalının adıdır psikopatoloji. Psikopatoloji gibi bir bilim dalının ilgi alanına giren durumları modernist romanın özelliği olarak almak biraz iddialı gibi görünse de esas itibariyle bu zorunlu bir durumdur. Modern bireyin hayatının neredeyse ayrılmaz bir parçası haline gelmiş olan nevrotik, depresif durumlar birey hayatını normal bir şekilde idame ettirirken pek de göze batmaz bir biçimde hükmünü icra eder insan ruhu üzerinde. Fakat bu nevrotik ve depresif durumları besleyen arzu ve beklenti tatminsizlikleri şayet günlük hayat içerisinde giderilmezse yaratacağı gerilimle aynı zamanda insan ruhunu bir akünün şarj edilmesi gibi şarj eder. Nevrozların yarattığı gerilimle şarj olmuş bireyin ruhu deşarj olmazsa, bir şekilde; bazen küçük bir önemsiz

olay (başarısız bir cinsel deneyim ya da basit bir haksızlığa müdahale edememe gibi) ya da büyük bir olay (bir yakınını kaybetme, terk edilme vb.), normal seyrinde devam etmesi gereken psikolojik süreçte bir kırılmaya sebep olabilir ki işte bu kırılma anı ve sonrası psikopatolojinin alanına girer. Modern bireyi özne olarak alan modern romanlarda da hemen bütün protagonistlerin yukarıda bahsettiğimiz psikopatolojinin alanına giren kırılma anlarını örtük ya da açık yaşıyor olmaları modernist roman incelemelerinde bu kırılma anlarının tespitini yapmayı modern roman incelemesi yapan kişiye kendini zorunluluk olarak arz eder.

Yusuf Atılgan'ın üç romanının üç kahramanında da bizim kısaca, herhangi bir psikolojik durumun normallikten çıkıp anormalleşmeye başlamasını inceleyen bilim dalı, olarak tanımladığımız psikopatolojinin alanına girecek durumlar yaşadığını görüyoruz.

Aylak Adam romanının başkişisi C. için psikopatolojik sürecin başlaması çocukluk dönemine rastlar. Freud'a göre istisnasız her çocuk karşı cinsten ebeveyni sahiplenme güdüsüyle yaşar çocukluğunu. Bu durum C.'de de böyledir. Fakat C. Annesini çok erken yaşta kaybetmiş ve teyzesini anne yerine ikame ederek anneye olan ilgisini teyze üzerinden gidermiştir. C.'de anneyi zaten kaybetmiş olma hissi teyzeyi daha aşırı sahiplenme şeklinde kendini göstermiştir. "Onu kıskanç, bencil bir sevgiyle severdim. Olaylar onunla yalnızlığımızı bozup bozmadıklarına göre ya iyi ya da kötüydüler." (Atılgan, 2009: 126) C.'deki bu teyzeyi aşırı sahiplenme ve onu kaybetme korkusu esasen tüm çocuklar da görülebilecek bir durumdur. Bu normal bir psikolojik süreçtir. Bu normal psikolojik sürecin bozularak psikopatolojinin alanına girecek bir sürecin başlamasına sebep olan olay, C.'nin teyzesiyle babasını sevişirken yakalayıp babaya saldırdığı anda başlar.

C.'de bu olaydan sonra gelişen psikolojik durumların hep gelip bu olayda nedenselliğini bulması bize olayın psikopatolojik bir durum arz ettiğini gösterdi. Diğer bir deyişle, roman boyunca C.'de gördüğümüz bıyık takıntısı, bacak fetişizmi, şaşı göz takıntısı; Oedipus kompleksi, baba katli gibi her biri ayrı bir psikolojik incelemenin konusu olacak unsurların gelip bahsettiğimiz sahneye dayanması bu olayın psikopatolojinin inceleyeceği türden bir kırılma olduğunun göstergesidir.

Anayurt Oteli'ndeki psikopatolojik durum ise "gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"ın öznesi olduğu bir durumdur. Zebercet'in "gecikmeli Ankara treniyle gelen

kadın" hayatına girdiği dönemine kadarki hayatı için anksiyete diyebileceğimiz türden bir psikolojik durum içinde yaşadığını görüyoruz. Zebercet anti-sosyal bir kişiliktir fakat ondaki bu durum Zebercet'in hayatının normali olmuştur artık. Zebercet'in psikolojik anlamda çok da sağlıklı olmayan bu durumu devam ettirdiği süreç "gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"ın otele gelmesiyle biraz daha normale doğru evrilir. Kadın otelden ayrıldıktan sonra Zebercet onun otele geri döneceğini ve kendisinin bir anlamda sevgilisi olacağına duyduğu inanç Zebercet'i nispeten sosyalleştirmiştir. Zebercet dışarıda yemek yemeye, sinemaya gitmeye başlamıştır. Fakat öyle bir an gelir ki Zebercet'in bu umdu ve bu umudun beslediği yeni yaşam tarzı yıkılır: (zaman perşembe gecesinin sonudur) "**Kadın gelmezdi artık**. Yürüdü, odadan çıkarken **bir haftadır yanan ışığı söndürdü**." (Atılgan, 2000: 38) İşte tam da bu andan sonra Zebercet'in hayatı psikopatolojinin konusu olur. Çünkü Zebercet "gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"ın bir daha gelmeyeceğine karar verir ve karar vermesiyle beraber kendi kurduğu düzeni bozulmaya başlar, bir haftadır yanan ışık söndürülür. Yani Zebercet'in normali artık anormale doğru evrilecektir. Nitekim öyle de olur. Zebercet'in kadının gelmeyeceğine hükmettiği an psikopatalojinin başladığı andır. Zebercet bu andan itibaren ortalıkçı kadını boğar, otelin kedisini öldürür, kadının havlusuyla mastürbasyon yapar ve sonunda intihar eder. Bütün bu psikolojik anlamda ciddi sağlıksız durumların Zebercet'in "gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"ın gelmeyeceğini anladığı andan itibaren ortaya çıkması bu anın psikopatalojik bir durum arz ettiğini gösterir.

Canistan romanının başkişisi Selim'in psikopatalojik seyri ise, Tokuç Ali ile arasında geçen hayvanla cinsel ilişkiye girme sırasındaki sorunda yatar. Burada sıpayla ilişkiye önce Tokuç Ali girer. Selim bu duruma içerler ve kendisinin yanaşma, Ali'nin ise bey oğlu olduğu için böyle olduğunu düşünerek bu durumu kompleks yapar. Selim daha sonra Tokuç Ali'nin çiftliğini terk eder. Büyür, evlenir, toprak sahibi olur Selim; fakat Tokuç Ali'nin kendisini bu horlamasını asla unutamaz. Selim bu ezikliği gidermek için yıllar sonra Ali'nin çiftliğini basar ve onu işkence ederek öldürür. Bu işkence esnasında biz Selim'in içinde bu olayın ne denli bir kırılmaya neden olduğunu anlarız:

— Yaktın beni Selin! Neden be, neden? Söyle bileyim.

— Unuttun mu lan? O gün körpe sıpayı düzmeye gittiğimizde beni kapıda bırakıp girdin dama. Önce kim girsin diye sormaz mı insan bir kere._

> o zaman bildim birden senin ağa oğlu olduğunu, beni horladığını. Sıpa senin malındı elbet. (Atılgan, 2009: 13)

İşte buradan anlıyoruz ki Selim neredeyse bütün ömrünü küçükken yaşadıkları bu olayın intikamını almak için yaşamış ve bu olay onun hayatındaki psikopatalojik seyri başlatmış.

2.6. Arketipler

Carl Gustav Jung'un ortaya attığı bir teorinin adıdır arketip. Jung'a göre, "Ortak bilinçdışı kalıtsal eğilimlerden ve fikirlerden oluşmaktadır. İlktipler, ölüm, aşk, cinsellik, ebeveynlik gibi öznel fikirler konusundaki evrensel, ırksal belleklerdir. Bu kalıtsal bellekler sanatta, mitolojide, masallarda, rüyalarda, dinde ve ortak bilinçdışının diğer dışavurumlarında kendilerini evrensel sembollerle belli ederler." (Budak, 2009: 380) Birçok arketipsel karakter ve durum tanımlayan Jung'un bu tanımlamaları Jale Parla'nın da tespit ettiği gibi modernist yazarlar tarafından sıklıkla kullanılmıştır:

> Modernistler miti, sanatın kullanabileceği araçlardan biri olarak görüyorlardı. İnsanlığın ortak bilinçaltında mutlaka yitirdiği özün ve zamanın ve zamanın üzerini örttüğü ama yok edemediği gerçekliğin saklı olduğuna inanıyorlardı. Bu yüzden çağdaş öykülerini mitolojik parodilerle anlattılar ki, bu mitolojik kodlar çözüldüğü zaman insanın özüne ya da gerçeğine ilişkin doğrular ortaya çıksın. (Parla, 2005: 266)

İnsana dair gerçekliği tüm yönleriyle verme iddiasındaki modernist yazarlar, Jung'un arketiplerinden en çok şunları tercih etmişlerdir:

2.6.1. Anne Arketipi

Sadece modernist edebiyatın değil; edebiyatın tüm zamanlarında karşımıza en çok çıkan arketiptir anne arketipi. Edebi eserlerde anne arketipi doğrudan anne figürü olarak da anneyi çağrıştıran sembolik figürler halinde de karşımıza çıkabilir. Jung, edebi eserlerde anne arketipinin şu sembollerle çıkabileceğini söyler:

> Kişisel anne ve büyükanne; üvey anne ve kayınvalide; sonra ilişki içinde olunan herhangi bir kadın, örneğin, sütanne ya da dadı ya da belki uzak bir ata. Daha sonra mecazi anlamda anne olarak adlandırılacak

> figürler var. Bu kategoride, tanrıça, özellikle de Tanrı'nın anası, Bakire Meryem ve Sophia vardır. Mitoloji anne arketipinin pek çok çeşidini sunar, bakire anne olarak Demeter ve Kore'nin mitinde, anne-sevgili olarak Kybele-Attis mitinde olduğu gibi… Diğer anne sembolleri, cennet, Tanrı krallığı, göksel Kudüs gibi kurtuluş arzusunun hedefi… Kendini adama ve korku uyandıran… Kilise, üniversite, kent, ülke, gök, toprak, orman, deniz ve akarsu; madde, yeraltı dünyası ve ay… Doğum ve döllenmeyi simgeleyen tarla, bahçe… Kaya, mağara, ağaç, kaynak, derin kuyu, vaftiz kabı, gül ve lotus gibi kap biçiminde çiçek…; fırın gibi oyuk nesneler ve yemek yapma araçları… Tabii ki rahim ve buna benzer şekildeki her şey… İnek, tavşan, her tür yararlı hayvan… (Korucu, 2006: 66)

Jung, "Kişi ortak bilinçaltında 'anne' arketipiyle doğar ve gerçek ebeveyn olan anne bu anne arketipini sadece canlandırır. İnsanlar dış dünyada anneye benzeyen herhangi bir şey arama eğilimindedirler çünkü anneye sahip olma davranış biçimi anne arketipi tarafından bilinçaltımıza zaten kazınmıştır." (Demirkol, 2008: 66) der. Jung'a göre anne arketipini aramak bilinçaltının kişiye bir dayatmasıdır. Fakat anne arketipini bunların dışında modernist roman açısından önemli kılan birkaç sebep daha vardır. Öncelikle, birincil ve ikincil ilişkilerin giderek zayıfladığı modern toplumlarda birey için anne hem karşılıksız sevginin hem de mutlak güvenli olunan anın (anne karnı) öznesidir. Bu yüzden yalnız ve mutsuz bireyin arayışlarının temel yapı taşlarından biridir anne figürü ve anne arketipi modernist romanlarda bundan ötürüdür karşımıza çok çıkar.

Anne arketipine modernist romanlarda çok sık rastlanmasının bir diğer nedeni de Freud'un çocuk cinselliğinde annenin durumuna dair yaptığı tespitlerin yarattığı epistemolojik alandır. Bireyin an içerisindeki psikolojik durumunun nedenlerini geriye dönüşlerle ortaya serme amacını güden modernist yazar bu geriye dönüşlerde sıklıkla bireyin çocukluğuna ve çocukluk dönemindeki anneye dair anılarına yer vererek anne figürünün modern roman açısından önemine bir anlamda gönderme yapmış olur ki bu da bize modern romanlarda anne arketiplerini arama mecburiyeti verir.

Jung'un "anneye sahip olma davranış biçimi anne arketipi tarafından zihnimize kazınmıştır" tezi **Aylak Adam**'ın başkişisi C. İçin söylenmiş gibidir adeta. Öncelikle, C. annesini erken yaşta kaybedince, çocukluk döneminde anneye en yakın kişi olarak gördüğü Zehra teyzesini anne yerine ikame etmiştir. İlerleyen yaşlarda teyzesini de

kaybeden C. bu defa da onun yerine koyabileceği; fakat bu defa dış dünyadan bir başka kadın aramaya başlamıştır. Roman boyunca C.'yi bu arayış içinde görürüz. Fakat C. bir türlü bu isteğini yerine getiremez. Yine de romanın sonlarına doğru yüzünü ve gözlerini teyzesine benzettiği şaşı bir fahişeyle yaşadığı bir sahneden yola çıkarak şunu söyleyebiliyoruz ki, romandaki bu şaşı fahişe bir anne arketipidir. Şimdi bu sahneye ve C.'nin şaşı kadına yüklediği misyona bakalım.

(Şaşı kadın sinemanın önünde müşteri beklemektedir. C. kadının yanına yaklaşır)

─ Girelim mi? Dedi.

Kendini zorlayıp bu basbayağı, kişiliksiz burnu, bu kıvırcıklığının yapmalığı belli kumral saçları teyzesininkilere benzetmek istedi. Saçlarının kapamadığı kulağın ucunda yeşil taşlı, irice bir küpe vardı.

─ Neden bana bakmıyorsun? diye sordu.

Kadının ona çevirdiği şaşımsı gözlerdeki o büyük yağmalardan kalmış nemli pırıltıyı görür görmez, onların yüzüne yakından bakmasının isteğiyle yüreği çarptı. *Bu gözler Zehra teyzesinin gözleriydi.* Kadın,

─ Girelim mi? diye yeniden sordu.

Onu içeriye çağırıyordu, derin localardan birine. Dudaklarını solgun, morumsu kırmızılığında yer yer ince çatlaklar vardı. Feyyaz, "─ Onlar dudaklarından öptürmezler," derdi.

─ Burada olmaz. Benim evime gelir misin?
─ Eve gelirsem sana pahalıya mal olur.

…

─ Gel, dedi. Para lafı etme. Sana istediğinden çok veririm.
─ Evin uzakta mı?
─ Hayır.

… Yan yana basamakları çıkarlarken kadın, sesinde bir şaşırmışlıkla sordu:

— Burada mı oturuyorsun?

— Evet.

Kapıyı açtı.

— Yalnız mı?

— Evet.

— Demek ki evli değilsin.

— Değilim.

Onu oturma odasına doğru götürüyordu. İçeride çevresine bakınan kadının şaşkınlığı artmış gibiydi. Çantasını masadaki kitapların yanına bırakıp ona döndü.

— İnanacağım gelmiyor, dedi. Senin buraya beni getirmen! Hangi kadını istesen gelirdi.

Pürüzlü, yorgun bir sesle konuşuyordu. Gözlerindeki o bildik pırıltı olmasa sesindeki yorgunluğun nerden geldiğini düşünebilirdi.

— Seni istedim ben, dedi.

Gidip ona sarılsa, başını göğsüne dayasa, eskiden teyzesinin kucağındayken duyduğu kokuyu gene koklayacağını sanıyordu. Onda bu koku varsa, kurumuş terle kir kokusu ardına gizlense bile onu duyacaktı. Burnu keskindi onun. Kadının, ellerini göğsüne kaldırıp düğmelerini çözmeye başladığını görünce şaşırdı.

— Ne yapıyorsun? diye bağırdı.

…

Sedire oturttu. Başını onun kucağına koyup uzandı. Eski evde, teyzesinin kucağına da hep böyle yatardı. Kulağının değdiği karından yavaş, süreksiz bir gurultu duydu. Aldırmadı. Teyzesinin de karnı guruldar mıydı? Bilmiyordu. Gözlerini yumdu. Burun kanatlarını gerip birkaç kere kokladı. Belki eski kokuları yeniden duymak olanaksızdı. Ayşe'nin saçlarındaki kokuyu, olmadığını bile bile ona benzetmemiş miydi? Belki onu hiç beklemediği anda duyacaktı.

— Saçlarımı okşasana, dedi.

Başı kucağındayken teyzesi kaşıya çeke saçlarını okşardı. Böylesi değildi. Dalgın bir elin yavaştan gezintisiydi bu. Kimi geceler komşu kadınlar olurdu. Bunlardan birinin bile yüzünü hatırlamayışı tuhaftı. Gözlerini açtıkça hep teyzesinin kıpırdayan dudaklarını görürdü.

… Çocukluğunda sık sık yemek tarifleri dinlerdi.

— Bana, 'Reçel kıvamına gelince indirirsin' desene.
— Anlamadım. Neydi?

Tekrarladı. Kadının dudakları oynadı. Pürüzlü, yorgun bir ses:

— Reçel kıvamına gelince indirirsin, dedi.

Oyunun tamamlanması için yapılacak artık tek bir şey vardı.

— Eğil! dedi. Eğil de burnumun ucunu öp.

Kadın eğildi. Yüzüne yaklaşırken daha da şaşılaşan gözlerinin nemli pırıltısı ardında gizli bir sıkıntı fark etti. Kadın burnunu öpüp doğruldu. (Atılgan, 2009: 143-147)

C. aradığı kadını (B.'yi) bir türlü bulamayınca teyzesine benzettiği şaşı bir fahişeyi evine götürür. Ona çocukluğunun anne arketipi teyzesiyle yaşadığı bir anı dramatize ettirir. Şaşı kadın, bir anlamda C. için bir başka anne arketipi olur. C. onunla çocukluğunun mutlu ve huzurlu günlerine gitmek ister. C. İçin şaşı kadının bir anne arketipi olması, C.'yi şaşı kadına götüren nedende de kendini gösterir.

Karşıdan, önündeki çocuk arabasını iterek bir kadın geliyordu. Artık kadınlar çocuklarını kucakta taşımıyorlardı. "Kucak!" Birden büyük bir ferahlıkla her şeyi hatırladı: Tramvaydan indiklerinde teyzesi onu kucağına almıştı. Tanıdık bir doktora gidiyorlardı. Oysa hasta falan değildi. Teyzesinin göğsü yumuşaktı, rahattı. Gözlerini sallanıp duran şu acayip kuleden alamıyordu. Bir ara, "— Dermanım kesildi; in kucağımdan da biraz yürü! demişti. Boynuna sarılmış, inmemişti. Kucağı rahattı, burnunda onun kokusu vardı.

> Bir sigara yakıp durdu. İşte sokak ondan gizlediğini sonunda açıklamıştı. Demek döne dolaşa hep Zehra teyzesine varacaktı. Bugün gene sinemanın önünde o şaşı kadını görünce Alemdar'a kadar yürümemiş miydi? Aradığı, belki etini satan o şaşı kadındı. (Atılgan, 2009: 142)

C.'nin, şaşı kadını evine götürmeye karar verdiği bu satırlarda, C. için romandaki iki anne arketipini de görüyoruz. Birinci anne arketipi olan Zehra teyze ve Zehra teyzenin arketipi olan şaşı kadın. Burada C.'nin gerçek annesi idea, Zehra teyze onun yansıması, şaşı kadın ise yansımanın yansıması yani "eidola"dır. Zehra teyzenin ve şaşı kadının C. için olan konumunu Platoncu bir argümanla somutlamamız rastgele bir seçim değildir. Zira Jung kendi arketip kuramını Platon'un "idealar" felsefesinden yola çıkarak geliştirmiştir. "Jung'a göre arketip, antik çağda bile kullanılan ve Platon'un "eidos"una yani "idea"sına eş bir anlam taşıyan bir kavramdır; çünkü Platon da, "idea"nın her tür fenomenin öncesinde ve üstünde olduğu fikrini savunur." (Korucu, 2006: 44)

Anayurt Oteli'ndeki anne arketipi ise otelin kendisidir. İnsanoğlunun tarih sahnesine çıktığı ilk andan beri tüm insanların en temel güdüsü 'barınma' güdüsüdür. Yırtıcı hayvanlara ve çetin doğa şartlarına karşı fiziksel anlamda kendini korumaya müsait olmayan bir yapıya sahip olan insan için hayatta kalmanın tek şartı uygun bir barınak bulmaktan geçiyordu. Doğa halindeki insan için etraf tehlikelerle doluydu. Her anı korku içinde geçen insanoğlunun bu duruma karşı kendini güvende hissetme duygusu geliştirmesi kaçınılmazdı. Tüm hayatı kendini güvende hissetme duygusuyla şekillenen insan için, tüm hayatı boyunca kendini mutlak güvende hissettiği tek yer anne karnı ve ilk çocukluk yılları için de annenin yanıdır. İnsanoğlunun en savunmasız dönemi olan çocukluk yıllarında çocuğu dış tehlikelerden koruyup kendi kendini koruyabileceği akli ve fiziki olgunluğa ulaştıran anne, insanın bilinçaltında 'güven' gibi gösterileni olan bir göstergedir. Yetişkin bir bireyin gördüğü bir kabustan "anne!" diye bağırarak uyanması, herhangi bir tehlike anında 'anne!' diye bağırmasının altında anne kavramının bilinçaltındaki 'güvende hissetme' duygusunu içerdiğinin kanıtıdır. İşte Jung'un "mağara" kavramının ilk insanların zihninde, anne arketipine tekabül ettiğini savlamasını bu minval üzere okumak gerekir. Mağara figürünün ilk insan için taşıdığı güven hissi ve anne kavramının insana verdiği güven hissi; anne ve mağara figürlerinin insan zihninde buluşturmuştur. Günümüz modern insanı için de geçerli olan kendini güvende hissetme duygusu için artık mağara figürünün yerini ev figürü almıştır.

Polislerin, askerlerin koruduğu şehirlerde yüksek duvarlarla çevrili güvenli binalar inşa eden, bununla yetinmeyip özel güvenlik şirketlerine bu binaları korutan, evlerine çelik kapılar, alarm sistemleri kuran modern insan, tüm bunları ne için yapıyordur? Bu soruya verilecek tek cevap modern insan için de ev, öncelikle kendini güvende hissetmek güdüsünü karşılayan bir unsurdur, şeklindedir. Şu halde, destan dönemi eserlerindeki mağara figürüyle, modern dönem eserlerindeki ev figürünün arketipsel anlamda aynı işlevselliğe sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Anayurt Oteli'ndeki otel, Zebercet'in evidir. Kendine güveni olmayan, korkak, çelimsiz Zebercet için otel, Zebercet'in kendini güvende hissettiği tek yerdir. Zebercet, otelden sadece zorunlu askerlik hizmetini yerine getirmek için uzun süre ayrılmıştır. Onun haricinde ise otelden sadece ayda bir berbere gitmek ve otel fişlerini karakola götürmek için ayrılmıştır. "Yıllardır bu sokaktaki berber dükkanından öteye geçmediği için unuttuğu ok biçimi, yer yer boyaları dökülmüş göstergenin sarktığını, ucunun toprağı gösterdiğini görmüştü birden" (Atılgan, 2000: 95-96) Bu cümleden de anlıyoruz ki Zebercet uzun bir süreden beri otele çok yakın olan berberin sokağının ötesine geçmemiştir. Fakat burada dikkat edilmesi gereken başka bir şey daha var. Zebercet otel yazılı tabelayı görmüştür ve tabelanın "toprağı" gösterdiğini fark etmiştir. Tabelanın bu durumunu yazar romanın başında bir kez daha anmış ve şöyle demişti: "Okun ucu aşağıya dönmüş toprağı gösteriyor, otelin yer altında olduğu sanısını veriyor insana" (Atılgan, 2000: 12) tabelanın yer altını göstermesinin Freudyen bir okumayla bilinçaltına tekabül ettiğine "Bilinçaltı" başlığında daha önce değinmiştik. Burada arketipsel bir okumayla otelin Zebercet için anne arketipini temsil ettiğini söyleyebileceğimiz başka bir argüman var. Jung, anne arketipinin eserlerdeki görünüm şekillerine değinirken, anne arketipinin eserlerde "toprak veya yer altı" gibi şekillerde karşımıza çıkabileceğini söylediğine değinmiştik. Bizim, Zebercet için anne arketipi olduğunu söylediğimiz otelin tabelasının "yer altını" ve ya "toprağı" gösteriyor olması da otelin Zebercet için bir anne arketipi olduğunun sembolik bir ifadesidir.

Zebercet'in bilinçaltında otelin anne arketipine tekabül ettiği şeklindeki düşüncemizi destekleyen bir başka olgu da "gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"ın otele gelmesiyle Zebercet'in yaşadığı değişimdir. Zebercet'in bilinçaltında, "gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"ın anne imajıyla olan bağıntısına 'Oedipus Kompleksi' başlığında değinmiştik. Bu bağıntıyı ve Jung'un "insanlar dış dünyada anneye benzeyen herhangi bir şey arama eğilimindedirler" (Demirkol, 2008: 74) tezini paranteze alarak,

“gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın”ın otele gelişini tekrar yorumlamalıyız. “gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın”, Zebercet için otel dışındaki bir başka anne arketipidir. “gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın”ın Zebercet’in hayatına girmesiyle beraber, Zebercet’in dış dünyaya açıldığını görüyoruz. Zebercet, uzun bir aradan sonra otelin bulunduğu sokağın dışına çıkmaya başlar. Her zaman gittiği otelin sokağında bulunan berbere gitmez, daha uzaktaki bir berbere gider. Akşamları dışarıda yemek yemeye başlar. Sinemaya, meyhaneye, horoz dövüşü izlemeye ve hatta gündüzleri parklarda oturup insanlarla sohbet etmeye başlar. Bütün bunlar bize, Zebercet’in dış dünyada bulduğu bir anne arketipini asıl anne arketipi olan otelin yerine ikame etmeye çalışmanın bir sonucu olarak göründü. Nitekim, “gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın”ı bekleme sürecinin uzadığı dönemlerde Zebercet’in oteli kapatıp sürekli dışarıya gitmesi de bu minval üzere okunmalıdır. Burada “gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın”ın Zebercet için bir anne arketipi olduğunu söylemek zihne çok yadırgatıcı gelmese de aynı şeyi otelin anne arketipi olduğu tezi için söylemek zordur. Fakat Necip Fazıl Kısakürek’in ‘Kaldırımlar’ şiirindeki şu satırlar; bizim, otel Zebercet için bir anne arketipidir, tezimizin pek de yadırgatıcı olamayacağını gösteriyor:

> İçimde damla damla bir korku birikiyor;
> Sanıyorum, her sokak başını kesmiş devler...
> Üstüme camlarını, hep simsiyah, dikiyor;
> Gözüne mil çekilmiş bir ama gibi evler.
>
> Kaldırımlar, çilekeş yalnızların annesi;
> Kaldırımlar, içimde yaşamış bir insandır.
> Kaldırımlar, duyulur, ses kesilince sesi;
> Kaldırımlar, içimde kıvrılan bir lisandır. (Kısakürek, 2008: 157)

Şiirin ilk dörtlüğünde içi korkuyla dolu olan şiirin öznesinin hemen gelen dörtlükte kaldırımı bir anne olarak tasvir etmesi, yani kaldırımı bir anne arketipi olarak vermesi; yalnız ve savunmasız anlarda insanın en çok anneye ihtiyaç duyduğunu ve insan dışındaki nesnelerin de anne arketipi olabileceğini göstermesi adına önemlidir.

Canistan romanında ise anne arketipi olabilecek herhangi bir simge veya durum tespit edemedik. Buna sebep, Selim dışındaki roman kişilerinin Selim’in hayatındaki yerlerinin pek geliştirilmemiş olmasıdır. Selim’in bir eylem adamı olması ve gözünü

budaktan sakınmayan cesur biri olması, kafasına estiğini yapabilen, kendi kendine yetebilen birisi olarak tasvir edilmesi de bizce romanda Selim'in için bir anne arketipinin olmamasını açıklar. Çünkü cesur ve her anlamda kendi kendine yeten birisinin dış dünyada sığınabileceği bir yer veya kişi araması beklenemezdi. Kaldı ki Selim çocuk denilebilecek bir yaşta kafasına koyduklarını yerine getirebilmek için kendisinden başka kimsesi olmayan annesini bırakıp gidebilmiş birisidir. Anneye ve onun korumasına daha çocuk yaşta ihtiyaç duymayan birinin dış dünyada anne imajı araması roman açısından bir kusur olurdu.

2.6.2. Anima Arketipi

"Jung'un analatik psikojisinde erkeğin bilinçdışındaki kadın ilktipi" (Budak, 2009: 68) şeklinde tanımlanan anima arketipinin modern roman açısından önemi son derece anlamlıdır. Öncelikle her ne kadar başka bir araştırmanın konusu olsa da modern romanın kahramanlarının genelde erkek olması sebebiyle kadının bilinçdışındaki erkek arketipi olan animus kavramı değil de anima kavramı, modern roman açısından daha yoğun bir gönderime sahiptir tespitini yapmalıyız.

Erkeğin kadınla yaşamasının sonucunda gelişmiş olan anima, erkeğin kadınsı özellikler kazanmasına ve erkeğin kadınlarla sağlıklı ilişkiler geliştirebilmesine ortam hazırlar. Daha iyi anlaşılabilmesi için anne arketipi ile birlikte değerlendirilmesi gereken anima arketipinin gelişmesinde çocuğun anne ve babaya bağımlı olduğu dönemler belirleyicidir. "Çocukluk döneminde anne ya da babaya yansıtılan bu ruh imgeleri (anima ve animus), daha sonra başka kadın ve erkeklere yansıtılır çünkü "bir erkek için ruhunun dişil niteliğinden dolayı, ruh imgesini taşımaya en uygun kişi kadındır; bir kadın için de erkektir." (Demirkol, 2008: 76) Çocukluk döneminde gelişen bu anima ve animus ilerleyen yıllarda erkeğin kadında; kadının erkekte aradıklarının da belirleyicisi olur. Ruh-imgesini arayan kişi, kendi 'anima ve animus'una en uygun kişiyi arar: "Bir erkek, bilinçaltındaki dişilliğe en uygun olan kadını -kısacası onun ruhunun yansımasını tereddütsüz alabilecek bir kadın- kazanmaya meyillidir." (Demirkol, 2008: 76) Bir erkek için animanın gelişmesi kadar dış dünyada bunun bir karşılığının bulunabilmesi de son derece önemlidir. Nitekim animanın yansıtılamamasının sonuçlarını Jung şöyle ifade eder:

> Eğer ruh-imgesi yansıtılmaz ve özneyle kalırsa, bu durum ruhla özdeşleşmeye yol açar çünkü kişi iç sürecini kendi gerçek karakteri olarak düşünür… [Bu da], açık ya da gizli eşcinselliğe zemin hazırlar… Eğer yansıtılırsa, bu bir nesneyle kurulan duygusal bir bağla sonuçlanır. Ruh-imgesinin yansıtılması, bu nesne ruh-imgesiyle uyumlu olduğu sürece kişiyi iç süreciyle meşgul olmaktan kurtarır. Böylece kişi 'persona'sını yaşayıp geliştirebilir. (Demirkol, 2008: 76)

Aylak Adam romanında C.'deki anima arketipinin küçük yaşta kaybettiği annesinin yerine koyduğu teyzesi üzerinden geliştiğini görüyoruz. Romanın aktüel zamanı içerisinde, C.'yi 'bilinçaltındaki bu dişiliğe' uygun olan kadını ararken görürüz. Ayşe ve Güler, C.'nin kendi animasına uygun olduğunu düşündüğü kadınlardır. C. bu kadınlarla kısa süreli de olsa birlikte olur. Fakat bu kadınlar C.'nin zihnindeki animaya tekabül eden kadınlar değildir. Yazar da bize bunun bilgisini zaman zaman çeşitli araya girişlerle verir. Yazara göre B., C.'nin aradığı doğru kadındır. C.'nin aradığı doğru kadının kim olduğunu da teyzesine benzeyen şaşı fahişeyle yaşadığı psiko-dramatik deneyimden biliyoruz. Fakat C.'nin şaşı kadını bu deneyimden hemen sonra göndermesiyle anlıyoruz ki, şaşı kadın sadece fiziksel anlamda C.'nin animasıyla örtüşmüştür. Oysa bu yeterli değildir C. için. C. hem fiziksel hem de ruhsal anlamda animasının yansıdığı kadını aramaktadır. C.'nin aradığı doğru kadının B. Olduğu bilgisi de yazar tarafından bize verildiğine göre şu doğal çıkarımı yapabiliriz: B., C.'nin animasının yansıdığı kadındır. Roman boyunca C., B.'yi bulmak konusunda kararlıdır. C.'nin arkadaşları onun aradığı kadının platonik anlamda idealize edilmiş bir kadın olduğunu sanmaktadır fakat öyle değildir:

> Sadık, başını sol eline dayamış önüne bakıyordu. Bu elin iki parmağı arasındaki sigaranın külü uzamış, az bükülmüş, neredeyse altında duran yarı dolu şarap bardağına düşecekti.
>
> ─ Sigaranın külünü silk, dedi.
>
> Daha elini oynatırken kül, bardağın yanına düştü. Sadık eğildi; üfledi.
>
> ─ Senin aradığın kadın dünyada yok, dedi.

— Var! O olmasaydı ben olmazdım. Bu şehirde yaşıyor, bir gün bulacağım onu.

— Bulamazsın. Öyle kadın olmaz.

Sigarasını attı. Bir şey söyleyecekken vazgeçti. Onu bu kadının varlığına inandıramazdı. Dayak yediği iki terziyi araması gerektiğini bile anlatamamıştı. "Öyleyse neden kızıyorsun?" Sadık,

— İnsan bulabileceğini aramalı, dedi. Etli canlı bir kadın, bir kitap, bir resim! (Atılgan, 2009: 153)

Bu alıntıda iki şey dikkatimizi çekiyor. Birincisi Sadık'ın C.'nin aradığı kadını platonik anlamda idealize edilmiş bir kadın olarak görmesi, ikincisi de C.'nin aradığı kadın için "o olmasaydı ben olmazdım" demesi. C.'nin bu cümlesi, erkek bilinçaltındaki animanın anne tarafından oluşturulduğu ve şekillendirildiği şeklindeki düşünceye uygundur. Çünkü C. anne yerine koyduğu teyzesinin şekillendirdiği animaya uygun bir kadın aramaktadır. Dolayısıyla böyle bir kadının bulanabilme ihtimali imkansız değil aksine yüksek olasılıklı bile olabilir.

Anayurt Oteli'nde ise Zebercet'i tam da Jung'un, kişi eğer ruh imgesini yansıtacak birini bulamazsa o kişide açık ya da gizli eşcinsellik ortaya çıkabilir, dediği durumda buluruz.

Romanın aktüel zamanından anladığımıza göre Zebercet, hep kendi animasının yansıdığı bir kadın istemiş ama bulamamıştır. Zebercet, askere gittiği döneme kadar yansıtabileceği bir ruh imgesi bulamamıştır. Askerliğini yaptığı dönemde ise kadınlarla ilişkisi sadece çarşı izni sırasında gittiği genelevdeki ilişkiyle sınırlıdır. Zebercet'in bu döneminde kendi bölüğündeki Fatihliye duyduğu gizli bir eşcinsel hayranlık söz konusudur. Zebercet, Fatihlinin isteklerini yerine getirmekte; üstelik de bunu memnuniyet duyarak yapmaktadır. Zebercet, Fatihlinin kendisine terlikle mastürbasyon yaptırmasına uyanık olduğu halde uyuyor numarası yaparak göz yummaktadır. Ayrıca Zebercet, Fatihliye o fark etmediği zamanlarda hayran hayran bakmaktadır. Tüm bunlar bize Zebercet'te gizli bir eşcinsel eğilim olduğunu göstermekte.

Zebercet'in, askerden dönüp otelin işletmesini üstlendikten sonra da kadınlarla sağlıklı bir ilişki kuramadığını görüyoruz. Zebercet'in bu döneminde, otelin ortalıkçı kadınıyla yaşadığı ve pek de zevk almadığı bir cinsel hayatı vardır. Yani Zebercet

askerliğini yaptıktan sonra da ruh imgesini yansıtabilecek bir kadın bulamamıştır. Ta ki "gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın" otele gelinceye kadar. "gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın", Zebercet'in ruh imgesini yansıtabileceği türden bir kadındır; fakat Zebercet çok istemesine ve beklemesine rağmen kadın otelden ayrıldıktan sonra otele geri dönmez. Böylece Zebercet'in kendi ruh imgesini yansıtma ortamı oluşmaz. Tam bu dönemlerde Zebercet'in içindeki gizli eşcinsel eğilimin tekrar açığa çıktığını görürüz. Zebercet, horoz dövüştürülen kahvede tanıştığı Ekrem'e dokunmaktan tahrik olur. Onu otele davet etmeyi düşünür fakat edemez. Bu da bize Zebercet'teki eşcinsel ilginin Fatihliye olan ilgideki gibi 'gizli' olduğunu gösterir.

Canistan romanının, anima arketipi bakımından incelenmesi tıpkı anne arketipinde olduğu gibi sonuçsuz kalmıştır. Eserde Selim veya diğer kişiler için doğrudan ya da simgesel olarak bir anima yansıması tespit edemedik.

2.6.3. Arama Arketipi

Bir arketipten ziyade arketipsel bir durumun adıdır arama arketipi. Hemen bütün masalların, destanların, halk hikayelerinin ana izleği olan arama arketipi, roman türünün de çok sık kullandığı bir izlek olmuştur. Arama arketipi, anlatı geleneğinde genellikle düğümlenen, içinden çıkılmaz bir hale gelen bir sorunun ardından sorunun çözümü için kahraman tarafından gerçekleştirilen yolculuk şeklinde çıkar karşımıza. Modern edebiyatta ise karşımıza kahramanların daha çok kendini tamamlama süreci, çabası şeklinde çıkar. **Ulysses** romanında Stephen Dedalus'un, **Tutunamayanlar**'da Turgut Özben'in, **Aylak Adam**'da Bay C.'nin aramaları bu tip aramalara örnektir.

Denilebilir ki **Aylak Adam** romanı bir arama arketipinin romanıdır. Çünkü bütün bir roman C.'nin B.'yi aramasının romanıdır.

C., öteki yarısı olmadan yaşayan eksik birisidir ve kendini tamamlayacak kadını aramaktadır. C. romanda bu durumunu şu cümleyle özetler: "Bana tek insan yeter. Sevişen iki kişinin kurduğu toplum." (Atılgan, 2009: 112) Bu cümleden anlaşılacağı üzere C. kendisine sadece bir sevgili ya da eş olabilecek bir kadın aramamaktadır. Onun istediği kendisine her şey olabilecek, yanında başkalarına ihtiyaç duymadan yaşayabileceği bir kadındır. C.'nin aradığı bu kadının prototipini teyzesi oluşturmuştur. C.'nin kafasındaki bu kadın imajı geçirdiği huzur dolu çocukluk anlarının da simgesidir aynı zamanda. Okur, C.'yi romanın aktüel zamanında kafasındaki bu kadın imajına

uygun düşen kadını ararken bulur. C.'deki bu sürekli arayış içinde olma durumu onda bir yerlere geç kaldığını sanma gibi bir ruh halinin gelişmesine de neden olmuştur: "Sinemaya gitse, biliyordu, başının ağrısı artacak, içinde hep o bir yere geç kaldığı duygusu olacaktı." (Atılgan, 2009: 157) Bu korkudan ötürü olsa gerek roman boyunca C.'yi sürekli hareket halinde görürüz. C. bir pastanede yahut meyhanede otururken aniden kalkıp sokaklarda yürümeye başlar. Gittiği yerin bir önemi yoktur; çünkü aradığı şeyin yerini bilmiyordur. Bazen bu yürümeler esnasında bir kadının peşine takılır, belki de aradığı kadındır diye fakat hep yanılır.

C.'nin roman boyunca içinde bulunduğu bu arayış durumunu, bizim arama arketipi olarak kabul etmememizin sebebi; arama arketipine konu olan aramaların sonucunda arayan kişide yeniden doğuş benzeri bir yaşantının gerçekleşmesidir: "Arayış içindeki kahraman bir yolculuğa çıkar ve bir dönüşüm geçirerek geri döner. Bu dönüşüm de onun yeniden doğuşunu simgeler." (Demirkol, 2008: 68) Burada bahsedilen arayış sonucunda gerçekleşen dönüşümü C.'de iki kez gözlemleriz:

"Boşuna harcanmış altı buçuk ayın iveceniliğiyle diz çöküp bacaklarını öptü. Aralarında ne babasının bıyıklı suratı vardı, ne de kulak kaşıntısı. Onu bacaklarından kucaklayıp yanına indirdi. Islak kumlara birlikte devrildiler. Konuşmasız, korkusuz, bir bardak su içer gibi…" (Atılgan, 2009: 107) C., aradığı kadın olduğuna kanaat getirdiği Ayşe'ye dokununca C.'nin tüm sıkıntılarının kaynağı olan baba figürünü temsil eden bıyık ve kulak kaşıntısı ortadan bir anda yok oluyor. C.'deki bu dönüşüm bunlarla da sınırlı değildir üstelik. C. bu olaydan sonraki günlerde yaşam biçimleriyle dalga geçtiği insanların arasına karışır, onlarla yemek yer, sohbet eder… Bu C. için yeniden doğuş gibidir adeta.

Öteki dönüşüm örneği de şu şekilde çıkıyor karşımıza: "Bu gergin yüzü, bu ürkek mavi gözleri eskiden bir yerde görmüştü. Birden başının ağrısı kesildi. İçinde acayip bir sevinç, delice bir telaşla kalktı. Aradığı oydu. Başının ağrısını böyle kesiveren, portakal suyuyla birlik içtiği aspirin değil, onun yüzünü görmesiydi." (Atılgan, 2009: 157) C. burada aradığı kadın olduğuna inandığı kişiyi görünce o zamana kadarki baş ağrısından kurtulmuş ve içini bir sevinç kaplamıştır. Görüldüğü gibi burada da arama arketipinin nesnesi olan aranan kişi C.'de bir dönüşüme sebep olmuştur. Bu sahneden hemen sonra C. kadının peşinden koşarken bir araba ona hafifçe çarpar. B. bu sırada otobüse biner. C. yere düşmüş giden otobüse bakmaktadır: "Çevresindeki herkes

ona düşmanca bakıyordu. Kuşatılmıştı. Artık otobüse yetişmesi olanaksızdı. Birden sol şakağındaki ağrı yeniden başladı." (Atılgan, 2009: 157-158) Burada dikkat edilirse bir önceki sahnede C.'nin baş ağrısını dinmesine neden olan 'aranan kişi'ye ulaşılmayınca C.'nin baş ağrısı tekrar nükseder. Bu da bize aranılan kişinin C. üzerindeki dönüşümsel etkisini gösteriyor.

Anayurt Oteli'nde ise arama arketipine nesne olan kişi "gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"dır. "Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın", otele geldiği andan itibaren Zebercet'in yaşamında gözle görülür bir değişim olmuştur. Zebercet, her zaman gittiği berbere gitmemeye başlamış, bıyıklarını kestirmiş, yeni elbiseler almış, meyhaneye, sinemaya, parklara gitmeye başlamıştır. Bu, Zebercet kadını gördükten sonraki değişimlerdir. Zebercet'teki bir diğer değişim ise Zebercet'in "gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"ın gelmeyeceğini anladığı andan itibaren yaşadığı ve bizim Zebercet'teki psikopatolojik evrenin başlangıcına koyduğumuz durumdur. Zebercet bu andan itibaren ortalıkçı kadını ve otelin kedisini öldürmüş en sonunda da kendisini asmıştır. İşte, "gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"ın Zebercet üzerindeki bu dönüşümsel etkileri, romandaki arama arketipsel durumu gösterir.

Canistan romanında ise arama arketipine uygun bir okumaya konu olabilecek türden bir arayış söz konusu değildir.

2.7. Karakterin Ölümü veya Karakterin Silinmesi

Modernizm öncesi insanın büyük idealleri, büyük davaları gerçekleştirme hayali vardı. Bu yüzden destan kahramanları hep olağanüstü özellikleri olan insanlardır. Bununla birlikte modernizmin hemen öncesi dönemin büyük paylaşım savaşlarına sahne olduğu bir dönem olması nedeniyle bu dönemin insanı da büyük idealleri, davaları olan insan modelleri çıkardı ortaya. Modernizmin hemen öncesi Avrupa'sında neredeyse birbirleriyle savaş halinde olmayan millet, ülke yok gibiydi. Bu dönemin Avrupa'sında hakim sanat akımı ise Romantizm ve Realizm'di. Romantik ve Realist aydınlar, sanatçılar, romancılar bu savaş ortamının çıkardığı kahramanların üzerine yazdı ve düşündü. Nitekim İdris Küçükömer **Cuntacılıktan Sivil Topluma** adlı eserinde bu durum için şöyle bir tespit yapar:

> Yanılmıyorsam 1960 senesi başlarında idi, Londra'da Tate Galerisinde, Romantik döneme ait resim sergisi açılmıştı. Galeriye girince

> karşıda, galerinin merkezinde oda duvarı büyüklüğünde bir resim duruyordu şahlanmış bir atın üstünde uçuşan peleriniyle romantik dönem idealizmini sembolize eden herkesin tanıdığı bir Fransız generalini gösteriyordu. General Napolyon'ndu: Bu ideal öyle zorlu, sarsıcı coşkun duyguları temsil ediyordu ki, Germen Goethe, milletinin orduları Jena'da onun tarafından yenilince müteessir olmayacak: Lord Byron Elbe dönüşü Napolyon'un muvaffak olmasını arzu ettiğini ilan edecek ve Waterloo'da kendi milletinin ordularına mağlup olduğunu işitince de "bunun için kahroldum" diyebilecektir. Crlyle de bir ingiliz olarak "Bizim son Büyük Adamımız" yargısına varacaktır. Nietzsche ona hayran olacak ve "İyi Avrupalı" olarak onda, kendi idealinin en modern sembolünü görecekti. Hegel, onu "Dünyanın at üstündeki ruhu" diye kabul edecekti. (Küçükömer, 1994: 35)

İdris Küçükömer'in de işaret ettiği gibi bu dönemin (modernizmin hemen öncesi) aydınlarının, sanatçılarının hayran oldukları kahraman Napoleon Bonaparte'idi. Doğaüstü güçleri olmayan; sıradan bir askerken başarı merdivenlerini bir bir tırmanarak tüm dünyayı etkileyen bir komutan olan Napoleon'un bu karizmatik kişiliği Avrupa edebiyatının roman kahramanlarına da sirayet etti. Ahmet Hamdi Tanpınar, **Bizde Roman** adlı makalesinde bu durum için çok önemli bir tespit yapar:

> Napoleon'dan sonra Avrupa'da kendisinde insanlığın üstüne çıkmak hakkını bulan bir tip moda olmuştur. Bu örnek bütün Avrupa'yı dolaştı ve her yerde XIX uncu asrın sonuna kadar fikir ve sanat aleminin biricik meselesi oldu ve ***bütün edebiyatçıları besledi*** (vurgu bana ait) ve bütün bu adamlar birbirlerini okuyorlar, tekrarlıyorlar, tamamlıyorlardı. (Tanpınar, 2005: 49)

Nitekim, başarı merdivenlerini hırsla tırmanmak isteyen Balzac'ın Felix'ini, tutkulu bir aşkın esiri olmaktansa intihar etmeyi tercih eden Turgenyev'in nihilist Bazarov'unu ve Goethe'nin Genç Werther'ini, Hugo'nun çelik gibi iradeli, sağlam karakterli Jean Valjean'ını, Nietzsche'nin Zerdüşt'ünü, Dostoyevski'nin kendini bütün insanlığın üzerinde gören ve bu yüzden kendinde her şeyi yapma hakkı olduğunu iddia eden Raskolnikov'unu: Napoleon Bonaparte'nin tezahürü şeklinde okumak son derece anlamlıdır.

Yukarıda bahsedilen dönem aynı zamanda burjuvazinin devrimci çağıdır. Burjuvazinin devrimci çağı aynı zamanda devrimci roman kahramanlarını doğurdu. 20. Yüzyılla beraber artık devrimci özelliğini kaybederek insanlığa vaat ettiği özgürlüğün sadece sınırlı bir kesim için olduğu ortaya çıkan kapitalizmin sindirdiği, yabancılaştırdığı, gettolara hapsettiği insanlar için özgürlük güzel bir hayal olarak kaldı. Bu insanın değil büyük idealleri hayata geçirmek, yaşamını idame ettirebilmekten başka bir amacı kalmamıştı. Yönetici klikler için, değeri sadece planlama teşkilatlarının tuttuğu istatistiki verilerin içindeki bir rakamdan ibaret olan bireyin romanı nasıl olacaktı peki? İşte bu sıradanlaştırılmış, yok sayılmış insanın özne olduğu romanlardaki kavramlar artık ruhuna Napoleon Bonaparte'nin ruhundan üflenmiş güçlü, asil, tutkulu kahramanlar gibi değil içinde bulunduğu sistemin tam da kendini sildiği, yok ettiği gibi silik olacaktı.

Sistemin ötekileştirdiği, aidiyet sorunu çeken modern bireyin romanının kahramanını öteki tip roman kahramanlarından ayırmak için protagonist kavramı imal edilmiştir. Adına özgenliğinden ötürü protagonist denilen bu başkarakterlerin genele olan marjinalliği romanlarda birçok şekilde dile getirilebilir fakat modernist yazarlar başkarakterlerin silikleşmesini en çok karakterlerini adlandırırken ortaya koyarlar. Modrernist edebiyatın en önemli temsilcilerinden Franz Kafka'nın kahramanlarına ad seçmesi bu duruma son derece orijinal bir örnektir:

> Kafka'nın kahramanlarının adları olduğunda, bu tür adlar gülünç ve anlamsız olur; belirsiz ve tartışmalı bir kökenden oldukları için tanımlayıcı olmak yerine kafa karıştırırlar. Öyle görünüyor ki, bu adların işlevi çoğunlukla adlandırmadaki anlamsızlığı ifşa etmek ve adlandırmanın imkansızlığını göstermektir. Fakat zaten Kafka'nın başlıca romanlarının kahramanlarının adı bile yoktur. (Bauman, 2003: 236)

Kafka ve genel anlamda diğer modernist yazarlar, ne kendi hayatının ne de tarihin bir öznesi olmayarak silikleşen bireye ad vermeyerek ya da gülünç adlar vererek bireyin bu durumuna işaret etmişlerdir. Elinor Fuchs, modern edebiyatçıların bu çabasını şu şekilde özetler: "Bir zamanlar aksiyonun yerini almış olan Karakter'in bu kez kendisi gölgede kalmıştır." (Fuchs, 2003: 225) Modern yazarlar, gölgede kalan, silikleşen karakterin bu durumunu ya onlara isim vermeyerek ya da gülünç, saçma isimler vererek göstermişlerdir.

Yusuf Atılgan, **Aylak Adam** romanının başkişisine bir isim vermeyerek bizim modern roman için bir unsur olarak kabul ettiğimiz 'karakterin silinmesi veya ölmesi' durumuna uygun bir seçim yapmıştır. Yazar aynı tercihi romanda her ne kadar az gözükse de romanın bir diğer başkişisi olarak kabul edebileceğimiz B. üzerinde de kullanmıştır.

Hayatın saçma olduğunun ayırdına varan modern birey için hayatın anlamına dair aşkın (metafizik) bir neden bulamama sorunsalı C. İçin de geçerlidir. C. roman boyunca kendini yaşama bağlayacak bir tutamak arar:

> ─ İçiyorum da kurtulabiliyor muyum? Belki yalnız baş ağrısından…
> ─ Ya içmediğin zamanlar?
> ─ O zaman ararım.
> ─ Hep arayacaksın sen. Ya resim ya kitap…
> ─ Tutamak sorunu. İnsanın bir tutamağı olmalı.
> ─ Anlamadım.
> ─ Tutamak sorunu dedim. Dünyada hepimiz sallantılı, korkuluksuz bir köprüde yürür gibiyiz. Tutunacak bir şey olmadı mı insan yuvarlanır. Tramvaylardaki tutamaklar gibi. Uzanır tutunurlar. Kimi zenginliğine tutunur; kimi müdürlüğüne; kimi işine, sanatına. Çocuklarına tutunanlar vardır. Herkes kendi tutamağının en iyi, en yüksek olduğuna inanır. Gülünçlüğünü fark etmez. Kağızman köylerinden birinde bir çift öküzüne tutunan bir adam tanıdım. Öküzleri besiliydi, pırıl pırıldı. Herkesin, " – Veli ağanın öküzleri gibi öküz, yoktur," demesini isterdi. Daha gülünçleri de vardır. Ben, toplumdaki değerlerin ikiyüzlülüğünü, sahteliğini, gülünçlüğünü göreli beri, gülünç olmayan tek tutamağı arıyorum: Gerçek sevgiyi! Bir kadın. Birbirimize yeteceğimizi, benimle birlik düşünen, duyan, seven bir kadın! (Atılgan, 2009: 152)

Bu satırlardan da anlaşılacağı üzere C. kendisini hayata bağlayacak tutamaktan yoksundur. C.'yi sadece gerçek sevginin bir tutamak olabileceğine inandıran şey ise C.'nin insanlara yabancılaşmasıdır. Bu yüzden C. toplumsallaşamamakta yani kendisini tamamlayacak öteki(ler)den mahrum durumdadır. Bu yüzden anlatıcı, C.'nin hayata tutunmak için verdiği bu çabada henüz bir sonuca ulaşamadığı için onun ismini eksik bırakmış, tamamlamamıştır. Aynı durum B. İçin de geçerlidir; Çünkü B.'yi

tamamlayacak kişi de C.'dir. Şu halde C., B. Olmadan; B. de C. olmadan eksik, kendini tamamlayamamış bu yüzden de silik karakterlerdir.

Aynı durum biraz değişik bir şekilde olsa da **Anayurt Oteli**'nin başkarakteri olan Zebercet için de geçerlidir. Yazar, burada da yalnız ve anlamdan yoksun bir hayat yaşayan Zebercet'in bu anlamdan yoksun hayatına uygun bir isim seçerek modern edebiyatın karakterin silinmesini anlatmak için seçtiği kahramanlara ad vermeme ya da saçma bir ad verme tercihine uygun bir seçim yapmıştır. Anlatıcı, tıpkı Zygmunt Baumann'ın Kafka'nın anlamdan yoksun yaşayan kahramanları için kahramanlarına anlamsız ya da gülünç isim seçme tespitine uygun bir şekilde adlandırmıştır kahramanını. Zebercet'in kelime olarak bir anlamı vardır fakat Zebercet sözcüğü bir isim olarak alışılagelmiş bir isim değildir. İşte bu isim seçimi bize, hem adlandırmanın anlamsızlığına; hem de farklı, silikleşmiş bir bireyin bu yönüne uygun bir seçim yapıldığını göstermiştir.

Canistan romanında ise modern bir hayatın getirdiği sıkıntı ve bunalımlardan ve modern insanın anlam arayışı çabalarından uzak bir başkişiyle karşı karşıyayızdır. Bu yüzden anlatıcı bu kahramanına bir ad vermiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MODERNİST ROMANIN TEKNİK UNSURLARI

Roman türünün tarihi gelişiminde, adı yansıtmacı romandan sonraki kopuşla birlikte anılan modernist romanı yansıtmacı romandan ayıran en önemli özellikler modernist romanın yansıtmacı romana göre kullandığı tekniklerdeki farklılıklardır.

Gerçeği tüm yönleriyle verme iddiasındaki modernist romanı, gerçeği olduğu gibi verme iddiasındaki yansıtmacı romandan ayıran en önemli gelişme, şüphesiz Albert Einstein'in gerçeğin göreceliliğiyle ilgili tezleri ve Werner Heisenberg'in "belirsizlik" kuramı hakkındaki tezleri olmuştur. Bu iki bilimsel gelişmenin yarattığı epistemolojik alan ve özellikle resim, heykel, mimari, müzik, sinema, tiyatro gibi sanat dallarında kullanılan ve amacı gerçeği türlü yönleriyle yansıtmak olan bazı teknik unsurlar; modernist romancının da eserlerinde başvurduğu tekniklerin belirleyicisi olmuştur.

Şimdi bu tekniklerin neler olduğuna ve bu tekniklerin tezimize konu olan romanlardaki yansımalarının incelenmesine geçelim.

3.1. Bilinç Akışı

Anlatım tekniği bağlamında, modernist romanın klasik romandan kopuşunun en belirgin özellikleri sıralamasında adı ilk sıraya yazılabilecek tekniğin adı bilinç akışıdır.

Terim olarak anlamı, "William James'in bilincin yapısalcıların iddia ettiği gibi statik birbirinden ayrı öğeler dizisinden değil, kesintisiz, dinamik bir düşünceler, duygular, anılar, imajlar akışından oluştuğu görüşünü ifade etmek için kullandığı terim" (Budak, 2009: 127) şeklinde olan bilinç akışı, bir anlamda; bireyi ve onun iç dünyasını temel mesele olarak ele alan modernist romanın zaman algısıdır. Nasıl ki doğayı, hayatı nesnel değerlendiren yansıtmacı romanın zamanı nesnel zaman gibi ileri doğru akıyorsa, bilinci çağrışımların rastgeleliğine göre bir anda geriye, ileriye ve şimdiye gidip-gelen bireyin bilinç akışı da onun kişisel zamanıdır. Gerard Genette'nin modernist romanın en önemli anlatı özelliği olarak kaydettiği "prolepsis (geleceğe atıflar) ve analepsis (geçmişe atıflar)" (Parla, 2005: 268-269) roman içerisinde bu teknik sayesinde yapılır. Sigmund Freud'ın bilinçaltı ve bilincin akışı üzerine yaptığı araştırmaların bulgularının yarattığı epistemolojik alan bireyin tüm psikolojik faaliyetlerini okura vermek isteyen

modernist yazar için bulunmaz bir nimet olmuş ve bir anlamda da bu epistemolojik alanın verileri yazarın da elini rahatlatmıştır bu tekniği kullanmada.

Adı bilinç akışı tekniği olması bu tekniğin roman incelemelerinde şekilsel bir özellik olarak ele alınmasına neden olmuştur hep. Fakat yazar için kahramanın bilinç sürecini verme yöntemi olan bu teknik; bilinci akıp giden bireyin bastırılarak bilinçaltına itilmiş isteklerini, güdülerini açığa çıkarması hasebiyle birey için bir arzu giderme yöntemidir ve bu yönüyle de aynı zamanda modernist roman incelemelerinde bir içerik özelliği olarak değerlendirilebilmesi, üzerinde tartışılması gereken bir konudur.

Aylak Adam romanında bilinç akışı tekniğine sıklıkla başvurulmuştur.

> Geçenler ona bakıyorlardı. Yürüdü. "Bu caddenin elbet tenha olduğu saatler de vardır. Hiç görmedim ben. Kim bu insanlar? İşten mi dönüyorlar; eğlenceye mi gidiyorlar? Şu adamın burnu Gide'nin burnuna benziyor. Ama nasıl da kasvet var. Bunların içinde 'meçhul denizlerde balık' olmayı isteyen var mı acaba? Belki şu hep önüne bakan adam… Ne güzel okumuştu bu şiiri. Gözleri sulanmıştı. Yoksa kız mısın? Ya karşıki şaşı kadın, durmuş kimi bekliyor? Koş, bayım, koş; kaç bu caddeden. Yetişemeyecek. Evet, tramvay kalktı. Neyse, üzülme, biri gelir alır seni. Ama şimdi koştun diye içinde bir utanma var değil mi? Taksim demişler buraya. Yollar ayrılıyor diyedir. Yoksa bu alanda kocaman bir adam büyük bir kara tahtının önünde halka dört işlemden 'bölme'yi mi öğretirdi? Dersi bizim Ahmet Beyin dersi kadar sıkıcı mıydı? Ne der Güler: 'on birden on bir elliye, Ahmet Beyin orda uyku kürü.' O gün kantinde Güler'e kaçamak bakıyordu. Aa! Emine yengem… Ama değil; o bu kadar boyanmaz. Hem ne arar burada? Mudanya'dadır. (Atılgan, 2009: 34)

Bilinç akışı tekniğinin kullanıldığı bir başka bölüm ise şöyle:

> O gece evinde yatmadı. Sabaha karşı bir erkenci taksiden inip içeri girince kapıyı sürgüledi. Çok yürümüştü. Bitkindi. Soyunup yattı. Tabanları sızım sızımdı. "Kuru çam yaprakları… Uzun, örülmüş saçlı kızın parmaklarına batırmıştı. Öğretmenim! 'Yaramaz seni!' Neden dokunmadım saçlarına? Cumartesiye dedi. Ayakları ıslanacak. Ayaklarım… Ne işim

> vardı Alemdarda? Taksi! Gıcırrt. Nasıl üşüyordum. 'Boş yere azap çekmeyin. Bir DERMAN için.' Yarım kadın, sağır mı bunlar? Hep daracık, korkuluksuz köprüdeyiz. Yarın saatin altında korkuluksuz köprüdeyiz. Korkuluk… Korku…" Uyudu. (Atılgan, 2009: 65)

Bilinç akışı tekniğinin kullanıldığı şu bölümde ise, C.'nin içinde bulunduğu durumun psikolojik alt yapısını oluşturan nedenler açığa çıkmaktadır:

"Uyumalı!" Yarına çabuk varmanın en kısa yolu uyumaktı. Hava ağırdı. "Saysam?" İki bin üç yüz yirmi üç. Öleceğim yıla gelince uyuyacam. İki bin üç yüz yirmi iki, iki bin üç yüz yirmi bir. Bu yıl dünyada ***kulaksız*** insanlar türeyecek. İki bin üç yüz yirmi… İki bin iki yüz doksan altı. 'Zehra! Şu bacakların yok mu' İki bin…" (Atılgan, 2009: 106)

Buradaki kulak ve bacak metaforu C.nin psikolojik alt yapısının temelini oluşturması ve bunun bu bilinç akışı bölümünde geçiyor olması önemlidir.

Anayurt Oteli romanında da bilinç akışı tekniğine sık başvurulmuştur:

> Yatağa uzanırken yorganı üstüne çekti. Tavandan sarkan kurşun borunun ucundaki abajura bakıyordu. Eskiden bir gün kuru bezle tozunu aldırmıştı kadına; yatağın üstündeki sandalyeyi tutmuştu; ayaklarının altına dört bakır sahan koymuşlardı yorgan yırtılmasın diye. 'Otel sana teslim bir de kadın al buraya.' Sandalyede çorapsız iri ayaklarının parmakları üstüne kalkarak, karalı uzun donunun paçaları yukarıda, kolları havada… 'Oldu ağa, eğilip omzuna tutunmuştu yatağa inerken. 'Tırnaklarını kes.' Yatan olmasa bile iki haftada bir silinirdi bu oda… hazır dururdu… on iki odalı konakta… Otel sana teslim… sana teslim… köylüler, tütün parası bekleyenler, parti delegeleri, dişçiler, hastaneden çıkanlar, yatak bulamayan hastalar, askere gelenler, pazarcılar, celepler, çalışmaya gelenler, öğretmenler, sınava gelenler, gezici oyunlar, bir gecelik çiftler, emekli olduğunu söyleyen adamlar, ortalıkçı kadın, kedi, gecik…(Atılgan, 2000: 60)

Bu örnek, bilinç akışı tekniğinin kişinin içinde bulunduğu ruh halini açığa çıkartan bir yöntem olduğunu gösteren bir örnektir. Burada dikkat edilirse lambaya gözü takılan Zebercet serbest çağrışımla ortalıkçı kadına lambanın tozunu aldırtmasını

hatırlar, oradan da ortalıkçı kadınla birlikte olmasını hatırlar. Bu da bize roman boyunca sık sık şahit olduğumuz Zebercet'in libidosuna dair bir ipucu verir. Alıntının sonlarına doğru da dikkat edilirse Zebercet, öldürdüğü ortalıkçı kadını, kediyi ve tüm bu yaşadıklarına sebep olan "gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"ı hatırlayarak bilinç akışı tekniğinin kişinin psikolojik durumunu yansıtan bir araç olduğuna örnek olur.

Romandaki bir başka bilinç akışı kullanımında ise otomatik yazı tekniğinin kullanıldığına şahit oluyoruz.

> Kaçmayacaktı. Durumunu başkalarının yargısına bırakmayacaktı. Başka olanaklar da vardı elbet. Kestaneciyle bile. Şimdi de "Gidip önünde durulur maşatlık taşı sensin ulan
>
> maşatlık taşı babandır ulan
> anandır ulan
> karındır
> *karım değil bir kadın*
> leş
> leş herif
> lop incir
> pelte suratlı Çıfıt
> maşatlığa gömerler seni
> geberince ardından bir çiftetelli oynar karın
> *bir kadın sessiz çok uyurdu gaz ocağı patlamıştır*
> mangalına bir tekme atılır kestaneler ateşe yayılır
> *tavan arasına gaz döküp odasına gaz döküp bir kibrit*
> fırlayıp üstüne atılır
> *başkaları karışır gene sorgular polisler savcı yangında sen neredeydin kokuyu duymadın mı yatıyordum*
> yere yıkıp boğazıma sarılır
> *geceyse yalımı gündüzse dumanı bir gören olur yangın vaaar*
> kestane alacakmış gibi yaklaşıp suratına bir tokat
> yandan yaklaşıp ensesine bir tokat
> *yangın vaaar doluşurlar içeriye ölüyü bulurlar*
> sorgular sorular cezaevi

önünde durup eski cezaevinin büyük kapısı ardında demir parmaklılarda solgun elleri Lütfi'ydi adı evet Lütfiye Molla kızını doğurduktan sonra kırkı çıkmadan ninem loğusa yatağında ölünce anamı emzirmiş süt anasıymış önünde durup *öteki suçlularla hep bir yerde sövülebilir onlar da sorarlar elbet neden öldürdün onu* elimde tırnak çakısıyla kimseye sezdirmeden *avluya bir çukur kazıp* arkasından yaklaşarak ensesine saplanabilir

avluya olmaz bodruma kazıp bir gece ölüyü ağır ağır merdivenlerden sürüklerken başından tutup çekersem ayakları ayaklarından tutarsam başı basamaklara vura vura bir gören olmasa bile kadını köyden bir yakını ararsa polise giderse ararlarsa bakkal tanıklık edebilir dayısı öldüğü için köyüne gittiğini söyledi bana der başka yere gitmiş demek öyle mi koltuk altlarına kızgın kestane koyun tırnak çakısını saplamak için arkasından yaklaşırken birden dönebilir

sorgular duruşmalar yirmi sekiz Kasıma bırakıldı yirmi sekiz Kasıma demek tuhaf uzatırlar bir anlamı var mı yargıç bana söylüyordu sanki götürün şunları

kestanelere bir avuç kum atılabilir *kumu Domuz Deresi'nden alırız*

domuza benziyorsun sen
eşeğe
öküze
ineğe
katıra
maymuna
ayıya
su aygırına
hamam böceğine
sıçana
köpeğe
çakala (Atılgan, 2000: 84-85)

Bilinç akışı tekniğinin otomatik yazı tekniğiyle verildiği bir başka bölümde ise Zebercet'in öldürüp cesedini otelin bir odasında bıraktığı ortalıkçı kadına dair korkusu ile eşcinsel bir ilgi duyduğu Ekrem'e bir gönderme vardır:

> (Birden geriye dönünce bir adamın koluna çarptı. 'Af buyurun' dedi.)
>
> *"Af buyurun yabancı mısınız hayır evet yabancı gibiyim gelip geçenlerden bir tanıdığım ara sıra konuşulacak bir yakınım var burada damacılar kahvesine gitmeli bir sabah belinde kasap önlüğü elinde satırla sokakta koşarken görenler güler miydi kaçışır mıydı avluya girince ninesi ayakyoluna koymuş yemek tenceresinde kaçamak kokmaya başlamıştı kaç gün dayanır Emekli Subay'ın kızının iki haftada çıkmış kokusu apartman katıymış tavan arası serin önümüz kış en azından üç hafta dayanılır mı kütüğün üstünde satırla et doğrarken karısı aklına gelince bir testere almalı kemikler katıdır demir testeresi almalı soğuk demircilerde bulunur belki Ekrem'e ayırtmıştım kestaneleri* (Atılgan, 2000: 86)

Burada Zebercet'in emekli subayın öldürdüğü kızının cesedinin kokmaya başlamasını hatırlaması, ortalıkçı kadının cesedinin kokmaya başlayıp polislerin kendisini bulacağına dair korkusunun bir dışa vurumudur.

Canistan romanında kahramanların iç dünyasını vermede bu tekniğe başvurulmamıştır.

3.2. Yabancılaştırma

Tiyatroya özgü bir terim olan yabancılaştırma ilk kez Bertolt Brecht tarafından 'Verfremdungseffekt' adıyla kullanılmıştır. Seyircinin oyun karakteriyle bağ kurarak oyun bağlamından kopmaması, eleştirelliklerini kaybetmemesi için kullanılan bir yöntemdir yabancılaştırma. Bu tekniğin roman sanatında kullanılmaya başlanması modernist romanla olmuştur.

Yansıtmacı roman gibi anlatılmak istenen roman durumuna dair uzun uzun tasvirler yapmak yerine küçük ayrıntıların verilip geçildiği modernist romanda anlatıcının en son isteyeceği şey okurun roman kişisiyle özdeşleşip kendisini olayların akışına kaptırmasıdır. Okur, kendisini olayların akışına kaptırırsa şayet hem roman

açısından son derece işlevsel olan küçük ayrıntıları hem de anlatıcının anlatmak istediği meselenin özünü kaçıracaktır. İşte bu yüzden modernist romancı okuru yabancılaştırma efektleriyle olayın dışına çıkararak okurun metne karşı eleştirelliğini kaybettirmemiş olur.

Yabancılaştırma efekti birkaç şekilde yapılabilir:

a. The Fable (story) and Historization: Seyirci ya da okuyucu oyunun sonunu merak etmesin diye herkesin bildiği olayların veya tanınmış kişilerin hayatlarının anlatılmasıdır. Brecht'in Galileo'su buna örnek verilebilir. Nasılsa seyirci, anlatılan kişinin hayatını ve yaşadıklarını biliyordur, bu yüzden "ne olacak?" diye merak etmez.

b. Acting and Performance: Oyuncuların oyuncu ya da roman kahramanlarının bir roman kahramanı olduklarını seyirciye, okuyucuya hatırlatmalarıdır. Direkt seyirciye hitap etmek veya "ben şimdi tanrıyım" diye bilgilendirmek bu kategoriye girer. Konstantin Stanislavski'nin oyunculuk anlayışının tam tersidir.

c. Stage Design: Olabildiğince az dekor kullanmak. (Böylece seyirci oyunun içine giremez, oyunla bütünleşemez) Bunun yanında dekor değişirken ışıkların kapanmaması da bu türe örnek olabilir. Bunun roman sanatındaki yansıması olabildiğince az tasvir yapmak; ya da yapılan tasvirin gereksizliğini vurgulamak şeklinde olur.

d. Captions: Oyunculardan birinin veya oyunda rolü olmayan bir oyuncunun her sahne başında "şimdi böyle böyle olacak" diye sahneyi anlatmasıdır. Romanlarda ise yazarın araya girip olayın akışı hakkında bilgi vermesi şeklinde gerçekleşir bu. (Özbirinci)

Aylak Adam romanı yabancılaştırma tekniğinin sık kullanıldığı bir romandır. Romanda kullanılan yabancılaştırma tekniği, genellikle yazarın araya girerek olayın akışı hakkında bilgi vermesi şeklinde kullanılmıştır.

Romanda kullanılan yabancılaştırma örnekleri şu şekilde:

> Demin anlattıkları doğru muydu? Eksikti: Beş gündür Ayşe yoktu. (Atılgan, 2009: 15)

> Öğlen yemeğine bize gitsek? Annem…

-Olmaz. Birisi bekleyecek beni. (Yalan söylüyor.) (Atılgan, 2009: 16)

"Çıkarılmadık ayakkaplara, şuraya buyurunlara, hatır sormalara rağmen gitseydim acaba kimleri görecektim"

(Gitseydi B.'yi tanıyacaktı. Bu fırsat kaçtı. İkinci fırsatın bunca çabuk çıkacağını kim diyebilirdi? O da oldu. Dolmabahçe durağında iki yandan gelen iki tramvay yan yana durdular. Başını sola çevirseydi onu görecekti; B.'nin yüzü ondan yanaydı. Ama onun aklı fikri önündeki adamın kulağının ardındaki kirdeydi. Bu kirin biçimi onu müthiş ilgilendiriyordu. Sonunda Matisse'in bir desenine benzetti. İçi rahatladı.) (Atılgan, 2009: 17)

"Kim bilir nerde içiyordur." (Doğru değil bu. Beklediği kişi aşırı soğuk algınlığından hasta yatıyor. Tam şu anda mendiline sümkürdü.) (Atılgan, 2009: 24)

Çevresindeki sırıtkan suratları görünce -ikisi kadındı- onun kolundan tutup karşı kaldırıma koşturdu. (O gece Güler, "Bereket oralarda bir tanıdık yoktu," diye yazacaktı.) (Atılgan, 2009: 68)

Karaköy'e tatlıcıya gittik. Arabada beni öptü. (Bunun yalan olduğunu biliyoruz. Neden bunu yazdı acaba?) (Atılgan, 2009: 70)

Ne dersin, seviyor beni değil mi? Yoksa bugün locada bana öylesine sarılır mıydı? (Bu ikinci yalan, Güler'in anlattıklarına güvenimizi kırdı.) (Atılgan, 2009: 81)

Gökyüzüne baktı. (Korkmayın, felsefeden hoşlanmam.) (Atılgan, 2009: 101)

Bu B. dedi. ("Ablam deseydi belki tanışırlardı. Ondan iki yaş küçük olduğundan mı, yoksa bir erkek çocuk şımarıklığıyla mı, ona abla demez, B. derdi. Birbirlerini bilmeden ellerini sıktılar.) (Atılgan, 2009: 100)

Ucunda Galata Kulesi'nin göründüğü sokağa bir an önce erişmenin ivecenliğiyle inerken çarptığı genç kıza düşünmeden, "- Pardon!" der de yüzüne bakmaz. (Bu kız B. idi. İki gündür hasta yatan Güler'i yoklamış,

Şişhane'de tramvaya biniyordu. Koluna çarpan adamı eskiden bir yerden gördüğünü sandı.) (Atılgan, 2009: 141)

Anayurt Oteli'nde Aylak Adam'daki kadar sık olmasa da bu tekniğin kullanıldığını görüyoruz. Buradaki yabancılaştırma yöntemi de yazarın araya girerek bilgi vermesi şeklinde gerçekleşmiştir. Romandaki yabancılaştırma örnekleri şu şekilde.

Kasaba (ya da kent) minareleri, ağaçlı, geniş sokaklarıyla bu dağın eteğinde yayılır. (Geniş sokakları, parkları, arsaları oluşunun nedeni 'Yangın'dır. 1922 yılı Eylül ayı başlarında Yunanlılar giderayak yaktılar. Yaşlı adamlar 'her mahalleden eli silahlı bir tek erkek çıksaydı yanmazdı burası' derler. Çoğu dağa kaçtı; bütün gün bütün gece aşağıdaki büyük yangını seyretti.) (Atılgan, 2000: 10)

Kapının üstündeki kemerde koyu yeşil üstüne ak yazılı büyük teneke levha: ANAYURT OTELİ. (Düşman elindeyken belirli bir direnme göstermemiş kasaba ya da kentlerde kurtuluşun ilk yıllarındaki utançlı yurt severlik coşkusunun etkisi belki.) (Atılgan, 2000: 11)

Zebercet: Karnım acıktı.

Anası: Şimdi pişer yemek, sabret biraz. Ne oğlan! Karnımda bile sabretmedi dokuz ay.

(Bu doğumda gerçekten sabırsızlık diye birşey varsa sabırsızlık edenin ana karnındaki dölüt olduğu düşünülebileceği gibi anası olduğu da düşünülebilir. İkinci olasılık daha akla yatkındır. Ana karnındaki dölütten doğmuş-büyümüş bir insan davranışı beklemek saçmadır; ama ilerlemiş yaşta, kırk dört yaşında gebe kalan bir kadın böyle bir sabırsızlığa kapılabilir; üstelik bu kadın bundan önce biri iki, biri iki buçuk, biri üç aylık çocuk düşürmüşse. Gene de, haksız da olsa, bu suçlamalar Zebercet'i olumlu yönde etkiledi: Büyüdükçe sabırlı, ağırbaşlı bir insan oldu.) (Atılgan, 2000: 13)

Oysa otelde hırsızlığın artışının nedenleri öfkeye kapılmadan düşünülebilir:

a) Son yıllarda ülkede hırsızlar çoğalmış olabilir.

b) Son yıllarda dürüstlük, namus gibi değer yargılarına her fırsatta baş kaldırmaktan hoşlananlar çoğalmış olabilir.
c) Babasının dış görünüşünde hırsızları yıldıran, korkutan bir hava olabilir.

(Nedenlerin en çürüğü bu olsa gerek: Eskiden iki-üç ayda bir İzmir'den otelin hesabını almaya gelen Rüstem Bey, Zebercet on altı yaşındayken, daha bıyığı bile yokken bir gelişinde saçlarını okşayıp 'Şıp demiş babasınınkinden düşmüş' dediydi. (Atılgan, 2000: 17)

Bunun haricinde romandaki şahısların, kasabanın, otelin ve oteldeki bazı nesnelerle otelin kedisinin ayrı ayrı başlıklar açılarak tasvirlerinin yapılmasını da bir yabancılaştırma tekniği olarak değerlendirmek gerekir. Çünkü yansıtmacı bir romanda kişiler, mekanlar yeri geldikçe tasvir edilir. Oysa anlatıcı böyle yapmak yerine bu unsurlar için birer başlık açarak tasvir yapmıştır. Bu tasvirler sırasında araya girip roman dışı bilgiler verilmesi de bahsettiğimiz roman unsurlarının başlık açılarak tasvir edilmesinin bir yabancılaştırma yöntemi olduğu savımızı desteklemektedir.

Canistan romanında ise yabancılaştırma tekniğine örnek olabilecek bir kullanım bulunmamaktadır.

3.3. Serbest Çağrışım

İlk kez Sigmund Freud'un hipnoz tekniği yerine kullandığı bir teknik olan serbest çağrışım; roman içerisinde yine bilinç akışı ve algıda seçicilik mekanizmalarıyla iç içedir. Anlatıcının bu tekniği kullanma amacı kahramanın bilinçaltını ifşa etmektir. Serbest bir uyarıcının zihni çok fazla meşgul etmiş ya da eden başka bir şeyle eşleşmesi şeklinde ortaya çıkan serbest çağrışım, modernist yazarların; kahramanlarının ilgi ve beklentilerini ortaya koymak için başvurdukları Freudyen bir tekniktir. Modernist yazarların biricik sorunlarından biri olan, bireyi tüm yönleriyle ifşa etmek sorunsalını çözme gayretlerinden biridir serbest çağrışım. Psikanalistlerin hastaya teşhis koyma aşamasında en sık başvurdukları tekniklerden biri olan serbest çağrışımı psikiyatrların gözünde bu kadar önemli kılan şey hastanın bilinçaltına bastırdığı duyguların bu yöntemle bilinç yüzeyine çıkarılabilmesidir. Modernist romanda da benzer bir işlevle kullanıldığı olur bu yöntemin. Daha önce de defalarca değindiğimiz gibi modernist romanın kahramanları intihara meyilli insanlardır. Anlatıcı bu yöntem sayesinde

modernist roman kahramanlarının bu intihara meyilli olma durumunun kaynağını (bilinçaltını) açar okura.

Aylak Adam romanı serbest çağrışım tekniğinin son derece işlevsel kullanıldığı bir romandır. Romanda Aylak Adam'ın içinde bulunduğu 'arayış halinde' olma durumu ve Aylak Adam'ı bu duruma iten nedenlerin (baba nefreti, teyzeye aşırı düşkünlük) verilişinde serbest çağrışım tekniği çok isabetli bir şekilde kullanılmıştır.

Anlatıcı romanın başında okura romandaki serbest çağrışımın yönü hakkında ipucu verir:

"Şaşı kadın karmaşık yollardan bana Zehra teyzemi getiriyordu." (Atılgan, 2009: 10)

Burada dikkat edilirse anlatıcı, şaşı bir kadının C.'ye teyzesini çağrıştırdığını değil bu durumun bilgisini verir. Romanın başındaki bu anahtar, roman boyunca C.'nin serbest çağrışım yönünü okura gösteren bir işaret gibidir.

"Ertesi gün sıkıcı bir sabahla başlayacaktı. Kim bilir, iç sıkıntısı olmasa, belki insanlar işe gitmeyi unuturlardı. 'İş avutur,' derdi babası. O böyle avuntu istemiyordu." (Atılgan, 2009: 41)

"Yeniden yürümeye başladıkları zaman hep onun bacaklarına bakıyordu. Babası da öyleydi. Üstelik bıyıklarını burardı. Kulağını kaşıdı." (Atılgan, 2009: 50)

"Merhaba sokak!" O yokken güneş çıkmıştı. Karşı duvardaki afiş, "Boş yere azap çekmeyin. Bir DERMAN için" diyordu. Üstündeki kadın yüzünün yarısı yoktu. "Dermanım kesildi, in kucağımdan da biraz yürü," demişti. Kim…(Atılgan, 2009: 60)

Burada C. sokakta gördüğü bir afişte yazılı olan " DERMAN" sözcüğünden çok eskiden duyduğu ve bilinçaltında yer eden bir cümleyi hatırlar. Fakat C. bu sözcüğü söyleyeni hatırlayamaz. Romanın ilerleyen bölümlerinde bu serbest çağrışımın eksik olan yönü tamamlanır:

> Karşıdan, önündeki çocuk arabasını iterek bir kadın geliyordu. Artık kadınlar çocuklarını kucakta taşımıyorlardı. "Kucak!" Birden büyük bir ferahlıkla her şeyi hatırladı: Tramvaydan indiklerinde teyzesi onu kucağına almıştı. Tanıdık bir doktora gidiyorlardı. Oysa hasta falan değildi.

Teyzesinin göğsü yumuşaktı, rahattı. Gözlerini sallanıp duran şu acayip kuleden ayıramıyordu. Bir ara, "─ Dermanım kesildi; in kucağımdan da biraz yürü!" demişti. Boynuna sarılmış, inmemişti. Kucağı rahattı. Burnunda onun kokusu vardı.

Bir sigara yakıp durdu. İşte sokak ondan gizlediğini sonunda açıklamıştı. Demek döne dolaşa hep Zehra teyzesine varacaktı. Bu gün gene, sinemanın önünde o şaşı kadını görünce Alemdar'a dek yürümemiş miydi? Aradığı, belki etini satan o şaşı kadındı. Neden gidip onunla tanışmıyordu sanki. Kafasındaki bu düşünceden korkmuş gibi, çaresiz iki yanına bakındı. Solundaki dükkanın kapısında duran bakkal,

─ Bir şey mi arıyorsunuz beyim? diye sordu.
─ Evet! Eski bir koku, dedi.
─ Buralarda bulamazsınız. Caddedeki eczaneye sorun bir kere.

Geri dönüp yürüdü. Eczaneler onun bulmak istediği kokuyu değil, azap çekenlere DERMAN satarlardı. Onu nerede arayacağını biliyordu. (Atılgan, 2009: 142)

Görüldüğü gibi sözü söyleyen kişi C.'nin teyzesidir. Böylece romanın başındaki şaşı kadın ve derman gibi iki kilit çağrışım unsurunun teyzeye dair olduğuna DERMAN yazılı bir reklam afişinin serbest çağrışımıyla ulaşılır.

Aylak Adam romanında bu tespitimizi güçlendirecek başka serbest çağrışımlar da vardır. Roman boyunca "bıyık" ve "bacak" sözcüklerinin C.'ye babasını ve teyzesini hatırlatması gibi.

─ Eskiden orada gene böyle kucağında yatardım
─ Ben… (Öksürdü.) Sana bir şey sormak istiyorm.
─ Sor.
─ Neden hep bacaklarımı öpüp okşuyorsun?

Babasının yüzünü görür gibi oldu. "─ Zehra, şu bacakların yok mu?" Bıyıklarını buruyordu. Filmdeki kadının o korkunç sesi kulaklarında yeniden çınladı: "Babanı öldürdün." Doğruldu. (Atılgan, 2009: 124-125)

Romanın hemen tamamına bir leitmotif gibi yayılan bıyık ve bacak unsuru bu alıntıda en tipik haliyle çıkar karşımıza. Çünkü burada bacak ve bıyık sözcüklerinin C.'nin zihninde nasıl iç içe geçtiğini ve C.'nin bulmaya çalıştığı Zehra teyzesini ve kaçmaya çalıştığı babasını bacak sözcüğüne dair serbest çağrışım açığa çıkarmıştır.

Anayurt Oteli'nde çağrışımları iki ana grupta toplayabiliriz. Zebercet'in kişisel tarihine yönelik olanlar ve cinsel içerikli olanlar. Zebercet'in bir aidiyet sorunu çekmesi serbest çağrışımlarla ailevi geçmişine gitmesini; cinsel açlık çekmesi de cinsel içerikli serbest çağrışımları açıklar.

Romandaki cinsel içerikli serbest çağrışımlar şu şekilde:

> Sağ duvarın ortasındaki kalın çerçeveli resim: Geniş, süslü bir sedire uzanmış, tüller içinde, iri kalçalı, iri memeli bir kadın; iki yanında ellerinde yelpaze yarı çıplak iki zenci kız. 'Çalımına bak şu sömürgeci kapatmasının' demişti dişçi. (Atılgan, 2000: 9)

> Erkeklik organı donunun yırtmacından çıkmış dimdikti. Sol eliyle bastırdı, bir fiske vurdu kafasına. (Askerliğini yaptığı kentte geneleve ilk gidişiydi. Halil Onbaşı götürmüştü. Koğuşta yataklar yan yanaydı. Ranzaların alt katında…) (Atılgan, 200: 27)

> Elini önüne götürdü, kabarmaya başlamıştı gene; düzeltti bastırdı. Kimi geceler koğuşta terlikle… (Atılgan, 2000: 35)

> Başını çevirdi, duvara asılı resimde deniz üstünde at koşturuyordu Fatih. Fatihli'nin gözlerine benziyordu oğlanın gözleri ama yumuşak bakışlıydı. 'Gel buraya; şu matarayı doldur.' (Atılgan, 2000: 46)

> Elini sol cebine soktu. Neydi bunlar? Çocuğa verecekti arada; unutmuştu. Anahtarı alıp kapıyı açtı. 'Atkestaneleri olur çantamda hep' demişti uzun boylu kız. Elleri esmerdi. 'Esmer elliler iyi yüreklidir' der bir arkadaşım… (Atılgan, 2000: 54-55)

> Duvarda asılı resimde sömürgecinin kapatması uyuyordu. 'Uyur evet, uyur ya işi iyidir.' (Atılgan, 2000: 55)

Alıntılanan bu serbest çağrışım örneklerinde dikkat edilirse gönderme hep cinsel içeriklidir. Zebercet'in eşcinsel ilgi duyduğu Fatihli ve demirci çırağı Ekrem; rızası olmadan cinsel ilişkiye girdiği ortalıkçı kadın; askerdeyken kendisine yapılan terlikle mastürbasyon ve gittiği genelev roman boyunca karşımıza çıkar. Zebercet'in hepsi de cinsel bir gönderime sahip olan bu geriye gidişlerinde yöntem hep serbest çağrışım olmuştur.

Zebercet'in ailevi köklerine dair geriye gitmelerine neden olan serbest çağrışım örnekleri ise şu şekilde:

> İkinci kattakileri bitirip 6 numaraya geçti. Bu sabah 8'de uyandıracaktı. İlkokulun 5. sınıfındaki öğretmenine benziyordu: yumuşak, genç bir kadın. Sabahları sokaklarda simit sattıktan sonra okula gelen Kürt Muhittin, 'Çekirdeksiz' takmıştı. Sınıfın büyüğüydü. Başöğretmen gelmiştir bir gün, dövmüştü. 'Anası oğlan doğurmuş, Zebercet hamur yoğurmuş' derdi. Kadının adını yazdı. Ne dersi veriyordu kimbilir; yetişkin erkek öğrenciler nasıl dinlerdi? Saide… Anası ince bir kadındı. Bu konakta, şimdiki 6 numaralı odada doğmuş. Anasının loğusa yatağında öldüğünü, Keçeciler'in bir yakını olan babasının bırakıp gittiğini söylerdi. Belki de Rüstem Bey'in babasının bir beslemeden piçiydi. Haşim Bey beslemeleri rahat bırakmazmış. (Atılgan, 2000: 28)

> Sigarasını söndürdü, küllüğü başucu masasına koydu. Yağmur dinmişti. Perdenin köşesindeki solgun ışık sönmemişti daha. 'Işığı yak' yerine 'ışığı uyar' derdi babası. Karanlıkta kalamazdı. Yakınlarından söz etmezdi pek; çöküntü altında toptan ölümlerinin acısını yenilememek için belki. Oysa anası sözü döndürüp dolaştırıp eskilere getirir, uzun uzun anlatırdı gördüklerini, duyduklarını. Hafsanım Mevlevi Dergahı'nın postunda oturan Abdülkerim Çelebi'nin kız kardeşiymiş. Kocasını bir beslemeyle yakaladıktan sonra üçüncü katta sokağa bakan odalardan birine çekildiğinde yirmi sekiz yaşındaymış daha; iki çocuklu… (Atılgan, 2000: 98)

> Karanlıktı; sokak lambalarını söndürmezlerdi daha. Hasta uyumuştu belki; ya da ölmüştü. "Ne ölüyüm ne sağım." On sekiz gün… Büyük dayısı Nureddin çilesini doldurmaya on sekiz gün kala çıkıyor Halveti

tekkesindeki taş odasından, ‘Günleri bitirdim’ diyor. (Atılgan, 2000: 99-100)

Anayurt Oteli’nde kullanılan serbest çağrışımlardan sonra çoğunlukla, Zebercet’in geriye gidişlerini yazarın bilinç akışıyla vermek yerine üçüncü kişili bir anlatımla verildiğinin tespitini de yapmak gerekiyor.

Önceki teknik unsurlar gibi bu teknik unsurun da **Canistan** romanında kullanılmadığını tespit ettik.

3.4. İç Konuşma

Bireyi ve onun iç dünyasını merkeze alan modernist romanın çok sık başvurduğu tekniklerden biridir iç konuşma tekniği. “Yazarın roman figürlerinin akıllarından geçeni, içlerinden geçirdiklerini, onların kendileriyle konuşma tarzında yansıtma tekniğine verilen addır. Roman figürlerinin içini okumaktır bir bakıma.” (Aytaç, 1999: 40) Bilinç akışı tekniğiyle beraber yazarın kahramanın iç dünyasını okura açtığı iki yöntemden biri olan iç konuşmayı, bilinç akışından ayırmak gerekir. Nitekim Berna Moran, şunları söyler bu konuyla ilgili: “Bilinç akımı da roman kişisinin kafasının içini okura doğrudan doğruya seyrettiren bir teknik. Şu farkla ki iç konuşma gramer bakımından düzgün sentaks kurallarına uygun cümlelerle yapılan sessiz bir konuşmadır. Ve düşüncelerle arasında mantıksal bir bağ vardır. Bilinç akımında ise karakterin zihninde akıp giden düşüncelerde mantıksal bir bağ yoktur.” (Moran, 1197: 64) Bu iç konuşma tekniğinin, serbest çağrışım tekniğinden niceliksel farkıdır. Oysa iç konuşmayı serbest çağrışımdan ayıran niteliksel bir fark da vardır. Bilinç akışı kişi yalnız olsa da olmasa da bir sebebe bağlı olmaksızın ortaya çıkar; oysa iç konuşma kişinin canını sıkan bir olaya ya da kişiyi kızdıran bir olaya tepki verememesi –ya da yeterli tepki verememesi- durumunda ortaya çıkar. Bu durum psikolojisi sağlıklı olan insanda da olmayanda da görülebilir; fakat bir insanda iç konuşmanın ortaya çıkma sıklığının artmasıyla o insanın ruh sağlığının bozulması arasında da bir doğru orantı vardır tespitini yapmak gerekir. Tersinden söyleyecek olursak birey ne kadar çok iç konuşma yapıyorsa o kadar çok yalnızdır, ruhsal sağlığı bozuktur ve gittikçe de anti sosyal bir kişilik haline geliyordur.

İç konuşmayı; serbest çağrışımdan hatta bilinç akışından ayıran bu niteliksel özellik aynı zamanda bu tekniğin modernist romanlarda neden çok sık karşımıza

çıktığını da açıklar. Çünkü modernist romanların kahramanları yalnız, anti-sosyal, nevrotik bireylerdir ve bu tip bireyler için iç konuşma yapmak kaçınılmaz bir eylemdir.

Başkişisi, yalnız ve arayış içinde olan **Aylak Adam** romanında iç konuşmalara sık yer verilmiştir. Romanın başkişisinin yalnız ve arayış içinde biri olmasından ötürü iç konuşmaların romanda fazla yer tutmasıyla ilgili, yerinde bir seçimdir, tespitini yapabiliriz.

Romanda geçen iç konuşma örnekleri şu şekilde:

> Dört buçuğa beş vardı. "Eve gidip biraz okusam." Durağa yürüdü. "bunları kurtarmanın yolunu biliyorum. Kocaman sinemalar yapmalı. Bir gün dünyada yaşayanların tümünü sokmalı bunlara. İyi bir film görsünler. Sokağa hep birden çıksınlar." (Atılgan, 2009: 18)

> Eskiden bu kara perdeler baktıkça karartma kalıntısı diye düşünürdü. "değişen eşyanın dostluğu." Musluğun üstündeki cam raftan bir bardak aldı. İki şişeyi de açtı. Elma, portakal soydu. "Onsuz ilk defa görüyorum burayı. Ya o, sarı bıyıklı oğlanla mı?" (Atılgan, 2009: 37)

> Yazdığı kağıdı alıp sobaya attı. "Alçak!" dedi kendi kendine; "Bıraktıkların yetmiyormuş gibi bir de kağıt karalıyorsun. Oysa bu işin bittiğini biliyorsun. Buraya bir kere gelmen gerekti. Ya yeniden başlayacaktı ya bitecekti. İşte geldim, bitti. Hep onu bulursun diye korkuyordun, değil mi? Kıskanıyor musun? Durmadan seni mi düşünecekti ha, kendini beğenmiş?" Şişede kalan şarabı lavaboya döktü. (Atılgan, 2009: 38)

> Saatine baktı: Ona geliyordu. "Nereye gideceğim? Keşke polis kuşkulanıp karakola götürseydi beni. Değişik bir gece olurdu. Belki onu da bulup getirirlerdi. Birlikte çıkardık. Sonra sıkıntı. O bitti. Haşet'te kitap arayacağım. Niye koşuyorsun? Davete geç mi kaldınız? Her zaman geç kalanlar bulunur. Hindi dolması daha bitmemiştir. Bu gece insanların hindi yemesi gerekir. Bulamayanlar üzülür. Yılbaşı hindisi… Ooooo! Eğlenmek de zordur bu gece. Sinemalar, tiyatrolar, barlar doludur bu gece. Evlerde toplanırlar artık. Küçük bir toplantı demişti avukat. Göz kırpmıştı. 'Neydi o yılbaşı gecesi dağıttığımız masa. Şu Mehmet bey ne şakacı adam. Kırdı geçirdi bizi. Ama karısı… Sorma kardeş.' Küçük kumarlarınız vardır, on

kuruşluk tombalalar. Şimdi kim bilir kaç evde, kim bilir kaç kadının ‘Aman ayol, bu ne kötü şans böyle,’ sözüne karşılık kim bilir kaç erkek ‘Üzülmeyin; kumarda kaybeden aşkta kazanır,’ diyordur. Kim bilir kaç erkek de acele edip bu sözü ondan önce söyleyemediler diye onu kıskanıyordur. Biliyorum sizi. Küçük sürtünmelerle yetinirsiniz. Büyüklerinizden korkarsınız. Akşamları elinizde paketlerle dönersiniz. Sizi bekleyenler vardır. Rahatsınız. Hem ne kolay rahatlıyorsunuz. İçinizde boşluklar yok. Neden ben de sizin gibi olamıyorum? Bir ben miyim düşünen? Bir ben miyim yalnız?” (Atılgan, 2009: 39)

Yüzlüğü adamın eline sıkıştırdı. Koşar gibi uzaklaştı ordan. Önünde bitiveren basamaklardan Köprü’nün üstüne çıkarken çevresindeki gürültü sustu.

“— ‘Yoksuldan çalıp Tanrıya verdi!’

— Tanrıya değil, bilirsin. Hem ben çalmadım.

— Ama verdiğin para çalınmış paraydı.

— Ne yapsın insan, kaldırıp denize mi atsın kendini? Bu dünyada onun başka türlüsü yok!

— Var. Alın terinin kazandığı…

— Sus, onları da bilirim. Çalmadıkları, kolayını bilmedikleri için terlerler. Görmedin mi balıkçıyı? Yüzüğü almadı mı?

— Balıkçı senin neden verdiğini anladı. Huza balığı dediğin zaman…

— Sus, sus artık!” (Atılgan, 2009: 66-67)

Alıntılarımızı romanın tamamında yüzlerce örneği bulunan iç konuşmalar arasında en tipik olanlardan ve C.’nin yalnızlığını yansıtanlar arasından seçtiğimizi belirterek, **Anayurt Oteli**’ndeki iç konuşma örneklerine geçelim.

Anayurt Oteli romanında da başkişinin yalnız ve arayış içinde bir birey olmasından ötürü bu tekniğe çok sık başvurulmuştur. Romandaki iç konuşma örneklerine geçelim:

Sigarasını bastırırken tren sesini duydu. “Merhaba, odam boş mu? Merhaba oda boş mu? Odam boş mu? Oda boş mu? Yeriniz var mı?

Merhaba, yeriniz var mı? İyi akşamlar, yeriniz var mı? İyi akşamlar, odam boş mu? İyi akşamlar, oda boş mu? İyi akşamlar, döndüm ben, odam boş mu? Merhaba…" Silkinip kalktı, ceketini düzeltti; masanın önüne geldi, sağ eliyle tutunup bekledi. (Atılgan, 2000: 32)

Sırtını kapıya dayayıp karanlıkta durdu. "Bir çay içebilir miyim acaba?" Çay yanmıştı. (Atılgan, 2000: 41)

Kaldırıma çıkınca baktı: oğlan duruyordu; güldü. Zebercet elini salladı; dönüp yürüdü. "Altı adım sonra bakarım; gene oradaysa çağırırım. Bir… beş, altı… yedi, sekiz, dokuz, on." Durup baktı, oğlan yoktu. (Atılgan, 2000: 32)

Önüne bakıyordu. Sol eli ceketinin eteğini tutmuş, sımsıkıydı.

"Kıstırmışlar seni… doğrusu kendin kısmışsın ne vardı dayına gidecek dağdan yana gitseydin bir ip alsaydın yanına az daha ben de…" (Atılgan, 2000: 74)

Nasıl yaklaşılırdı bu kadına, ne denirdi? "Merhaba bayan… bayan? Hayır. Merhaba, çoktandır görünmüyorsunuz? Merhaba, görüşmeyeli nasılsınız? Merhaba efendim… efendim. Merhaba, ne güzel gün değil mi? Merhaba, burada mıydınız siz? Çoktandır görmedim de. İyi günler, nerelerdeydiniz çoktandır? Merhaba, beni tanıdınız mı? İyi günler, beni tanıdınız mı? Aa siz miydiniz, ne iyi. Merhaba, yalnızsınız demek. İyi günler… Sonu bulunur mu bunların? Biri söylenecek. Gidebilir, ya da bir başkası…" (Atılgan, 2000: 81)

Canistan romanında, şu ana kadarki teknik unsurların aksine iç konuşma tekniğine az da olsa yer verilmiştir. Roman kahramanlarının anti-sosyal olmayan dışa dönük insanlar olması nedeniyle bu tekniğin romanda az kullanıldığını düşünüyoruz. Romandaki örneklere gelince:

Başında yerleşik bir ağrı vardı. "Çeteler. Sonunda basıldık işte. Aptal gibi fırladım dışarı; tüfeği alıp beklemeliydim. 'Bağa çıkmayalım yazın; her gün gider geliriz; geceleri köyde kalalım' deyip durduydu Fatma. Dinlemedim. Ne yaptılar ki onları?" (Atılgan, 2009: 7)

> Ali ürperdi. “Ulan ne gaddar olmuş bu Selim. Göbeğime kızgın yağ mı akıtacak? Altın falan olmadığını biliyor ama bilmediğim bir şeyden ötürü öç alıyor benden anlaşılan. Ne ola ki? Dayanabilecek miyim her şeye? Köyde kalsaydım bu yaz…” (Atılgan, 2009: 9)
>
> Biraz hafifler gibi olan acısı göbeğine akıtılan yağla yenilendi ama bağırmadı. “Tanrım sıpa işi olamaz bu. İçime işledi kızgın yağ; bu yara sağ komaz beni. Büyük bir suçum olmalı bu yazgıyı yaşamam için. Selim alet oldu buna, ama niye o?” (Atılgan, 2009: 13)

3.5. Montaj / Kolaj

Biri sinemaya (montaj); diğeri de resme özgü bir teknik olan bu teknikler esas itibariyle aynı şeylerdir.

Gürsel Aytaç, **Genel Edebiyat Bilimi** adlı eserinde kolaj için şu tanımı verir: “Resim alanından gelme bu terim, hazır ünitelerin bir araya getirilmesiyle yeni bir kompozisyon oluşturma demektir.” (Aytaç, 1999: 233) Yine aynı eserde montaj için ise şu tanım verilir: “Filmde, şiirde, roman ve tiyatro eserinde uygulanan bir anlatım tekniği: Gerçekliğin çeşitli alanlarından alınma türlü parçaların doğrudan doğruya biçimci görüşler esasında bir araya getirilmesi.” (Aytaç, 1999: 229)

Görüldüğü gibi montaj ve kolaj sanatın iki farklı dalının kullandığı neredeyse birbirinin aynı olan tekniklerdir. Burada önemli olan her iki teknikte de vurgunun birbirinden farklı unsurların bir araya getirilmesiyle bir bütün ortaya çıkarılmasınadır. Peki ama bu teknikleri kullanmaktan kasıt nedir?

Postmodernist yazarların bu tekniği kullanma amacı malum, sıradan nesneleri bir araya getirerek oluşturulan bir kompozisyonla sanat eserini paha biçilmez, biricik olarak gören modernizme ve burjuva sanat kuramlarına; sanatın çok da önemli ve biricik olmadığını göstermek içindir. Ayrıca bu tekniklerin, sanatçı tarafından yabancılaştırma amaçlı kullanıldığı hep söylenen ve haklılık payı da bulanan bir gerçektir; fakat eksiktir. Bizce sanatçıların bu teknikleri salt bir yabancılaştırma unsuru olarak kullandığı iddiası, işin estetik boyutunu ıskaladığı için yetersiz bir tespittir. Çünkü birbiriyle alakalı olan ve ya olmayan unsurların bir araya getirilmesiyle bir kompozisyon oluşturma ve oluşan bu kompozisyonun estetik yönünün altında, Comte

de Lautremont'un daha sonra Dadacılara ve Gerçeküstücülere imge ve haz yaratma konusunda ilham verecek olan şu tespiti yatıyor: "Bir teşrih masası üzerinde, bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin rastlantısal olarak bir araya gelmesi kadar güzel" (Hilav, 2003: 84) Modernist sanatın en önemli duraklarından biri olan Dadacılığın ve Gerçeküstücülüğün imge anlayışını oluşturan bu söz, montaj ve kolaj tekniklerinin modernizmde kullanılma sebeplerinden biridir. Şu halde bu teknikler için salt yabancılaştırma amaçlı kullanılıyor demek eksik bir ifadedir.

Bununla birlikte, bizim işlevselliğin estetiği olarak tanımladığımız modernizmde montaj/kolajın kullanımının estetik haz yaratma dışında bir işlevselliğinin daha olması gerekiyor.

Gerçeği türlü yönleriyle verme iddiasıyla yola çıkan kübist ressamların ilk kez resme tatbik ettiği bu teknikler, gerçekliği tüm yönleriyle verme iddiasındaki modernist yazar için de önemlidir. Çünkü bireyin algıladığı gerçeklikle, gerçek gerçeklik her zaman aynı olmayabilir. Bu yüzden modernist yazar bir durum ya da nesnenin kahramanın zihnindeki yansımasının yanına o şeyin -diyelim bir reklam tabelası olsun- bizzat kendisini koyarak hem gerçeğin göreceliliğini vurgulamış olur (burası tam da görecelilik kuramıyla modernist sanatçılara ilham veren Albert Einstein'i hatırlamanın yeridir) hem de okur adına esere bir ilginçlik katılmış olur.

Tekniğin (iki tekniği bir tek teknik gibi kabul ediyoruz) modernist romana dair bir işlevselliği de modernist sanatçıların hemen hepsinde var olan minimalist kaygılara hizmet etmesidir. Örnekleyin, yazar; romanda işlenmiş bir cinayetin nasıl, nerede, kim tarafından işlendiğini uzun uzun tasvir etmek yerine bu olaya dair bir gazete küpürünü esere monte ederek hem bu olayın ayrıntılarını merak eden okurun merakını giderir, hem de konu bütünlüğünden kopmamış olur. Ayrıca modernist yazarlar böyle yaparak romanlarında olmasını pek istemedikleri aksiyonu da minimalize etmiş olur.

Aylak Adam romanında bu tekniğin son derece işlevsel bir şekilde kullanıldığına şahit oluyoruz.

> Film hoşuna gidecek gibi görünüyor. Kılıksız genç bir adam koca koca yapılara girip çıkarak büyük şehirde iş arıyordu.
>
> Solundaki erkek kolunu onunkine bastırdı. Perdedeki genç iş buldu; kılığı düzeltti. Beş-on kişiyle birlik bir işletmede çalışıyor. Önlerinden

kutular geçiyor. Orada bir kız da var. Olmasın mı? Bir yazarın dediği gibi: "Kadınsız hikaye tuzsuz aşa benzer."

Ayşe elini oturduğu yerin kolluğuna bırakırken bunun bir çağrı olabileceğini düşündü. Aldırmadı. Yanındaki erkek bu çağrıya dayanamıyormuş gibi korka korka uzanıp elini tuttu. Çekmedi. Varsın okşasın. İlkel bir yaklaşma, sürtünme duygusuydu bu. Ötekini düşündü. O böyle bir şey yapmazdı. Her zaman kendi kendisiyle savaştadır. O gün suçsuz olduğunu ona anlatamayacaktı. Filmdeki genç adamla kız işletmeden birlikte çıktılar. Sokakta konuşarak geliyorlar. Sonra evinin önünde genç adam kızı öptü. (Atılgan, 2009: 25)

Burada dikkat edilirse sinemada film izleyen Ayşe'nin yanındaki adamla olan bir anlık yakınlaşmasının anlatımına, o anda izlenen filmden sahneler montajlanmıştır.

Sevgili B.,

Eve gelince mektubunu verdiler. Nasıl sevindim bilsen. Hemen yazıyorum. Adresini bilseydim iki gün önce yazacaktım. Sen gideli bana bir şeyler oluyor. Kimselere açamıyorum. Senin burada olmanı istiyorum. Görüyorsun bencilim. Sana unutmak istediklerini hatırlatacağımı bile bile daha da yazacağım.

Gittiğin kasabayı merak ediyorum. Değil, daha çok senin orada ne yapacağını… İki sabahtır araba tekerleklerinin gürültüsüyle uyanıyorum, sonra o büyük suskunluk diyorsun. Alışacaksın. Bir sabah araba seslerini duymayacaksın. Buraya taşındığımızda ben de öyleydim. Bu akşam eski sokağımızdan geçtim. Evin karşısında durdum. O uzakta durdu. Gene konuşmadı. Orada, çocukluğumun sokağında konuşacağız diyordum. Üç gündür fakülteden eve varıncaya değin hep arkamda. Neden konuşmuyor, bilmiyorum. Kimden bahsediyor bu, diyorsundur. Anlatacam.

…Az önce Tünel'den Daire'ye inen merdivenlerin ortasında durup ona baktığım zaman, "- Yarın!" dedi. Yarın ne olacak? Sevgi dedikleri bu iç karışıklığı, bu özlem mi yoksa? Nazım'la böyle olmazdı. Ben yönetirdim. Üzgünüm. Haydi uzat ellerini, somurttuğun zamanlar yaptığın gibi, yanaklarımı tutup ger de güleyim.

G.T. (Atılgan, 2009: 58)

Burada ise Güler'in B.'ye yazdığı bir mektup metne montajlanmış.

"Merhaba sokak!" O yokken güneş çıkmıştı. Karşı duvardaki afiş, "Boş yere azap çekmeyin. Bir DERMAN için." diyordu. (Atılgan, 2009: 60)

Bir reklam panosunun esere montaj edildiğini görüyoruz. Bu reklam panosu daha sonra C.'ye "dönüp dolaşıp teyzesine varacağının" işaretini verecek olan bir imaj olması nedeniyle önemlidir.

Binlerce gazete satılıyor bu şehirde. Örneğin şu yaşlı adam! Yoksa FATİH'TE İKİ EV YANDI başlığını görüp 'iyi, benim orada evim yok,' diye düşünebilmek rahatlığı için mi okur? BİR ADAM KARISINI ÖLDÜRDÜ. 'İyi etmiş. Kim bilir ne namussuzdu.' ÇİN'DE İSYAN. 'Beter olsunlar, kırsınlar birbirlerini.' (Atılgan, 2009: 102)

Burada ise C.'nin gördüğü gazete manşetleri esere montajlanmıştır.

Bunların haricinde Ayşe'nin günlüğünün de esere montajlandığını görüyoruz.

"Ağustos. 28

Dün gece düşümde Londralı kasapla İstanbullu kasabı gördüm. İkiz kardeş gibiydiler. Konuşuyorlardı. Sonra, ne oldu, satır satıra giriştiler. Kendi bağırmamla uyandım. Kapı açıldı. Saçları dağınık, bana geliyordu.

-Ne var, ne oldu? dedi.

-Kasaplar! dedim. Ah, sarıl bana, sarıl! Bırakma beni!

Sarıldık. Her yanım az az acıyordu. Korkmuyorum artık, seviyorum." (Atılgan, 2009: 131)

Anayurt Oteli'nde ise Aylak Adam'daki kadar olmasa da bu tekniğin kullanıldığına şahit oluyoruz.

O zamanlar kasabanın ileri gelenlerinin doğan çocukları, ölen yakınları için tarihler düşürüp birkaç kuruş kazanan bir yerli ozan, konak

yapıldığında ‘ebced’le birşeyler uyduramadığından olacak, ölçüsü ne aruza ne heceye uyan tuhaf bir tarih yazmış:

Bir iki iki delik

Keçeci Zade Malik (Atılgan, 2000: 11)

Burada kapı kemerinde yazılı olan bir yazı esere montajlanmış.

Kapının üstündeki kemerde koyu yeşil üstüne ak yazılı büyük teneke levha: ANAYURT OTELİ. (Atılgan, 2000: 11)

Burada ise otelin tabelasının esere montajlandığını görüyoruz. Otelin tabelasının esere montajlanmış bir şekilde aynen aktarılmasının esere katkısının “bilinçaltı” maddesinde değinmiştik.

Yaklaştı; yüzü büyüdü. ‘Bir ay önce bir filmi oynadıydı bunun’ dedi oğlan, sokuldu. Bacağındaki sıcaklığı duydu; çekmedi. At üstündeki genç adam ıssız bir kasabaya girdi; atını bir nalbanta bırakıp otele gitti. Konuşmalardan anlaşıldığına göre bir savaştan dönüyordu adam; gecikmişti. Kasaba kötülerin elindeydi; iki kardeşi öldürülmüş, toprağı alınmıştı. Ertesi gün ‘tek başına bişey yapamazsın’ dedi nalbant. Kalabalık bir yerde tezgaha dayanmış içki içerken arkasında elini tabancasına götüren iri yarı birini aynada görünce kendini yere atıp adamı vurdu. Sonra geniş bir odada orta yaşlı bankacı kendisine yüz vermeyen yargıcın kızına saldırdı; ama kız kurtulup kaçtı. Zebercet yavaş sesle ‘Çok tuhaf’ dedi. (Atılgan, 2000: 21)

Burada tıpkı **Aylak Adam** romanındaki gibi sinemada izlenen bir filmin sahneleri esere montajlanmış.

Yazıcı tek düze bir sesle çabuk çabuk okuyordu: “…sabahı sağdıçları geldi güvey kaldırmaya kalkmadılar deyip çevirdik bir saat sonra gene geldiler Fatmanım ölü toprağı mı atıldı bunların üstüne dedi soruldu sanık Ahmet Kuruca’nın anası Fatma Kuruca olduğunu söyledi Fatma Kuruca yukarı çıktıktan az sonra acı acı bağırdı koştu odanın kapısı açıktı Fatma Kuruca kapı önüne çökmüş bağırıyordu içerde gerdek yatağında gelin çırılçıplak uzanmıştı yüzü ezikti kan içindeydi saçları yastığa dağılmıştı göğsü de kanlıydı soruldu ölünün ellerinde bir şey olmadığını söyledi

soruldu sürahi görmediğini söyledi soruldu iki yanı da tanıdığından gerdek ertesi gelinin kızlık nişanını anası evine götürmek için o gece oğlan evinde alt katta bir odada yattığını söyledi…

…Savcı ile avukatlar soracakları olmadığını söylediler sanığa karısını neden öldürdüğü gene soruldu karşılık vermedi gereği görüşüldü sanık Ahmet Kurucan'ın duruşmalardaki davranışları göz önüne alınarak ceza yeterliliğinin olup olmadığının anlaşılması için adli tıbba gönderilmesine karar ve duruşmanın dört kasım bin dokuz yüz altmış üç pazartesi günü saat on dörde bırakılmasına oy birliğiyle karar verildi." (Atılgan, 2000: 72-73)

Burada ise Zebercet'in izlediği bir cinayet davasının ifade tutanağının esere aynen montajlandığını görüyoruz.

Canistan romanında ise bu tekniğe sadece bir kez başvurulduğunu görüyoruz.

Başında iri harflerle "Padişahım çok yaşa" yazan gazeteyi de okudular.

"Bundan sonra 'Osmanlılar'ın kâffesi hürriyet-i şahsiyetlerine maliktir.' Bundan sonra hürriyet-i şahsiye her türlü emrazdan masundur; hiç kimse kanunun tayin ettiği sebep suretten maada bir bahane ile mücazat olunamaz."

"Yaşasın padişahımız, yaşasın hürriyet, yaşasın adalet, yaşasın müsavat, yaşasın uhuvvet, evet yaşasın Kanun-ı Esasi, bütün meşrutiyet idare, yaşasın, yaşasın…" (Atılgan, 2009: 50)

3.6. Leitmotif

İsmi Alman müzisyen Richard Wagner (1813 – 1883) ile özdeşleşmiş müzikal bir terimken sonraları romana adapte edilmiş bir tekniktir leitmotif. Müzikte belirli bir melodinin eserin değişik yerlerinde tekrarlanması şeklinde karşımıza çıkan leitmotif; romanda sembolik ya da alegorik bir göstergenin/cümlenin romanın değişik yerlerinde tekrarlanması şeklinde karşımıza çıkar. Yıldız Ecevit'in "Belirli bir sözcük, olgu ya da durumun metin içinde yinelenmesiyle çağrışım yaptırılarak, söz konusu bir özelliğin

varlığın hatırlatılması anlamına gelen bir söz sanatıdır" (Ecevit, 2008: 137) tanımı hemen tüm kaynaklarda verilen ortalama bir leitmotif tanımıdır. Yazarların bu tekniğe neden başvurdukları yani yazarların belirli bir durumu ya da nesneyi neden belirli aralıklarla okura hatırlattıkları ise açıklığa kavuşturulmamıştır. Modern romanın nasıl okunması gerektiği, modern romanı okumada nelere dikkat edilmesi gerektiği her zaman tartışmalı bir konu olmuştur. Yansıtmacı bir romanın okur tarafından hangi ölçütlerle okunacağı ve okurun bu romanda nelere dikkat etmesi gerektiği bellidir. Yazar eserini kurarken bunları gözetir ve eserini ona göre bina eder. Oysa modernist roman için bu durum muğlaktır biraz. Yazar, okurun bu muğlaklığı aşabilmesi için eserin dokusuna uygun gösterilenleri olan bir nesne ya da durum seçer ve esere yerleştirir. Belirli aralıklarla da onu tekrar ederek bir anlamda okuru yönlendirir. Yani letmotif bir anlamda, farklı okumalara müsait bir eserin yazarının; eserin doğru okunması için okuruna verdiği bir anahtardır diyebiliriz.

Canistan romanını dışarıda bırakarak, Yusuf Atılgan'ın romanlarında leitmotif tekniğinin çok fazla kullandığı tespitini yapabiliriz.

Aylak Adam romanında kullanılan leitmotifler, C.'nin bilinçaltını ve kendisini yönlendiren dinamikleri açıklayan birer ipucu gibi kullanılmıştır.

Romanda tespit ettiğimiz leitmotifler, bu leitmotiflerin kullanıldığı yerler ve işlevleri şu şekildedir:

Bıyık: Romanda en çok kullanılan leitmotiftir. C.'nin bir takıntısı olarak karşımıza çıkan bıyık, romanda baba figürünü simgeleyen bir unsurdur. C.'nin baba nefreti, babasının ölümünden sonra bıyık nefreti olarak kendisini göstermektedir. C'deki bu bıyık takıntısı ve nefreti, kaynağını; C.'nin babasını teyzesinin bacaklarını öptüğünü gördüğü sahneden alır. Romanda, bıyık leitmotifinin geçtiği yerler ve bu letmotifin romandaki işlevleri şu şekilde:

"Bir ay önce biri siyah bıyıklı iki terziden -niye terzi? Bilmiyorum- dayak yediğim gece de aynı sebepten aynı sokağa dönmüştüm." (Atılgan, 2009: 9)

"Uykulu sokakta beni çökerttikleri yer lambalardan uzak değilmiş, birinin kara bıyıklı olduğundan başka şeyler de biliyormuşum gibi arıyordum onları." (Atılgan, 2009: 10)

Dikkat edilirse, C. kavga ettiği adamlardan geriye sadece birinin kara bıyıklı olduğunu hatırlıyor. C.'nin kavga ettiği kişileri sadece "bıyıklı" ve "terzi" olarak tarif etmesi ondaki bıyık saplantısına işaret ediyor.

"Baban sandım seni. Sizin evde hizmetçiydim ben. Tıpkı baban gibisin. Bir bıyıkların eksik." "Defol, babama benzemem ben." (Atılgan, 2009: 22)

Bu konuşma C.'nin hayalinde gerçekleştirdiği bir konuşmadır. Hizmetçinin C.'yi bıyık üzerinden babaya tam olarak benzetmesi C.'yi sinirlendirmekte ve bu da bize C.'deki hem baba hem de bıyık nefretini açıklamakta.

"O gün büyük caddede karşılaştıkları zaman yanında Selim vardı. Sergiden çıkmışlardı. Pek mi içli dışlıydılar? Buna imkân yoktu. Bir kere Selim boz rengi sevmezdi; sonra bıyık da bırakırdı." (Atılgan, 2009: 23)

C., Selim'le Ayşe'yi yan yana görmüş ve içten içe Ayşe'yi kıskanmıştır. Daha sonra Ayşe'nin atölyesine gidip de onu bulamayınca acaba yine Selim'le mi beraber diye düşünürken Selim'in bıyıklı olduğuna vurgu yapması C. için tipik bir durumdur. Çünkü C.'de sevilmeyen kişilerde bıyıklı olup olmamalarına dikkat etme gibi bir özellik vardır. Bu özellik de asıl sevilmeyen babanın bıyıklı olmasından ve bıyığın C.de babaya dair bir metonomi olmasından ileri gelir.

"En son iki öğrenci kız girdi. Şimdi bir Ayşe var oturan bir de o bıyıklı." (Atılgan, 2009: 24)

C. sinemada oturan kişinin sadece bıyıklı olmasına vurgu yapıyor. C.'deki bıyık metonimisine bir başka örnek.

"Onsuz ilk defa görüyorum burayı. Ya o, sarı bıyıklı oğlanla mı?" (Atılgan, 2009: 37)

C. burada yine Ayşe'nin atölyesine gitmiş ve Ayşe'yi bulamamıştır. C.'nin Ayşe'nin nerede ve kimle olduğuna dair hiçbir bilgisi olmadığı halde onu "sarı bıyıklı" biriyle beraber olarak düşünmesi C.deki karamsarlığı gösterir. Çünkü C., Ayşe'nin nerde olduğunu bilmediği halde onu kendisine rakip gördüğü kişiyle birlikte tasavvur etmiş ve onun bıyıklarına vurgu yapmıştır. Burada yine bir sevilmeyen kişiyle onun bıyıklı olmasının C.'nin zihninde örtüştüğünü görüyoruz.

“Arabanın ön penceresinden uzanmış surat bağırıyordu. “─ Yok mu bu piçin anası?” Bıyıklıydı.” (Atılgan, 2009: 63)

C.’nin yine bir insanı sadece bıyığıyla tarif ettiği sahne.

“Bu kapı üç kere açılıp kapanacak; dördüncü de o girecek,” dedi. İlkinde kır bıyıklı bir adam girdi. (Atılgan, 2009: 82)

C.’nin yine bir insanı sadece bıyığıyla tarif etmesine bir başka örnek.

Adamlar yirmi adım ötede durdular. Biri, sağdakine,

─ Allah versin hemşerim, dedi bize de yok mu?

Sanki bu sözü bekliyormuş gibi yüreği genişledi. Yalnız bıyıkları yok diye üzgündü.” (Atılgan, 2009: 90)

Burada C.’nin yanındaki Güler’e sarkıntılık eden adamları dövmeye karar verdiğinde adamların bıyıksız olmalarına üzüldüğünü görüyoruz. Bu da bize C.’nin bıyık fenomenine karşı olan hislerini açıklıyor. C. bıyıktan nefret etmektedir çünkü bıyık, C. için bir baba metenomisidir.

“─ Görürüsünüz, adam olmayacak bu çocuk,” derdi. Konuşmazdım. Sevinirdim. Babam adamsa ben olmayacaktım. “Büyüyünce bıyık bırakmayacam” derdim kendi kendime.” (Atılgan, 2009: 126)

C.’nin baba nefretini ve babaya benzememek için bıyık bırakmayacağını söylediği bu sahneden C.’nin zihninde, babayla bıyık fenomeninin örtüştüğünü net bir şekilde anlıyoruz.

Bacak: Romanda bıyıkla birlikte en çok karşımıza çıkan leitmotif bacaktır. Tıpkı bıyık gibi bacak leitmotifi de C.’de bir takıntı halini almıştır. C.’deki bıyık takıntısı babadan kalma bir mirasken bacak ise teyzeden kalma bir mirastır. C.’nin Ayşe’ye kendisindeki bacak korkusunu anlatırken kullandığı şu cümle bacak leitmotifinin C.’deki başlangıcını anlamamız açısından önemlidir: “Önce babamı anlatmam gerek, dedi. Kadın bacaklarının bende uyandırdığı korkuyu ancak o zaman anlarsın.” (Atılgan, 2009: 125) C. bu itiraftan sonra, babasının teyzesinin bacaklarını öperken yakaladığı sahneyi anlatır. C.’nin çocukluğunda şahit olduğu bu sahne, ileriki hayatına da damgasını vurur. C. için bu sahneden sonra kadın demek bacak demektir artık. C. nasıl

erkekleri bıyıkla özdeşleştirmişse kadınları da bacakla özdeşleştirir. Şimdi bacak leitmotifinin romanda geçtiği yerlere ve bu leitmotifin romandaki işlevlerine bakalım:

"─ Ben… (Öksürdü.) Sana bir şey sormak istiyorum.

─ Sor.

─ Neden hep bacaklarımı öpüp okşuyorsun?

Babasının yüzünü görür gibi oldu. "─ Zehra, şu bacakların yok mu?" Bıyıklarını buruyordu. Filmdeki kadının o korkunç sesi kulaklarında yeniden çınladı: "Babanı öldürdün." Doğruldu.

─ Çünkü senin bacaklarından korkmuyorum, dedi." (Atılgan, 2009: 124-125)

Burada hem bıyık hem de bacak fenomeninin C.'nin hayatındaki anlamı bütün netliğiyle ortadadır. Babası, teyzesinin bacaklarını okşarken bıyıklarını burmaktadır. Bu sahneden sonra C.'nin zihninde bıyık ve bacak bir korku unsuru olarak kazınmış ve C.'nin sonraki hayatını da etkilemiştir. C.'nin bu sahneyi hatırladığında izlediği bir filmdeki "Babanı öldürdün." repliğini hatırlaması da baba nefretinin bıyık ve bacakla olan ilişkisini açığa çıkarması yönünden anlamlıdır.

"Reçel kıvamına gelince indirirsin" demişti teyzem o kadına. "Zehra, şu bacakların yok mu!.." Kulağım!. Bu gece bacaklarını öpecem, biliyorsun. Reçel kıvamındasın, az sonra indireceğim seni…" (Atılgan, 2009: 86)

Burada Güler'le bir lokantadan çıkan C.'nin bilinç akışı verilmiş. C. önce kendisinde bacak saplantısını oluşturan olayı hatırlar, ardından da yanındaki Güler'in bacaklarını öpeceğini içinden geçirir. Bu örnek bize C.'nin bacak saplantısının kaynağını ve C. için bacak fenomeninin önemini gösterir.

"Arkasında bir kumaş hışırtısı duydu. "Etekliğidir bu. Şimdi bacakları çıplak. En önemlisi bacaklarını öpebilmem, biliyorsun. Bir öptüm mü tamam. Buradan çıkamazsın. Bir öptüm mü tamam." (Atılgan, 2009: 87)

Bu örnek C.'nin bir kadınla birlikte olabilmesini ve bu birlikteliği devam ettirebilmesinin şartını açığa çıkarıyor. C.'nin bir kadınla birlikteliğini sürdürebilmesi için kadının bacaklarını öpebilmesi gerekmektedir.

“Yakınında acı acı zırlayan bir zil sesiyle kaldırıma çıkıp başını çevirdi. Bisikletteki kızın düzgün, tüysüz bacakları vardı.” (Atılgan, 2009: 98)

Burada da C.’nin bir kadında ilk -hatta tek- dikkat ettiği şeyin bacaklar olduğunu görüyoruz.

“Başını sola çevirdi. Yirmi adım ötesinde esmer, güzel bir bacak büküle açıla uğraşıyor, topladığı kumları öbür ayağının üstüne yığıyordu.” (Atılgan, 2009: 103)

C. için, bacakların insana dair bir metonomi olarak kullanıldığına bir başka örnek.

Boşuna harcanmış altı buçuk ayın ivecenliğiyle diz çöküp bacaklarını öptü. Aralarında ne babasının bıyıklı suratı vardı ne de kulak kaşıntısı. (Atılgan, 2009: 107)

Burada C.’deki bıyık ve bacak saplantınsın kaynağına dair söylediklerimizi somutlayan bir durum söz konusudur. Çünkü C. Ayşe’nin bacaklarını öptüğü anda kendisinde babadan kalma bacak korkusunu yenmiş, korkuyu yendiği anda da bu korkuya ait diğer bir unsur olan bıyık takıntısı da ortadan kaybolmuştur.

Kulak: Bu leitmotif de tıpkı bacak ve bıyık leitmotiflerinde olduğu gibi kaynağını C.’nin babasının teyzesinin bacaklarını öptüğü sahneden alır. Babasını teyzesinin bacaklarını öperken yakalayan C. babasının üzerine atılır, bu sırada baba onun kulağını çeker ve C.’nin kulağı yırtılır. Hastaneye kaldırılan C.’nin kulak memesi dikilir ve o andan itibaren C.’nin tüm sıkıntılı, korkulu, çaresiz anlarında bu olaya atfen bir kulak kaşınması ortaya çıkar.

Kulak leitmotifi, romanda kulak, kulak memesi ve kulak kaşıntısı şeklinde çıkar karşımıza.

“Demin anlattıkları doğru muydu? Eksikti: Beş gündür Ayşe yoktu. Kulak memesini kaşıdı.” (Atılgan, 2009: 15)

C.’nin teyzesinin yerini tutabilecek bir kadın olarak gördüğü Ayşe’nin yokluğu C.’de kulak kaşıntısına sebep oluyor. Bu da bize kulak leitmotifinin kaynağının C.’nin teyzesine dair bir şey olduğunu gösteriyor.

“Karşı sıradaki derin localı sinemanın hizasına gelince başını sola çevirdi. Şaşı kadın yoktu. Sol kulağını kaşıdı.” (Atılgan, 2009: 31)

Burada da yine C.'nin teyzesine benzettiği bir başka kadın olan şaşı kadınının yokluğu C.'de kulak kaşıntısına neden oluyor.

"Yanından geçen kadına döndü:

─ Merhaba, dedi.

Der demez pişman oldu. Kadın durmuş ona bakıyordu. Sol elini cebinden çıkarıp kulağını kaşıdı. Kadın,

─ Sizi tanımıyorum, dedi." (Atılgan, 2009: 39)

C. başarısız bir tanışma denemesinden sonra kulağını kaşımaktadır. Bu durum C.'deki kulak kaşıntısının utandığı, sıkıldığı anlarda ortaya çıktığına dair bir örnektir.

"Sehpanın önünde durunca şaştı. Görmeğe alıştığı portrelere benzemiyordu. Önce bir sol el gördü. Parmakları çevik, sinirli, tedirgin bir eldi bu. Kahverengi bir kulağa uzanmış ama daha yetişememiş; boşlukta." (Atılgan, 2009: 40)

C. burada arkadaşına yaptırdığı portresine bakıyordur. Arkadaşının C.'yi kulağını kaşımak üzereyken resmetmesi C.'nin hayatında kulak kaşımanın ne denli yer tuttuğunu göstermesi bakımından önemlidir.

"Bu kelimenin harfleriyle bir başkası da yapılabilir" cümlesini yazıp az önce aklında olan o kelimeyi bulamadığı, bulamadıkça sinirlendiği, içi bomboş kalıverdiği zaman (sol kulağının kaşıntısı, sokaktan geçen otomobilin sesi, merdivenlerdeki çocuk ağlaması hep o ana rastlamıştı)…" (Atılgan, 2009: 42)

Bu satırlardan, C.'nin sinirlendiği anlarda da kulağının kaşındığını anlıyoruz.

"Yeniden yürümeye başladıkları zaman hep onun bacaklarına bakıyordu. Babası da öyleydi. Üstelik bıyıklarını burardı. Kulağını kaşıdı." (Atılgan, 2009: 50)

C.'nin babasını hatırlayınca kulağını kaşıması bize C.'deki kulak kaşıntısının kaynağını bir kez daha göstermiştir.

"Ya ordakilerin arasındayken duyduğu, elini paraya uzattıkça artan o utanca benzer duygu? Kulağını kaşıdı." (Atılgan, 2009: 60)

C.deki kulak kaşıntısının utanma duygusuyla beraber de ortaya çıktığını görüyoruz.

“Kalktılar. Dönüp yanındakilere baktı. Adam, etekliğin altında kadının bacaklarını okşuyordu. Bir an, içinde bir duygular karmaşası oldu: Çıkacakları için sevinç, adamı tekmeleme isteği, kalktılar diye pişmanlık!.. Kulağını kaşıdı.” (Atılgan, 2009: 77)

C. bir lokantada adamın birinin yanındaki kadının bacaklarını okşarken görür ve adamı tekmelemek ister. C.’nin bu isteğinin altında, çocukken şahit olduğu babasının teyzesinin bacaklarını okşaması sahnesinde babasının üzerine atılarak onu dövme isteğiyle benzeştiği çok açık. Ayrıca sıkıntı, utanç gibi duygulanımlardan sonra gelen kulak kaşıntısının öfke anlarından sonra da geldiğini görüyoruz.

“Sıcaktı. Yalnız bacaklarına dokunmuyordu. Neden ona her gelişinde bacaklarını da getirirdi? Hep böyle olurdu. Onları okşama, sıkma isteğiyle avcu karıncalanmaya başladıkça bir kulağı yanardı.” (Atılgan, 2009: 83)

Burada kaynağını aynı olaydan alan bacak ve kulak leitmotifinin iç içe geçtiğini görüyoruz.

“Eylül. 1

Plajda uzanmış konuşuyorduk. Ona en sevdiği ressamı sordum.

─ Van Gogh, dedi.

─ Neden?

─ Kulağını kesebilmiş; sol kulağını. Bunu yapan ilk adam o. Sustu” (Atılgan, 2009: 96)

C.’nin en sevdiği ressamı başka bir özelliği ile değil de kulağını kesmiş olmasıyla tarif etmesi, C.’deki kulak kaşıntısına dair olayın ne denli bir etki yaptığını anlamamız açısından önemlidir.

Şu ana kadar C.de kulak kaşıntısının teyzesini veya babasını hatırladığı anların haricinde utanma ve kızgınlık gibi anlarda da ortaya çıktığını gördük. Bu da aslında kaynağını C.’nin babayla teyzeyi yakaladığı bacak öpme sahnesinden alır. Çünkü C. o

sahneyi gördüğünde hem utanmış hem de kızmıştır. Bu yüzden bir şartlı refleks gibi C.'nin her utandığı veya kızdığı anlarda kulağı kaşınmaktadır.

Mavi Göz: Kullanımı, bacak, bıyık ve kulak leitmotifleri kadar sık olmasa da mavi göz de roman için işlevselliği olan bir leitmotiftir.

Diğer leitmotfiler kaynağını C.'nin anne yerine koyduğu teyzesinden alırken bu leitmotif ise C.'nin erken yaşta kaybettiği annesinden alır.

"Elbet sana da bakacam. Kaşlarını çatıp dudaklarını ıslık çalar gibi uzattığın zaman… Gözlerini kaldırdığında birbirimizi göreceğiz. Biliyorum mavi gözlüsün." (Atılgan, 2009: 15) Burada C.'nin aradığı kadın olduğunu tahmin ettiği bir kadını takip ederken içinden geçenleri okuyoruz. C. kadının mavi gözlü olmasını istemektedir.

"─ Hep gözlerini merak ederdim.
─ Şimdi biliyor musun?
─ Biliyorum. Koyu mavi." (Atılgan, 2009: 63)

Aradığı kadın olduğu için sürekli takip ettiği kadının en çok göz rengini merak etmesi bize mavi gözün C.'nin hayatında ne kadar önemli bir yer tuttuğunu gösterir.

"Bu B. dedi. ("Ablam deseydi belki tanışırlardı. Ondan iki yaş küçük olduğundan mı, yoksa bir erkek çocuk şımarıklığıyla mı, ona abla demez, B. derdi. Birbirlerini bilmeden ellerini sıktılar.)

Mavi gözlüydü. "Neden böyle bakıyor bana? Rahatlarını kaçıracam diye mi korkuyor?" (Atılgan, 2009: 100)

Burada yazarın bize C.'nin aradığı doğru kadın olduğunu söylediği kadının mavi gözlü olduğunu öğreniyoruz. Bu da gösteriyor ki mavi göz önemli bir leitmotiftir.

"─ Teyzem. Annemin kardeşi. Annemi bilmiyorum. Ben bir yaşındayken ölmüş. Belki de teyzem, onun güzel, mavi gözlerinden bahsettiği için, bu gözleri gördüğümü sanıyorum. Mavi gözlerden hep hoşlandım. Belki sana anlattığım o kıza üç ay dayanabilmem mavi gözlü oluşundandı." (Atılgan, 2009: 126)

Bu satırlardan, C.'nin mavi gözlere düşkünlüğünün kaynağını ve bu göz renginin C. için önemini öğreniyoruz.

Anayurt Oteli'nde de romanın kurgusuna dair okura fikir veren leitmotifler kullanılmıştır. Romanda karşımıza en çok çıkan leitmotif, Aylak Adam romanında olduğu gibi, bıyıktır. Bıyıktan başka; terlik, ve havlu gibi nesneler de leitmotif olarak kullanılmıştır romanda.

Bıyık: Bıyık leitmotifi, Aylak Adam romanındaki gibi bir işlevsellikten uzak bir kullanımdadır bu romanda. Zebercet'teki bıyık takıntısının kaynağı tam belli değildir. Fakat o da tıpkı C. gibi insanları sadece "bıyıklı" ya da "bıyıksız" olarak tarif edecek kadar bıyık konusunda takıntılıdır. Zebercet'teki bıyık takıntısının "gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın" otele geldikten sonra başladığını söyleyebiliriz. Zira Zebercet, "gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"ın otele geri dönmesini beklerken her zaman gittiği berberden başka bir berbere giderek bıyıklarını kestirir. Zebercet'in her zaman gittiği berber otelin sokağında bulunan berberdir ve bu berber Zebercet'in yıllarca otelden ayrılarak gittiği en uzak mesafedir. Zebercet'in yıllar sonra ilk kez sokağın sonundaki berberden başka bir berbere gitmesi, "gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"ın gelişiyle Zebercet'te gerçekleştirdiği değişimin bir sonucudur. Zebercet,'in bu sokaktan ilk ayrılışının sonunda gittiği berberde bıyıklarını kestirmesini ve bu olayın ardından romanda görmeye başladığımız bıyık fenomenini "gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"ın Zebercet'te gerçekleştirdiği değişimin bir işareti olarak okumak gerekir. "gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"ın, otele gelmesiyle Zebercet'in hayatında birçok değişiklikler olmuştur. İşte bıyık bu değişikliklerin ilk nişanı olması nedeniyle önemlidir ve roman boyunca Zebercet'teki değişimi simgeleyen bir motif olarak da romanın tamamına yayılmış bir leitmotiftir. Şu halde, bıyık leitmotifi dolaylı da olsa kaynağını "gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"dan alır da diyebiliriz.

Romanda bıyık leitmotifinin geçtiği sahneler şöyle:

> Uzun süre baktı. Oysa haftada üç kere tıraş da olurdu. Küçük, dört köşe bıyığı. Kadının baktığı işte bu yüzdü o gece…(Atılgan, 2000: 8)

> Yüzüne baktı. 'Bıyığınız yakışıyordu size.' Alay mı ediyordu? Bu sabah tıraş olurken bıyığını kesememişti. (Atılgan, 2000: 9)

> Duvara asılı küçük aynada saçlarını taradı: bıyığı yerindeydi. (Atılgan, 2000: 17)

Merdivenden yan yana iki kişi iniyordu. Celepti bunlar; ara sıra otelde kalırlardı. Uzun, kara bıyıkları vardı. (Atılgan, 2000: 18)

Kadın çıkınca 3 numarada kalan üç delikanlı indi; ellerinde tahtadan valizler vardı. İkisi ince bıyıklı, biri bıyıksızdı. (Atılgan, 2000: 19)

Basımevi sokağının köşesindeki berber salonunda koltuklardan ikisi boştu. İçeri girerken kır bıyıklı yaşlıca berber sandalyeden kalktı; buyurun dedi… Ustura yanaklarında, boynunda, çenesinde gezindi; üst dudağına geldi. ─ Bıyığımı da kesiverin. (Atılgan, 2000: 21)

Dönerken durdu, yüzüne baktı.

─ Bıyığını kesmişsin sen.

─ Ağırlık veriyordu da, dedi gülerek.

Sonra yavaş sesle sordu:

─ Bu sabah var mıydı bıyığım? (Atılgan, 2000: 24)

Üç kişiydiler; karşıda oturan ikisi kalın kaşlı, kara bıyıklıydı ama birbirlerine benzemiyorlardı. (Atılgan, 2000: 45)

Ölmüş yakınları anlatırdı uzun uzun. Belki o gün de bir bayramdı. İnce bıyıklı, solgun yüzlü bir genç; demir parmaklıklarda kemikli, kısa tırnaklı elleri. (Atılgan, 2000: 71)

─ Otelciyim ben; İstasyon'a yakın. Hani ara sıra gelirdiniz… biriyle.
─ Aa, evet. Çok değişmiş yüzünüz.
─ Bıyığımı kestim de…
…
Bedeni gerildi; yüreği çarparak döndü: karşı sıradaki bıyıklı adam gelmiş yanında duruyor, dik dik bakıyordu. (Atılgan, 2000: 81)

Havlu: Havlu leitmotifi de tıpkı bıyık leitmotifinde olduğu gibi kaynağını "Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"dan alır. Daha romanın başında yazar bize iki tane havlunun tasvirini yaparak, havlu'nun roman için önemli bir unsur olacağının sinyalini verir. Fakat romanın ilerleyen bölümlerinde, bu havlulardan sadece

“Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın”ın unuttuğu havlunun bir leitmotif olarak kullanıldığını görürüz. Romanda, havlu leitmotofinin geçtiği yerler şu şekilde:

Salı gecesi menteşeleri yağlamıştı. Dün gece çok az kalmıştı odada; havluya yaklaşırken dönüp çıkmıştı. (Atılgan, 2000: 37)

Burada Zebercet için havlunun bir heyecan unsuru olduğunu anlıyoruz. Zira, Zebercet havluya doğru bir hareket yapar fakat vazgeçer bundan. Havlunun bir dokunulmazlığı var gibidir Zebercet için. Bu dokunulmazlık da aslında kaynağını Zebercet’in havluyla “Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın”ı özdeşleştirmiş olmasından alır.

> Kadının unuttuğu karaları ince, sarıları kırmızıları kalın çizgili ***havluyu*** demirden aldı***; yatağın*** ortasına serdi; yastığın bir ucunu havlunun altına çekip abandı; sarıldı. Yüksek sesle bir daha ‘gelmeseydin ölürdüm’ dedi. Kadın bir şey sormuştu anlaşılan; ‘Evet’ dedi. Kolları oldukça ince, bacakları kıllıydı. Kıçı da kıllıydı, sivilceliydi; tekdüze, ağır ağır kalkıp iniyordu. Yüzünü yastıktan sıyırıp kadınınkine benzetmeye çalıştığı bir sesle ‘Ooh bırakma sakın; memelerimi ısır’dedi. Az aşağıya kayıp yastığı ısırdı. (Atılgan, 2000: 41)

Burada Zebercet için havlunun “Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın”ın bir leitmotifi olduğu daha da netleşiyor.

‘Hele alçak’ dedi kısık sesle; doğrulup karyola demirindeki havluyu aldı; elinde toplayıp duvara fırlattı ama havlu açıldı, duvarın dibine düştü. Yataktan inip gitti, havluyu aldı; ovuşturdu, silkitti; kalanları eliyle düşürdü; karyola demirine astı, gerdi. (Atılgan, 2000: 56)

Bu satırlardan da Zebercet’in önce bir insana kızar gibi havluya kızdığını daha sonra da sanki havludan özür diler gibi davrandığını görüyoruz.

Bunların haricinde Zebercet’in havluyu almaya gelen iki köylüye havluyu vermemek için direnmesi, hatta kendisine işkence yapılmasını göze alması da havlunun Zebercet için ne denli önemli olduğunu gösteren bir başka emaredir.

Terlik:

Kaynağını Zebercet'in eşcinsel bir ilgi duyduğu Fatihlinin Zebercet'e terklikle yaptığı mastürbasyondan alan bu leitmotif, Zebercet'teki eşcinsel eğilimleri açığa çıkartan bir işleve sahiptir. Terliğin gerek Zebercet'in eşcinsel bir ilgi duyduğu Fatihliye dair olan gönderimi gerekse de Freud terminolojisindeki erkeklik organına dair gönderimi bize, terliğin Zebercet'in hayatında eşcinselliğe dair bir karşılığı olduğunu düşündürtmüştür.

Terlik leitmotifinin romanda geçtiği yerler şu şekilde:

"Elini önüne götürdü, kabarmaya başlamıştı gene; düzeltti, bastırdı. Kimi geceler koğuşta terlikle…"(Atılgan, 2000: 35)

"Heyy dedi oğlan; bacağı bacağına yaslandı. Zebercet'in orası kabarmaya başladı; sağ yanını kıpırdatmamaya çalışarak sol elini cebine soktu, tuttu düzeltti… Fatihli ver şu terliği bana demişti. Sol eliyle kazağının yakasını çekti, sırtı terliyordu. Bir erkekle otele gelen…" (Atılgan, 2000: 52)

> 'Ver şu terliği bana' demişti Fatihli. Uyanıktı; belli etmeden kirpiklerinin arasından bakıyordu. Koğuşun gece ışığında yüzü daha da güzeldi. Refik Çavuş'la ikinci gelişleriydi. Yalnız ona değil başkalarına da yapılırdı bu şaka; nöbetçiler bilirdi. Ertesi sabah takılırlardı. 'Yıkanacak yok mu?' Fatihli velenseyi yavaşça aşmış, donunun üstünden terliği sürtmeye başlamıştı. Hızla büyüyordu göbeğine doğru. Bir ara öteki eliyle yokladı; kısık bir sesle 'Hey Tanrım, kime vermişsin bunu' dedi. Pek bastırmadan, çabuk çabuk sürtüyordu terliği. Kendini koyvermiş, sayıklar gibi inlemişti. (Atılgan, 2000: 54)

Canistan romanında ise leitmotif olabilecek bir kullanıma rastlanılmamıştır.

3.7. Metinlerarasılık

Bir yazarın; başka bir metnin parçasını/parçalarını kendi metninin bağlamında yeniden üretmesi olarak tanımlayabileceğimiz metinlerarasılık, her ne kadar postmodernizme özgü bir teknik olarak kabul edilse de modernist yazarların da -postmodernist yazarlar kadar sık olmasa da- başvurdukları bir tekniktir. Sanatta biçim

kaygısının içerik kaygısının önüne geçmesiyle metinlerarasılık tekniğinin bilinçli bir şekilde kullanımının sıklığı artmıştır. (Burada bilinçli bir şekilde kullanımdan kasıt Mikhail Bahtin'in diyolajizm tezine göre hemen her eserin ister istemez birbiriyle metinlerarası bir ilişkiye girdiği iddiasına istisna yaratmaktır.) Bu teknik postmodrnizmde, okura 'elindeki metin bir kurmaca metindir' mesajını vermek için kullanılırken; modernizmde ise yazarlarca bu teknik hem anlatımı güçlendirmek hem de modernist sanatın hazırlıklı, uyanık tüketiciye hitap etme iddiasını gerçekleştirmek için kullanılmıştır. Sözgelimi Oğuz Atay'ın **Tutunamayanlar** romanının **İncil** ayetlerine ve Hz. İsa kıssalarına olan metinlerarasılığı sadece esere bir ambiyans katmak ve okurda elindeki metnin bir kurmaca metin olduğu hissini uyandırtmak için değil; Selim Işık'taki tüm insanlık için acı çekme hissini açığa çıkarmak için kullanılmış bir araçtır. Görüldüğü gibi postmodernizmle, modernizm arasındaki metinlerarasılık kullanımı, hem kullanım sıklığı hem de amaç açısından farklılık arz ediyor.

Aylak Adam romanı, anlatıcının adına C. dediği bir kişinin kendisine çocukluğunun mutlu günlerini tekrardan yaşatabilecek bir kadın aramasının romanıdır. C. çocukken teyzesiyle geçirdiği mutlu saatleri ona yaşatabilecek kadını ararken her defasında "o" olduğunu sandığı bir kadına yaklaşır fakat bu yaklaşımların sonu C. için hep hüsran olur. Bu anlamda C. her defasında yanılan ama yine deneyen birisidir. C. yanıldığını anladığı her noktada tekrar başa döner ve aramaya başlar. İşte **Aylak Adam** romanını diğer metinlerle metinlerarası kılan yönler de burada yatmaktadır.

Eldeki metinin yeniden üretilmesine, anlamlandırılmasına olanak sağlamaya da yarayan metinlerarsılık yöntemi okura, **Aylak Adam** metninde C.'nin hep yanılıp yine en başa dönmesini, Yunan mitolojisinin kahramanlarından Sisyphos'un mitolojik öyküsüyle birlikte düşünüp yeniden üretme imkanı vermektedir. Hayatını hep aynı şeyleri yapmak zorunda kalmak gibi bir cezayla yaşamak zorunda kalan Sisyphos'la C.'nin durumu benzeşir. Hayatın tekdüzeliğine, saçmalığına işaret eden Sisyphos'un cezası C.'ye de reva görülmüş gibidir. Nitekim Aylak Adam metninin son sayfasında C., B.'yi görür, peşinden koşar; fakat B. bir otobüse binip uzaklaşır. C. de bu esnada koşarken birisine çarpıp düşmüştür. C. düştüğü yerde yatarken anlatıcı araya girip C.'nin bu durumu için şunları söyler: "Çevresindeki herkes ona düşmanca bakıyordu. Kuşatılmıştı. Artık otobüse yetişmesi olanaksızdı. Birden sol şakağındaki ağrı yeniden başladı. Yıllardır aradığını bulur bulmaz yitirmesine sebep olan bu saçma, alaycı düzene boyun eğmiş gibi kendini koyverdi." (Atılgan, 2009: 159) C. bir kez daha tam sona

yaklaşmışken yine en başa dönmek zorunda kalarak Sisyphos'un yazgısına uygun kaderini yaşamaya razı olmuş bir şekilde kendisini bırakmıştır asfalta.

C.'nin hep yanılıp yine aramaya koyulması edebiyatın eskiden beri en temel izleklerinden birisi olan arama izleğine uygun düşen bir durumdur. Gerek destan dönemi eserlerinde gerekse yazılı dönem eserlerinde sıkça karşımıza çıkan arayış halindeki kahraman olgusu **Aylak Adam** için de geçerlidir. C.'nin bu arayış halinde olması metni kendisinden önceki bir çok metinle metinlerarası bir ilişkiye sokmaktadır.

Anayurt Oteli'nde Zebercet'in intihar ettiği bölümde, önceden yazılmış iki metinle doğrudan bir metinlerarası ilişki görürüz.

Bu metinlerden ilki Goethe'nin **Faust** adlı eseri, diğeri de Jean Paul Satre'nin **Bulantı** adlı eseridir. Zebercet'in intiharının Faust'un intiharına olan metinlerarsılığı bu tezin intihar maddesinde incelemişti.

Zebercet'in intihar sahnesinde dışarıdan gelen seslerle bir an irkildiği anda özgür olmakla ilgili içinden geçirdiklerinin ise Jean Paul Sartre'nin **Bulantı** romanıyla bir metinlerarasılığı vardır. Bu konuya örnek olan kullanımlar da tezimizin 'yabancılaşma' başlığında incelenmişti.

Canistan romanının ise herhangi bir metne metinlerarasılığını tespit edemedik.

3.8. Olay

Olay, bütün roman türlerinin üzerinden amaçlarını icra ettikleri, roman için olmazsa olmaz kabul edilebilecek bir unsurdur. Eserinde okurunun bir katharsis yaşamasını isteyen Romantik yazar da, eserinde doğanın determinist anlayışını yansıtmayı amaçlayan Naturalist yazar da, eserinde insanları daha güzel bir dünya kurulabileceğine inandırmaya çalışan Toplumcu Gerçekçi yazar da bu amacını eser içerisinde bir ya da birden fazla olayın etrafında verir. Modernist roman da tıpkı adı yukarıda sayılan ve kısmen de olsa "yansıtmacı" diye tabir edebileceğimiz roman türleri gibi mesajını bir olayın etrafında verir. Fakat modernist romanda olayın verilişi ve işlenişi yansıtmacı romana göre farklılık arz eder.

Modernist romanlarda olay, iki şekilde karşımıza çıkar:

Yansıtmacı roman anlayışında olay, okurundan kahramanına kadar tüm unsurların dahil olduğu bir süreci ifade ederken modernist romanda ise arka planda akıp giden ve yazar tarafından bireyin zihninin içinden geçenleri okura vermek için yaratılmış olan bir süreci ifade eder. Modernist yazar için bir anlamda olay, bireyin iç dünyasına yapılmak istenen yolculuğun mecrasıdır. Diğer bir deyişle, yazar; iç konuşma, bilinç akışı, serbest çağrışım gibi yöntemlerle kahramanının bilinç dünyasını okura açabilmek için eserini bir olay etrafında kurar. Burada olay ikinci plandadır. Yazar için; aslolan bireyin iç dünyasını okura açacak olan tekniklere zemin hazırlamaktır. Ki sırf bu yüzden modernist yazarlar, romanlarında okur, olur da olayın akışına kendini kaptırıp da asıl dikkat edilmesi gereken iç konuşma, serbest çağrışım, bilinç akışı gibi bireyin iç dünyasının karmaşıklığını yansıtan yöntemlerin kullanıldığı yerleri kaçırırsa diye eserin uygun yerlerinde yabancılaştırma efektleri kullanırlar. Jean Paul Sartre'nin **Bulantı** romanı, olay unsurunun modernist bir romanda bu yönüyle yer almasına verilebilecek güzel bir örnektir. Antoine Requentin adlı bir kahramanın merkezde yer aldığı bu romanda kahraman, yazacağı eser için araştırma yapmak üzere her gün düzenli olarak şehrin kütüphanesine giden bir yazardır. Rutin bir hayat yaşayan kahramanımız, rutin hayatına devam ederken arka planda bir çocuğun tecavüze uğrayıp sonra da hunharca öldürülmesi, kahramanın kaldığı oteldeki kadın ve erkeklerle biseksüel ilişkiye girmesi, yine kahramanın hayatına anlam yüklediğini söylediği kadının şehre gelip gitmesi gibi; yansıtmacı bir romanın üzerinde son derece ciddiyetle duracağı olaylar cereyan ederken, biz sadece bu olayların kahramanın zihninde yarattığı bulantı hissini okuruz.

Olay unsuru, modernist romanlarda karşımıza bir de şu şekilde çıkar. Bazı modernist romanlarda olay yukarıda bahsedilen modernist romanlardaki gibi arka planda akıp giden ikincil bir unsur olarak değil asli unsur olarak yer alır. Bu tip modernist romanlarda iç konuşma, bilinç akışı, serbest çağrışım, yabancılaştırma gibi tekniklere pek rastlanmaz. Bu yüzden bu tip modernist romanlar yansıtmacı romanlara çok benzerler. Olayın bu tipte yer aldığı modernist romana Albert Camus'un **Yabancı** romanı güzel bir örnektir. Romanın başında Meursault adlı kahramanın annesi vefat eder. Meursault, haberi aldığında hiç üzülmez. Hatta şöyle bir cümle kurar bu haberle ilgili olarak: "Annem ölmüş bugün, belki de dün bilmiyorum." (Camus, 2002: 11) Romanın ilerleyen bölümlerinde Meursault, bir cinayet işler ve tutuklanır. Mahkemede cinayeti neden işlediği sorulduğunda bir sebebi olmadığını söyler. Mahkeme hem bu

cevaptan hem de kahramanın annesinin ölümüne üzülmemesinden yola çıkarak Meursault'u idama mahkum eder. Meursault, bu karara da bir tepki vermez. Zira onun için zaten "absürd" olan bu hayat ha bu gün ha yarın bitmiş hiç fark etmemektedir. Fakat Meursault, idamı beklediği günlerde hücresinde hayatı duyumsar ve roman Albert Camus'un o ünlü, hayat bütün saçmalığına rağmen yaşanması gereken bir şeydir tezine bağlanır. Görüldüğü gibi bu romanda cinayet anı, sonrası tüm ayrıntılarıyla verilir okura. Hatta okuru olay akışının içine çekmek için ayrıntılı tasvirlere de başvurulur bu romanda fakat yazarın amacı burada kahramanını kendi Varoluşçu tezine hemen hemen hiç bir teknik unsura başvurmadan bağlamaktır. Burada şu tespitin de yapılması zorunluluk oluyor: Modernist roman salt şeklin ön plana çıkarıldığı bir roman anlayışı değildir. Modernist roman meselesi de olan bir romandır. Bu mesele, şekli unsurların içeriği ön plana çıkarması şeklinde de kullanılabilir; tezin doğrudan verilmesi şeklinde de.

Aylak Adam romanında olay, kahramanın iç dünyasının karmaşıklığını ön plana alıp olayın en aza indirgendiği türden değildir. Diğer bir deyişle Aylak Adam romanında olay son derece akıcı bir şekilde ilerleyen bir zincir şeklinde çıkar karşımıza.

Roman boyunca sürekli hareket halinde bir başkişi görürüz. Romanın daha girişinde iki terziyle kavga etmiş C.'yi kavga ettiği adamları ararken buluruz. Romanın ilerleyen bölümlerinde C.'nin arayışı hiç bitmez. C.'yi ilerleyen bölümlerde anlatıcının daha sonra adının B. olduğunu ve C.'nin aradığı doğru kadın olduğunu söylediği B.'yi ararken görürüz. Romandaki bu olay zincirleri modernist olmayan romanlarda da görebileceğimiz türden bir durumdur. Fakat **Aylak Adam**'da bu olay zincirleri C.'nin iç dünyasını, C.'yi aramaya iten psikolojik süreçleri vermek için yaratılmıştır. C., B.'yi aramaktadır; bu esnada gerçekleşen olaylar; C. neden bir kadın arıyordur; aradığı kadının özellikleri nelerdir; C. nelerden nefret etmektedir ve bu nefretinin altında neler yatıyordur gibi sorulara okurun tatmin edici cevaplar bulabilmesi için anlatıcı tarafından kurgulanmış şeylerdir. Söz gelimi C., sevgilisini taciz eden adamları dövmeye karar verir ve döver; fakat bu esnada anlatıcı C.'nin düşüncelerini okura açarak adamların bıyıksız olmalarına üzüldüğünü verir. Son derece aksiyonel bir sahne olan bu kavga sahnesi okura bir macera romanındaki aksiyonel sahne tadını vermez. Çünkü yazar olay akıp giderken C.'nin iç dünyasına giriş-çıkışlar yaparak olayın C.'nin iç dünyasındaki yansımalarını, C.'nin geçmiş yaşantısındaki karşılıklarını verir. Bu yüzden, **Aylak Adam** romanında, olay; görünürde somut bir arayış şeklinde karşımıza çıkan; fakat asıl

amaç olan kişinin iç dünyasını, içsel serüvenini vermek için kullanılan bir fondur diyebiliriz.

Anayurt Oteli'nde de olay asli bir unsurmuşçasına akıp giden fakat tıpkı Aylak Adam romanında olduğu gibi, asıl amaç olan kişinin iç dünyasını, içsel serüvenini verilmesine hizmet eden bir araç olarak çıkar karşımıza. Her iki roman için de şöyle bir tespit yapmak mümkün: Hiçbir ön hazırlığı olmayan, hiçbir entelektüel birikimi olmayan romanı sadece bir zaman geçirme aracı olarak gören bir okur için de bu iki roman okunabilecek türden romanlardır. Bu tip bir okur pekala **Aylak Adam**'ı hayalinde yarattığı bir kadına aşık olan bir adamın dramı; Anayurt Oteli'ni ise yalnızlığa mahkum birinin trajik öyküsü olarak okuyabilir. Bu tip bir okurun bu romanları sıkılmadan okuyabilmesi bu romanlarda olay zincirlerinin olduğunu ve bu olay zincirlerinin romanda akıcı bir şekilde yer aldığına işaret eder. Ancak ön hazırlıklı bir okur bu romanlardaki olay akışı içine serpiştirilmiş teknik unsurlardan yola çıkarak romanın farklı okumalarını yapabilir. Söz gelimi, Zebercet'in horoz dövüşüne gittiği sahnede horozların dövüşü son derece akıcı bir şekilde anlatılırken, Zebercet'in yanındaki adamdan tahrik olması Freudyen bir okumaya müsait bir sahnedir. Hazırlıksız okur horozların dövüşüne dikkat kesilirken, hazırlıklı okur insan ruhunun dinamiği hakkında bilgilenir. Şu halde **Aylak Adam** romanındaki olay unsuru için yaptığımız; asıl amaç olan kişinin iç dünyasını, içsel serüvenini vermek için kullanılan bir fondur tespitini, **Anayurt Oteli** için de yapabiliriz.

Canistan romanındaki olay unsurunun konumu; diğer iki romana göre biraz farklılık arz eder. Çünkü bu roman neredeyse tamamen bir aksiyon romanıdır. Fakat romanın olay zincirini belirleyen ana sebebin cinsellik (sıpayla girilen cinsel ilişki sırasında Selim'in Tokuç Ali'ye kinlenmesi); romandaki olay zincirlerinin ise şiddete dayanması (Selim'in Tokuç Ali'ye işkence yaparak öldürmesi) romandaki olayın kullanımının yansıtmacı türün olayı kullanmasından ayırmaktadır. Romanın sonunda Selim'in Yunan karakolunu tek başına basmaya gitmesi de kaynağını Selim'in Tokuç Ali'yi işkenceyle öldürtmesinden duyduğu pişmanlıktan aldığı için diyebiliriz ki, olay unsurunun çok yoğun olduğu bu romanda da yine olay, kahramanın iç serüvenini vermek için kullanılmış bir araç konumundadır.

3.9. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Anlatıcı ve bakış açısı, biçimi içeriğe göre daha çok önceleyen modernist romanda da postmodernist romanda da geleneksel roman türüne göre farklılığın en az olduğu biçimsel özelliktir.

"Anlatıcı (narrator), romancının hikayeyi anlattırdığı, romancı ile okuyucu arasında bir ara kişidir. Anlatıcı romanda geçen tüm olan biteni, kişileri, kişilerin davranışlarını düşünce ve duygu ve hayallerini, çevreyi, mekanı, zamanı kısaca romanda bulunan her şeyi okuyucuya aktaran sunan kişidir." (Çetin, 2003: 125) Anlatıcı, anlatılan eserin içinden bir kişi de olabilir anlatılan eserin dışından da olabilir. Anlatıcının eserin içinde olduğu eserlerin anlatıcısına "ben anlatıcı"; anlatıcının eser dışından olduğu anlatıcı tipine ise "o anlatıcı" denir. Modernist romanın bunlardan hangisini özellikle tercih ettiğinin tespitini yapmak biraz güçtür; zira modernist romancıların tercih ettiği özel bir anlatıcı tipi yoktur. Gerçeği tüm yönleriyle verme iddiasındaki modernist romancı için en iyi anlatıcı tipi şüphesiz metnin içinde o an hangi anlatıcı tipi gerekiyorsa onu kullanmaktır. Çünkü anlatıcı tiplerinin kendisine göre artıları ve eksileri vardır. Bu yüzden modernist yazar belli bir anlatıcı tipine bağlı kalmaz.

Bakış açısı için de benzer bir durum söz konusudur. "Vaka zincirlerinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekan, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevap" (Aktaş, 1991: 84) olarak tanımlanan bakış açısı terimi, şu ana başlıklar altında incelenir.

1. Tanrısal Anlatıcı
2. Gözlemci Anlatıcı
3. Özne Anlatıcı (Kahraman Anlatıcı)
4. Çoğul Anlatıcı (Çetin, 2003: 126-139)

Peki modernist yazar eserinde bunlardan hangisini tercih eder? Bu soruya vereceğimiz yanıt, modernist yazarın anlatıcı tercihinde kullandığı ölçütü burada da kullandığı şeklindedir.

Tezimize konu olan üç romanın da hakim anlatıcısı "o anlatıcı" dediğimiz, anlatı dışından bir anlatıcıdır. Üç romanda da kahramanların her şeyini bilen bir anlatıcının

söz konusu olması bizi "o anlatıcı" tipine götürmektedir. Bununla beraber **Aylak Adam** romanındaki anlatıcı C.'nin geleceğini de bilen bir anlatıcıdır.

> Köşeye çıkarken kızların ikisini de görüyordu. Devetüyü Yüksekkaldırm'dan, açık mavi Tophane'den yana yürüyordu. "Tanrım hangisi?" Köşede bir an durdu. Sonra devetüyünün arkasından gitti. Her şey o bir anlık duruşta olup bitmişti. Gene yanıldı. Açık mavili B. idi. Onun arkasından gitse hikaye bitecekti. (Atılgan, 2009: 50)

Burada dikkat edilirse anlatıcı önce bir kamera gibi C.'nin içinde bulunduğu planı okura aynen aktarıyor; ardından C.'nin zihninden geçenleri aktarıyor ve en sonunda C. açık mavilinin peşinden gitseydi hikayenin biteceğini söylüyor. Görüldüğü gibi anlatıcı geleceğe tahmini olarak değil net bir şekilde hakimdir.

Aylak Adam romanında sınırlı da olsa "ben anlatıcı" tipinin de kullanıldığını görüyoruz. Romanda, Ayşe'nin günlüğünün verildiği bölümler ve Güler'in B.'ye yazdığı mektupların olduğu bölümlerde anlatıcının "o anlatıcıdan", "ben anlatıcıya geçtiğini görürüz.

Anayurt Oteli'nde de hakim bakış açısı, anlatıcının Zebercet'e, olaylara, mekana dair her şeyi bilmesinden ötürü 'o anlatıcı' tipidir diyebiliriz. Fakat bu romanda da anlatıcı tipinin nadir de olsa ben anlatıcıya geçtiğini görürüz. Özellikle Zebercet'in izlediği duruşma sahnesinin Zebercet'in ağzından aktarıldığı sahneler ben anlatıcının ön plana çıktığı sahnelerdir. (Atılgan, 2000: 74-75)

Canistan romanında kullanılan bakış açısı, diğer iki romandakine benzerdir. Bu romanda da hakim bakış açısı o anlatıcıdır; fakat özelikle Selim'in Tokuç Ali'ye işkence yaptığı sahnelerde anlatıcı tipi ben anlatıcıya kayar:

> "Başında yerleşik bir ağrı vardı. "Çeteler. Sonunda basıldık işte. Aptal gibi fırladım dışarı; tüfeği alıp beklemeliydim. 'Bağa çıkmayalım yaz; her gün gider geliriz; geceleri köyde kalalım' deyip durduydu Fatma. Dinlemedim. Ne yaptılar ki onları?" (Atılgan, 2009: 7)

Burada dikkat edilirse alıntının ilk cümlesi o anlatıcının bakış açısıyla verilmişken, devam eden satırlarda anlatıcı ben anlatıcıya geçer.

O anlatıcı da tanrısal bakış açısının hakim olması; ben anlatıcı da ise kahraman anlatıcının ön planda olmasından ötürü; üç romanda da hakim bakış açısının tanrısal; ikincil bir bakış açısı olarak da kahraman bakış açısının kullanıldığını söyleyebiliriz.

Gerek anlatıcıda gerekse de bakış açısındaki bu tekil olmama durumu, gerçeği tüm yönleriyle verme iddiasındaki modernist romanın doğasına uygundur.

3.10. Zaman

Modernist romanın, klasik roman teknikleriyle ortak olan şekilsel özellikleri arasında, belki de en özgen kullanıma sahip olan özellik, zamanın kullanımıdır. Geleneksel romanlarda vakayı daha belirgin kılmak için yapılan sınırlı geriye dönüşleri saymazsak; zaman, nesnel yani takvimsel zamandır. Gerçeği salt nesnel olarak verme iddiasındaki yansıtmacı romanın kullandığı zaman, kaçınılmaz olarak nesnel zaman olmak durumundaydı. Bireyin sadece toplumun bir parçası olarak bir değerinin olduğu aslolanın hep topluluk olduğu, her şeyin topluluğun gözüyle anlamlandırıldığı bir dönemin -modernizm öncesi ve modernizmin çocukluk dönemleri- romanının zaman anlayışı nesnel olmak zorundaydı. Adı anılan bu dönemde, toplulukların nesnelliğinin tek ve mutlak kabul edilmesi, bireyin algısına da genelleniyordu kaçınılmaz olarak. Bu yüzden topluluk için nesnel olan birey için de geçerli oldu ve böylece bireyin algısıyla topluluğun algısı -iradi olarak- eşitlendi ki son tahlilde nesnellik dediğimiz şey de toplulukların öznelliği oldu. Toplulukların öznelliğinin genel geçer kabul edilmesi modernizmin tarih sahnesine bir ideoloji olarak çıkmasıyla son bulma sürecine girmiştir. Toplum için, cemaat için veya devlet için var olan bireyin kendi kendisi için var olan bireye evrilmesiyle genel-geçer yargıların "kime göre neye göre?" gibi sorularla nüanse edilmeye başlanması aynı dönemlere rastlar. Doğanın, eşyanın objektif bir gerçeklikle değil de sanatçının zihninde bıraktığı izlenimlerle aktarıldığı ve modernizm akımının serüvenindeki önemli duraklardan biri olan "İzlenimcilik" akımını da bu paragrafta anlatılanların ışığı altında okumak gerekir.

Eşyanın dahi bireyin gerçeğiyle verildiği bir dönemde zaman kavramı da kaçınılmaz olarak bireyin gerçeğiyle ele alınmaya başlandı. Zamanın bu göreceli değerlendirilmesinde şüphesiz Albert Einstein'in "Görelilik Teorisi"nin yarattığı epistemolojik alanın etkisi büyüktür. Mutlak uzay ve mutlak zaman gibi klasik fiziğin

kurallarını alaşağı eden Görelilik Teorisi, sanat alanına ve felsefe alanına öznel zamanın tartışılmaya açılması olarak yansımıştır. Bununla beraber Henry Bergson'un **Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri** (Bergson, 1997) adlı çalışmasındaki zaman kavramının öznelliğine dair yaptığı tespitler ve özellikle **Zaman ve Özgür İstenç** makalesindeki, "Bizim içimizdeki süre nedir?" (Bergson, 1997: 9) ve "Hangi süre bizim dışımızda var olur?" (Bergson, 1997: 9) sorularına aradığı yanıtın yarattığı epistemolojik alan da zamanın öznelliğinin yazarlar, sanatçılar tarafından farkına varılmasına neden oldu. Bu epistemolojik alan romana dair her unsurda bireyi önceleyen modernist yazarların romandaki zamanı da bireye özgülemesine fırsat doğurdu. Nitekim Jale Parla'nın modernist romanın zamanı kullanmasıyla ilgili şu tespiti savımızı desteklemesi adına önemlidir: "On dokuzuncu yüzyıl anlatılarında pozitivist felsefeye uygun olarak daha çok düz-çizgisel zaman şemaları ve sebep-sonuç ilişkilerine yaslanan kurgulamalar egemen olurken, modernist anlatılarda zaman birey psikolojisiyle, postmodernist anlatılarda ise dille bağlantılı olarak kurgulanır" (Parla, 2005: 248)

Modernist romanlarda kullanılan zamanın bir özelliği de zamanın hep şimdiyi göstermesidir. Bunun kökeninde modernizmin sözcük anlamı olarak dahi Latince "şimdi" anlamına gelen modernus sözcüğünden gelmesi yatıyor olabilir. Fakat burada hemen belirtmek gerekiyor ki modernist romanın şimdisi nesnel zamanın şimdisi değil, bireyin zamanının şimdisidir. Bireyin şimdisinin romanda egemen olmasından ötürü modernist roman geçmişe ve geleceğe atıflarla ilerler. Çünkü birey an içerisinde çağrışımlarla hem geçmişe hem de geleceğe gidebilir. Bu yüzden romandaki zaman nesnel zamanın saatinin "tik tak"ları gibi ilerlemez. Şimdi, Jale Parla'nın şu tespitine bir bakalım:

> Saatin tiktakları, insanların kronosu nasıl kendi yaşamlarında birimleştirdiğini gösterir. Mitik zamanın bu dünyevileştirilmesinde tik ve takın değişen o tek harfi birbirine nedensellikle bağlı zaman birimlerinin göstergesidir. Saatin tiktakları hemen her dilde aynıdır ve genellikle tek harf farkıyla ayrıştırılan bu süreçler sanki yaşamı şemalaştırmak, kurgulamak, belirlemek, süreçleri birbiriyle ilintilendirmek için böyle ayrıştırılmışlardır. Tik diyen saatin tak diyeceğini de beklemek sürekliliktir. (Parla, 2005: 250)

İşte gerçek hayatta zamanın kesintisiz akmasını simgeleyen bu "tiktak"lar zamanın birey psikolojisiyle ilintilendirilerek verildiği modernist romanlarda kesintiye

uğrar. Çünkü bireyin zamanı an içerisinde çağrışımlarla anlık ileriye ve geriye gidişler yapar. Bu yüzden modernist romanda bireysel zaman “tik” dediğinde hemen arkadan bir “tak” gelmeyebilir.

Aylak Adam romanında zaman iki şekilde karşımıza çıkar. Birinci zaman, romanın bölümlerine ad olan, geniş ve nesnel bir zamandır. Bu zaman, “kış-ilkyaz –yaz-güz” sırasını takip eder. Romanın geniş zamanı olan bu dilimlendirmeyle C.’nin bir yıl içerisindeki yaşamı verilmiştir.

İkinci zaman ise, modernizm açısından asıl anlamlı olan bireysel zamandır. Bu bireysel zaman romanda C.’nin an içersindeki geçmişe ve geleceğe dair gidiş-gelişleriyle verilmiştir. Günlük hayatın nesnel zamanı bir saatin“tik-tak”larında olduğu gibi daima ileriye doğru giderken, bireysel zamanda ise, “tik”ten hemen sonra “tak” gelmeyebilir:

> (**Tik**) Saatine baktı(**Tak**): (**Tik**) Ona geliyordu.(**Tak**), (**Tik**)“Nereye gideceğim? Keşke polis kuşkulanıp karakola götürseydi beni. Değişik bir gece olurdu. Belki onu da bulup getirirlerdi. Birlikte çıkardık. Sonra sıkıntı. O bitti. Haşet’te kitap arayacağım. Niye koşuyorsun? Davete geç mi kaldınız? Her zaman geç kalanlar bulunur. Hindi dolması daha bitmemiştir. Bu gece insanların hindi yemesi gerekir. Bulamayanlar üzülür. Yılbaşı hindisi… Ooooo! Eğlenmek de zordur bu gece. Sinemalar, tiyatrolar, barlar doludur bu gece. Evlerde toplanırlar artık. Küçük bir toplantı demişti avukat. Göz kırpmıştı. ‘Neydi o yılbaşı gecesi dağıttığımız masa. Şu Mehmet bey ne şakacı adam. Kırdı geçirdi bizi. Ama karısı… Sorma kardeş.’ Küçük kumarlarınız vardır, on kuruşluk tombalalar. Şimdi kim bilir kaç evde, kim bilir kaç kadının ‘Aman ayol, bu ne kötü şans böyle,’ sözüne karşılık kim bilir kaç erkek ‘Üzülmeyin; kumarda kaybeden aşkta kazanır,’ diyordur. Kim bilir kaç erkek de acele edip bu sözü ondan önce söyleyemediler diye onu kıskanıyordur. Biliyorum sizi. Küçük sürtünmelerle yetinirsiniz. Büyüklerinizden korkarsınız. Akşamları elinizde paketlerle dönersiniz. Sizi bekleyenler vardır. Rahatsınız. Hem ne kolay rahatlıyorsunuz. İçinizde boşluklar yok. Neden ben de sizin gibi olamıyorum? Bir ben miyim düşünen? Bir ben miyim yalnız?” (***Tak***), (**Tik**)Yanından geçen kadına döndü(**Tak**), (**Tik**) Merhaba, dedi. (**Tak**),

(**Tik**) Der demez pişman oldu.(**Tak**), (**Tik**) Kadın durmuş ona bakıyordu.(**Tak**), (**Tik**) Sol elini cebinden çıkarıp kulağını kaşıdı.(**Tak**) (Atılgan, 2009: 39)

Burada görüldüğü gibi üçüncü "tik"ten sonra nesnel zaman durur. Biz C.'nin bilinçaltında bir yolculuk yaparız bir süre ve epey bir süre sonra saatin tik-takları dördüncü "tak"la beraber akmaya devam eder. Dördüncü "tak" bizi tekrar nesnel zamana döndüren "tak"tır. Bu "tak"tan sonra tik-tak'lar nesnel zamana uygun olarak akmaya devam eder.

Romanda, nesnel zamanın tik-tak'ları bazen de geçmişe gidişlerle kesintiye uğrar:

> ─ (**Tik**) Eskiden orada gene böyle kucağında yatardım(**Tak**)
> ─ (**Tik**) Ben… (Öksürdü.) Sana bir şey sormak istiyorum.(**Tak**)
> ─ (**Tik**) Sor.(**Tak**)
> ─ (**Tik**) Neden hep bacaklarımı öpüp okşuyorsun? (***TAK***)
> Babasının yüzünü görür gibi oldu. "─ Zehra, şu bacakların yok mu?" Bıyıklarını buruyordu. Filmdeki kadının o korkunç sesi kulaklarında yeniden çınladı: "Babanı öldürdün." (***TİK***) Doğruldu. (**Tak**) (Atılgan, 2009: 124-125)

Burada da C. ile Ayşe'nin konuşmaları esnasında zaman, normal seyrinde, yani nesnel zamanın kesintisiz tik-tak'larıyla devam ederken, zaman akışı birden kesintiye uğrayarak geçmişe bir gidiş yapılır ve ardından zaman tekrar şimdiye gelerek nesnel akışına devam eder.

Romandaki nesnel olmayan zamanın akışı hep bu örneklerde olduğu gibidir. Bu yüzden Aylak Adam romanındaki zaman için, bireyi ve onun iç dünyasının karmaşıklığını ve gerçeği tüm yönleriyle verme iddiasındaki modernist romanın zaman anlayışına uygun bir kullanımdadır diyebiliriz.

Anayurt Oteli'nde zamanın kullanılışı Aylak Adam'daki kullanıma koşuttur. Anayurt Oteli'nde de nesnel akan bir geniş zaman ve çeşitli nedenlerle kesintiye uğrayan bir kişisel zaman vardır.

Romanın geniş zamanın başlangıcı romanın daha ilk cümlesinde verilir: “İstasyona yakın Anayurt Oteli’nin katibi Zebercet üç gün önce Perşembe gecesi gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının o gece kaldığı odaya girdi, kapıyı kilitledi, anahtarı cebine koydu.” (Atılgan, 2000: 7) Bu girişten anlıyoruz ki roman Pazar günü başlıyor. Roman daha sonra Pazar gününü takip eden günler şeklinde ilerlemeye başlar: Pazartesi, Salı, Çarşamba atlanır, Perşembe, Cuma, Cuma gecesi; buradan Salı gününe atlanır, Çarşamba, buradan sonra Pazartesi’ne gelinir oradan ise romanın son günü olan Pazar gününe. Romanın bu aktüel zamanında her ne kadar atlamalar olsa da zamanın akışı nesnel bir şekilde ilerler.

Romandaki ikinci zaman ise şu şekilde bir yol izler:

> **“(Tik)** Dişlerini fırçaladı **(Tak)**, **(Tik)** yerine döndü **(Tak)**, **(Tik)** bir sigara yaktı. Üç gündür dumanı içine çekmeden sigara içiyordu ara sıra. Cuma günü de içmiş miydi? Bulanık bir gündü Cuma günü. Öğleden sonra emekli subay olduğunu söyleyen adam gazetelerini okurken Zebercet uyuyakalmıştı bir süre. Masaya vurulunca uyanmış başını kaldırmıştı: Genç bir kadınla bir erkek duruyordu karşısında; gülümsüyorlardı. Horlamış mıydı yoksa? Salı günü gelen karı koca öğretmelerdi bunlar; liseye atanmışlar; ev buluncaya dek otelde kalacaklarını söylemişlerdi. “Hasta mısınız?” ‘Hayır başım ağrıdı biraz’ Sigarasını küllüğe bıraktı **(Tak)**. (Atılgan, 2000: 18)

İşte burada, Zebercet’in sigara yaktığı andaki **(Tik)** ile yaktığı sigarayı küllüğü bırakması anındaki **(Tak)’** a kadar geçen sürede arada bahsedilenler “geçmişe atıf”tır. Ve bu geçmişe atıf sırasında nesnel zamanın bölünmez tik-tak’ları kesintiye uğramıştır. Anayurt Oteli romanının neredeyse tamamı bu tik-tak’lar arasındaki kopuşlarla yapılan geçmişe ve geleceğe atıflar şeklinde ileler:

> (**Tik**)Kaldırıma çıkınca baktı(**Tak**): (**Tik**)oğlan duruyordu(**Tak**); (**Tik**)güldü(**Tak**).(**Tik**)Zebercet elini salladı(**Tak**);(**Tik**)dönüp yürüdü(**Tak**). “Altı adım sonra bakarım; gene oradaysa çağırırım. Bir… beş, altı… yedi, sekiz, dokuz, on.” (**Tik**) Durup baktı(**Tak**), (**Tik**)oğlan yoktu. (**Tak**) (Atılgan, 2000: 53)

Bu alıntıda ise nesnel zaman, kahramanın iç dünyasına girilerek kesintiye uğratılmıştır.

Canistan romanı ise diğer iki romanın aksine zaman dilimlerine göre değil anlatılan konun içeriğine uygun olarak bölümlere ayrılmıştır.

Roman 1921 yılı 26 Haziran gecesi başlar. Daha sonra geriye gidişlerle ilerleyerek başlanan zamana geri varılır. Roman Selim'in işkence ederek Tokuç Ali'yi öldürdükten sonra; Selim'in işgalci Yunan askerlerinin karakoluna tek başına saldırmaya karar verip atını karakola doğru sürdüğü anda geriye dönüşlerle Selim'in çocukluğu, gençliği, evliliğinin anlatıldığı yıllar okura verilir. Romanın aktüel zamanında da akış kesintiye uğratılır:

> (**Tik**)Ali ürperdi(**Tak**). "Ulan ne gaddar olmuş bu Selim. Göbeğime kızgın yağ mı akıtacak? Altın falan olmadığını biliyor ama bilmediğim bir şeyden ötürü öç alıyor benden anlaşılan. Ne ola ki? Dayanabilecek miyim her şeye? Köyde kalsaydım bu yaz…" (**Tik**) ─ Bu yaz bağa çıkmayıp köyde kalsaydım kıstıramayacaktın beni.(**Tak**) (Atılgan, 2009: 9)

Alıntıda da görüldüğü üzere, Ali'nin iç konuşması verilirken zamanın akışı kesintiye uğratılmıştır. Şu halde, gerek romanın geniş zamanının geçmişe atıflarla gerekse bireyin iç dünyasının verilmesi şeklinde kesintiye uğratılmasının, modernist romanın zaman anlayışına uygun bir seçim olduğu tespitini yapabiliriz.

3.11. Mekan

Mekan, destan, halk hikayesi, masal gibi geleneksel anlatı türleri haricinde; geriye kalan hemen tüm anlatı türleri için tahlil edilmesi son derece önemli olan bir unsurdur. Kısaca, "Mekan, romana özgü olay ya da olayların ve roman kişilerinin hareketlerine ayrılmış bir sahne olan yerdir." (Çetin,2003:165) şeklinde tanımlayabileceğimiz mekan unsuru, modernist romanda romanın atmosferine uygun bir simgesellik barındırır. Giderek yalnızlaşan ve sistem tarafından bir eşya konumuna indirgenen bireyin yalnızlığına vurguyu kesifleştirmek için, yazarlar genellikle dar mekan anlamında otel veya bekar odalarını; geniş mekan anlamında ise kentleri seçerler. Yalnız bir insanın yalnızlığı otel odasında daha da kesif bir hal alır; aynı yalnız insan milyonlarca insanın yaşadığı bir kentte yalnızsa yine bu yalnızlık daha da bir anlamlı hale gelir. Buradan hareketle modernist romanda mekan seçimi genellikle bireyin yalnızlığını, insanlar asındaki iletişimsizliği ön plana çıkarmaya hizmet etmesi şeklinde romana hizmet eder diyebiliriz.

Aylak Adam romanında mekan, genellikle dış mekan şeklinde karşımıza çıkar. Buna sebep de roman boyunca C.'nin doğru kadını bulmak için sürekli bir arayış içinde olmasıdır.

C.'nin dolaştığı mekanların daha çok İstanbul'un kültürel faaliyetlerin yoğun şekilde cereyan ettiği yerler olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle Taksim, Beyoğlu, Tarlabaşı, Tünel, Galata gibi semtler romanda karşımıza en fazla çıkan dış mekanlardır. C.'nin resim ve sinemaya olan düşkünlüğü; aradığı doğru kadınlar olarak düşündüğü kadınlardan Ayşe'nin resim atölyesinin ve Güler'in okuduğu okulun bu tip kültür üretilen mekanlarda olması da C.'nin bu tip mekanlarda daha çok bulunma sebebini açıklar. Öte yandan C.'nin bu tip mekanlarda olmasının bir sebebi de İstanbul'un bu semtlerinde kadın-erkek ilişkilerinin daha serbest olmasıdır. Romanın "Yaz" bölümünde ise dış mekanın bu defa İstanbul'un sayfiye yeri olan Adalar olduğunu görürüz.

Romandaki dar mekanların ise, sinema, bar, pastane, resim atölyeleri, C.'nin evi, pansiyon gibi yerler olduğunu görüyoruz. Bu dar mekanların da yine C.'nin amacına (doğru kadını bulma) ve kültürel seviyesine uygun olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca gerek geniş gerekse de dar mekan seçimlerinde C.'nin zengin bir mirasyedi olmasının da payı vardır. Çünkü C.'nin gittiği bu mekanlara gidebilmek belirli bir maddi güç gerektirmektedir.

Romandaki bu mekan seçimlerinin modernist edebiyat açısından anlamlı olup olmadığına bakalım.

Roman İstanbul'un en kalabalık semtlerinde geçmektedir. C. tüm bu kalabalıklar içerisinde kendisine bir tutamak arayan birisi olarak -her ne kadar birkaç arkadaşı olsa da- yalnız birisidir. İşte bu mekan seçimleri için kalabalıklar içerisinde yalnız olan bireyin durumunu anlatmak için son derece doğru bir seçimdir, diyebiliriz. Çünkü bu mekanlar bütün kalabalıklığına rağmen, bireyin yalnızlığını daha da ön plana çıkarır. Bu da gittikçe yalnızlaşan bireyi işlemeyi kendisine sorun edinen modernist edebiyat için uygun bir seçimi ifade eder.

Anyurt Oteli'nde ise mekan doğrudan romanın kendisi için önem arz eden bir konumdadır. Yazar romanın başında mekanların bir tasvirini yaparak, mekan seçimlerinin roman açısından önemli olduğunu okura hissettirir. Romanda geçen ve roman için işlevsel olan mekanların tasvirleri romanda şu şekilde:

Kasaba:

> Ya da kent. Doğudan geliniyorsa, gündüzse tren yavaşladığında karşısındakiyle konuşan ya da gazete okuyan biri nereye geldiklerini görmek için başını sola çevirdiğinde birden ürperir: yarı belinden sonra yükselen dimdik kayalarıyla koskoca bir dağ trenin üstüne devriliyor gibidir. Kasaba (ya da kent) minareleri, ağaçlı, geniş sokaklarıyla bu dağın eteğinde yayılır. (Geniş sokakları, parkları, arsaları oluşunun nedeni 'Yangındır' 1922 yılı Eylül ayı başlarında Yunanlılar giderayak burayı yaktılar. Yaşlı Adamlar, 'Her mahalleden eli silahlı bir ek erkek çıksaydı yanmazdı burası' derler. Çoğu dağa kaçtı; bütün gün bütün gece aşağıdaki büyük yangını seyretti.) Önünde, kuzeyinde yeşili, sarılı bir ova uzanır; bu ovadan yazın ağır ağır, döne döne, kışın yayıla yayıla, bulana bulana bir ırmak akar. Üzüm bağları, pamuk, buğday tarlaları ve büyük köyler vardır ovada. (Atılgan, 2000: 10)

"Kasaba ya da kent" olarak tarif edilen ve romanın temel dış mekanı olan yer, roman için Zebercet'in hayat karşısındaki konumunun kesifleşmesini sağlayan bir yapıdadır.

Aslında bir kent olmasına rağmen yazarın "kasaba" olarak tarif ettiği bu yer normal şartlarda birincil ve ikincil türde ilişkilerin büyük şehirlere oranla daha yakın ve samimimi olarak yaşanması gereken bir yerdir. Fakat romanda bunun tam tersi bir durum söz konusudur. Zebercet'in hiçbir yakını ve ya dostu yoktur kasabada. Zebercet'in bu hiç kimsesizliği kasaba gibi birincil türden ilişkiler geliştirilen yerler için anlamlıdır. Çünkü yazar bu durumdan yola çıkarak "yalnızlık insanın kaderidir" gibi modernizmin önemli argümanlarından birini savlamış olmaktadır. **Aylak Adam**'da kalabalıklar içinde yalnız olan bireyi işleyen yazar, burada Zebercet ve kasaba üzerinden insan, sadece metropollerde değil kasaba gibi birincil ilişkilerin yaygın olduğu yerlerde de yalnızdır tezini işlemiştir.

Roman için bir diğer işlevsel mekan seçimi ise oteldir. Otel romanda şu şekilde verilmiş:

Otel:

> İstasyonun arkasındaki alandan ana caddeye çıkan sokağın karşısında, eskiden zengin rumların da oturduğu bir semtte olduğu için

> yanmadan kalmış yapılardan biri, üç katlı bir eşraf konağı. (Keçecilerin Rüstem Bey, Yangın'dan bir süre sonra İzmir'e yerleşince eskiden nüfus katibi olan Ahmet Efendi'nin üstelemesiyle konağı otel yaptı. Zamanla her kata ayakyolu, odalara lavabo yapıldı; salonun, sofaların, odaların tahta tabanları, merdivenler kalın muşambayla kaplandı. Yıldan yıla o kasaba oteli kokusu da sinince içine eski konak bir otel oldu…) Caddeye bakan yüzü aşı boyalı. Üç mermer basamakla çıkılan dış kapı iki kanatlı, yarıdan yukarısı camlı, demir parmaklıklı; öteki katların pencerelerinde parmaklık yok. Kapının üstündeki kemerde koyu yeşil üstüne ak yazılı büyük teneke levha: ANAYURT OTELİ... (Atılgan, 2000: 10)

Romanın geçtiği temel mekan olarak kabul edebileceğimiz otel, roman açısından çeşitli işlevsel özelliklere sahiptir.

Öncelikle, bir gösterge olarak otel, bir çok gösterileninin yanında yalnızlık gibi bir gösterilene de sahiptir. Bu yalnızlık çağrışımı her ne kadar orada kalanlar için olsa da burada otelin çalışanı için de geçerlidir. Zebercet'in oteldeki mesaisinden sonra gidebileceği bir evi yoktur. Tıpkı otelde kalmaya gelenler gibi o da yalnızdır. Fakat otelde kalanlar günü gelip gitse de Zebercet hep o oteldedir ve hep de yalnızdır. Otelin roman için bir diğer işlevi de otelin Zebercet'in kişisel tarihini taşıyan ve bu yüzden de Zebercet'in bilinçaltıyla neredeyse özdeşleşmiş bir konuma sahip olmasıdır. Yazar otelin bu durumunu otelin tabelasının yerin altını gösterdiğini söyleyerek vurgular:

> (İstasyon alanından otele çıkan sokağın başında bir çam ağacının gövdesine tenekeden kesilmiş, koyu yeşil üstüne ak harflerle OTEL yazılmış ok biçimi bir gösterge çakılı, ama yıllar sonra çivilerden biri çürüyüp kopunca okun ucu aşağıya dönmüş toprağı gösteriyor, otelin yeraltında olduğu sanısını veriyor insana.) (Atılgan, 2000: 12)

Otel haricinde özellikle "gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"ın kaldığı oda ile öğretmen çiftin kaldığı oda da roman açısından işlevselliği olan mekanlardır.

"Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"ın kaldığı oda, kadın gittikten sonra Zebercet için adeta bir mabet gibi olmuştur. Kadın odayı boşalttıktan sonra Zebercet odada hiçbir değişiklik yapmamıştır. Kadın gittikten sonra Zebercet odanın ışığını bile kapatmamıştır. Çünkü Zebercet, kadın geri döndüğünde odayı kendisinin bıraktığı gibi

bulmasını istemektedir. Fakat Zebercet, kadının dönmeyeceğini anlayınca, ilk önce odanın ışığını söndürür. Bu gelişme Zebercet için psikopatolojik bir sürecin başlamasına neden olur.

Aynı odanın bir diğer işlevi de odadaki yatağın Zebercet'in doğduğu yatak olması. Zebercet'in kadına bu odayı vermesi Zebercet'teki oedipal kompleksin bir tezahürüdür. Bu da odanın hem roman için hem de Zebercet için son derece önemli bir mekan olduğunun göstergesidir. Ayrıca Zebercet'in kendini bu odada asmış olması da bu odanın bir mekan olarak sembolik bir değerinin olduğuna başka bir delildir.

Aynı odanın Zebercet'in kaldığı odanın aşağısındaki oda olması da odaya sembolik bir anlam yüklemektedir. Çünkü odaların bu altlı üstlü oluşu, "gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"ın alttaki odada kalmasıyla birlikte alt kattaki oda Zebercet'e dair birçok bilinçaltı öğenin dışa çıkmasına neden olmuştur. Bu da bize alttaki odanın -yani kadının kaldığı odanın- Zebercet'in bilinçaltını sembolize ettiğini göstermiştir.

Zebercet'teki oedipal kompleksin ifşa edilmesine araç olan diğer oda ise öğretmen çiftin kaldığı odadır. Kadının annesiyle aynı adı taşıdığını öğrendiğinde Zebercet'in bu çifte annesinin doğduğu odayı vermesi, daha sonra çiftin sevişme seslerini dinlemesi, burada duyduğu sesleri "gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın"ı düşünerek yaptığı mastürbasyonlarda kadına söyletmesi; odanın Zebercet'in bilinçaltındaki önemine işaret eder.

Şu halde, mekan seçimlerinin son derece işlevsel özellikler taşıdığı Anayurt Oteli'nde mekanların, bizim kısaca işlevselliğin estetiği olarak tanımladığımız modernist edebiyata uygunluğundan bahsedebiliriz.

Canistan romanında ise mekanların işlevselliğinden söz edemeyiz. Romandaki gerek dış mekanlar gerekse de iç mekanlar modernist edebiyatın mekan seçimlerini örnekleyecek türden değildir.

SONUÇ

Aklın mükemmelleşmesinin süreci modernizmin de sürecedir. Tanrısal akılla olgucu aklın tarihsel mücadelesinde, özellikle Avrupa'da olgucu akıl tanrısal akla karşı galip gelmiştir. Aklın bu iki görüntüsünün mücadelesi hiç durmadan devam etmiş ve tarih; Ortaçağ, Rönesans, Reform, sanayi devrimi gibi gelişmelerin tarihi olmuştur. Sanayi devrimi ile beraber ortaya çıkan toplumsal yapı bireyi ortaya çıkarmıştır. Bu andan itibaren de gerek sanat gerekse de sosyal bilimler -özellikle de psikoloji- bireyi ve gerçeği anlamak için çeşitli yöntemler denemiş, denenen bu yöntemler modernist sanatın unsurları olmuştur. Resim, mimari, sinema, müzik; psikoloji, sosyoloji gibi bilim dallarının bireyi ve gerçeği incelemek, anlamak, yansıtmak için kullandığı argümanlar modernist yazarlar için geniş bir alan almıştır. Öznesi birey olan modernist yazar tüm bu sanat dalları ve bilim dallarının argümanlarını kendi amaçları doğrultusunda eserlerinde kullanarak modernist edebiyatın ortaya çıkmasına ortam hazırlamışlardır.

Sigmund Freud, Carl Gustav Jung gibi psikologların yaptıkları araştırmalar, bireyin iç dünyasının son derece karmaşık olduğunu ve bu karmaşıklığın gerek içsel gerek dışsal birçok nedeni olduğunu ortaya çıkarmıştır. Bu psikologların yaptığı tespitler ve bu tespitlere ulaşmak için kullandıkları yöntemler bireyin gerçekliğini tüm yönleriyle verme iddiasındaki modernist yazarlar için olmazsa olmaz unsurlar olmuştur.

Karl Marx, Jean Paul Sartre gibi filozofların bireyleri toplumla ve metalar dünyasıyla olan ilişkileri üzerinden değerlendirmeleri sonucunda vardıkları bireyin yabancılaşma olgusu da modernist yazarların eserlerinde kullandıkları önemli bir argüman olmuştur. Modern bireyin bu yabancılaşmış olma durumu modern romanın kahramanların çoğunda gözlemlenebilen bir durumdur.

Yabancılaşan bireyin giderek yalnızlaşması ve ya intihar etmesi ya da intihara meyilli olması gerçeği de modernist yazarların kahramanlarına sirayet etmiştir. Gün geçtikçe yalnızlığı kesifleşen bireyin yalnızlığı veya intihara meyilli oluşu bu yüzden modernist romanların kahramanlarında sık gözlemlenebilen bir durumdur.

Bireyselleştikçe yalnızlaşan, yalnızlaştıkça bireyselleşen modern insanın metalar dünyasındaki konumu gittikçe önemsizleşmeye başladı. Bu önemsizleşmeye dikkat

çekmek isteyen modernist yazarlar da kahramanlarına ya ad vermediler ya da saçma adlar verdiler.

Modernist yazarlar bireyin iç dünyasının karmaşıklığını vermek için bilinç akışı, serbest çağrışım, iç konuşma gibi teknikler kullandılar. Okurun romandaki olayın akışına kendisini kaptırıp bireyin iç dünyasına dair verilen ayrıntıları kaçırmasın diye de yabancılaştırma tekniğini kullandılar.

Modernist yazarların gerçeği tüm yönleriyle verme gibi bir iddiası da vardı. Bu yüzden yazarlar montaj/kolaj, leitmotif, metinlerarasılık gibi teknikler de kullandılar.

Modernist yazarlar geleneksel roman anlayışının olay, zaman, mekan, anlatıcı/bakış açışı gibi unsurlarını değiştirerek kullanmıştır. Olay ve mekan bireyin iç dünyasının karmaşıklığını sunmak isteyen modernist yazarın kullandığı bir araçtır. Zaman ise nesnel zamanın ikinci plana itildiği bireyin zamanının ön plana çıkarıldığı bir zaman anlayışı şeklinde çıkar karşımıza. Bakış açısı ve anlatıcı seçiminde ise modernist yazar, anlatıma o an için hangi anlatıcı ve bakış açısı gerekiyorsa onu tercih eder.

Bahsettiğimiz bu unsurların tezimize konu olan romanlardaki kullanımı ise şu şekilde:

Modernist romanların hemen hepsinde izini sürebileceğimiz bir unsur olan yabancılaşma, **Aylak Adam** ve **Anayurt Oteli**'nde son derece işlevsel bir şekilde kullanılmışken; **Canistan** romanında ise bu usurun izini süremedik. Aynı şekilde **Aylak Adam** ve **Anayurt Oteli**'nde yabancılaşmanın beslediği intihara meyilli olma veya intiharın kendisi varken **Canistan**'da ise yabancılaşmanın beslediği bir intihar yoktur.

Aynı şekilde Oedipus Kompleksi'nin de **Canistan**'da olmadığını diğer iki romanda ise olduğunu tespit ettik. Freud'un Derinlik Psikolojisi tezinin temelini oluşturan "cinsellik ve saldırganlık" unsurunun ise üç romanda da olduğunu tespit ettik. Bu da bize modernist roman incelemelerinde Freudyen unsurları aramanın ne denli önemli ve gerekli olduğunu gösterdi.

Freud terminolojisinde önemli bir yer tutan rüya unsurunun **Canistan**'da olduğu fakat işlevsel kullanılmadığı görüldü. Diğer iki romanda ise bu unsurun son derece işlevsel bir kullanıma sahip olduğunu tespit ettik. Rüya unsuru için yaptığımız bu tespitlerin fetişizm unsuru için de geçerli olduğunu gördük.

Araştırmaları, bulguları modernist yazarlar tarafından son derece yakından takip edilen Jung'un en önemli bir tezlerinden biri olan arketiplerin **Aylak Adam** ve **Anayurt Oteli**'nde son derece işlevsel olduğunu; **Canistan** romanında ise bu unsurun yer almadığını gördük.

Modernizmin içerik unsurları olarak tespit ettiğimiz tüm unsurların **Aylak Adam** ve **Anayurt Oteli**'nde kullanıldığı; **Canistan** romanında ise yok denecek kadar az olduğunu tespit ettik. **Canistan** romanının bu durumu romanın geçtiği dönemin henüz modernist bir yapının ortaya çıkmadığı bir dönem olmasıyla açıklanabilir.

Modernist romanın teknik unsurları olarak tespit ettiğimiz unsurların tezimize konu olan romanlardaki kullanımı içerik unsurlarının kullanımıyla paralellik göstermektedir.

Bilinçakışı, yabancılaştırma, serbest çağrışım teknikleri **Canistan**'da hiç kullanılmamıştır. **Aylak Adam** ve **Anayurt Oteli**'nde ise bu teknikler son derece işlevsel bir şekilde kullanılmıştır.

İç konuşma ve montaj/kolaj tekniği ise **Canistan**'da bir kez kullanılmış fakat bu kullanımın modernist bir roman açısından herhangi bir işlevselliği olmadığı tespit edilmiştir. Aynı teknik **Aylak Adam** ve **Anayurt Oteli**'nde ise son derece işlevsel bir şekilde kullanılmıştır.

Leitmotif ve metinlerarasılık teknikleri için de durum diğer teknik unsurların kullanımıyla aynıdır. Bu teknikler **Canistan** romanında kullanılmamış; **Aylak Adam** ve **Anayurt Oteli**'nde ise son derece işlevsel bir şekilde kullanılmışlardır.

Aylak Adam ve **Anayurt Oteli**'nde olay unsuru, modernist romanın unsurlarını ortaya çıkarmaya müsait bir kullanımda iken aynı şeyi **Canistan** romanı için söylemek güçtür.

Zaman unsurunun **Canistan** romanında modernist zaman anlayışına uygun bazı kullanımlarını tespit etmişsek de bu kullanımların romanın genelindeki hakimiyeti sınırlıdır. Fakat **Aylak Adam** ve **Anayurt Oteli**'nde ise zaman modernizmin zaman anlayışına uygundur.

Canistan'daki mekan unsurunun modernist bir romana uygunluğunu tespit edemedik. Fakat diğer iki romandaki mekan seçimleri modernist roman anlayışına uygun seçimlerdir.

Şu halde, incelememize konu olan romanlardan **Aylak Adam** ve **Anayurt Oteli**'ni modernist romanlar olarak nitelendirebiliriz. **Canistan** romanı içinse, az da olsa modernist unsurlar taşıyan fakat modernist kabul edilemeyecek bir romandır tespitini yapabiliriz.

KAYNAKÇA

Adorno, T. W. (2004), *Edebiyat Yazıları,* (S. Yücesoy, & O. Koçak, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Akal, C. B. (2003), *Modern Düşüncenin Doğuşu,* Ankara: Dost Kitabevi.

Aktaş, Ş. (1991), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş,* Ankara: Akçağ Yayınları.

Aktay, Y. (2008), Kavramsal Açıdan Modernizme ve Postmodernizme Bakmak, *Hece Dergisi*, (Haziran - Temmuz - Ağustos).

Atılgan, Y. (2000), *Anayurt Oteli,* İstanbul: YKY.

Atılgan, Y. (2009), *Aylak Adam,* İstanbul: YKY.

Atılgan, Y. (2009), *Canistan,* İstanbul: YKY.

Ana Brittanica Kültür Ansiklopedisi (1993), (C. 13) Anı Yayıncılık. Ankara

Aytaç, G. (1999), *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler,* Ankara: Gündoğan Yayınları.

Aytaç, G. (1999), *Genel Edebiyat Bilimi,* İstanbul: Papirüs Yayınları.

Batur, E. (Ed.) (2007), *Modernizmin Serüveni,* İstanbul: Alkım Yayınları.

Baumann, Z. (2003), *Modernlik ve Müphemlik,* (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Beckett, S. (2000), *Godot'yu Beklerken,* (U. Ün, & T. Günersel, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Benhabib, Ş. (1999), *Modernizm, Evrensellik ve Birey,* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bergson, H. (1997), *Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri,* (M. Ş. Tunç, Çev.) Ankara: MEB Yayınları.

Bergson, H. (1997), Zaman ve Özgür İstenç, *Cogito* (11), 9.

Berman, M. (2008), *Katı Olan Her Şer Buharlaşıyor,* (B. P. Ümit Altuğ, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Best, S., & Kellner, D. (1998), *Postmodern Teori,* (M. Küçük, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Brecht, B. (1190), *Sanat Üzerine Yazılar,* (K. Şipal, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.

Budak, S. (2009), *Psikoloji Sözlüğü,* (4. bs.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Camus, A. (1992), *Sisyphos Söyleni,* (T. Yücel, Çev.) İstanbul: Adam Yayınları.

Camus, A. (2002), *Yabancı,* (V. Günyol, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.

Cevizci, A. (2005), *Felsefe Sözlüğü,* (6. bs.) İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Çetin, N. (2003), *Roman Çözümleme Yöntemleri,* Ankara: Öncü Basımevi.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2001), *Kafka "Minör Bir Edebiyat İçin",* (Ö. Uçkan, & I. Ergüden, Çev.) İstanbul: YKY.

Demirkol, C. V. (2008), *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm,* İstanbul: Evrensel Yayınları.

Demirkol, N. (2008), *İngiliz Roman Geleneğinde Çocuk edebiyatının Gelişimi: Arketipçi Eleştiri Kuramına Göre,* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara

Dino, G. (2008), *Türk Romanının Doğuşu,* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Dostoyevski, F. (2003), *Karamazov Kardeşler,* (E. Altay, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Ecevit, Y. (2008), *Orhan Pamuk'u Okumak,* İstanbul: İletişim Yayınları.

Ecevit, Y. (2006), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar,* İstanbul: İletişim Yayınları.

Ersoy, N. (Dü.). (2008), *Postmodernizm ve Rasyonalite,* (S. Altınçekiç, & T. Doğan, Çev.) İstanbul: BGST Yayınları.

Finn, R. P. (2003), *Türk Romanı,* (T. Uyar, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Freud, S. (2009), *Cinsellik Üzerine,* (S. Kutlu, Çev.) Ankara: Alter Yayınları.

Freud, S. (2007), *Sanat ve Sanatçılar Üzerine,* (K. Şipal, Çev.) İstanbul: YKY.

Freud, S. (2008), *Totem ve Tabu,* (H. İhsan, Çev.) Ankara: Alter Yayınları.

Fuchs, E. (2003), *Karakterin ölümü,* (B. Güçbilmez, Çev.) Ankara: Dost Yayınları.

Goethe, J. v. (2005), *Faust,* (K. Çetinoğlu, Çev.) İstanbul: İskele Yayıncılık.

Gökberk, M. (1999), *Felsefe Tarihi,* Anklara: Remzi Kitabevi.

Hilav, S. (2003), *Edebiyat Yazıları,* İstanbul: YKY.

Jameson, F. (2008), *Modernizm İdeolojisi,* (K. Atakay, & T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Jung, C. (2005), *Dört Arketip,* (Z. A. Yılmazer, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Jung, C. (1995), *Ulysses ve Picasso Üzerine Denemeler,* (M. Candan, Çev.) İstanbul: Düşün Yayınları.

Kaufmann, W. (2001), *Dosoyevski'den Sarte'a Varoluşçuluk,* (A. Göktürk, Çev.) İstanbul: YKY.

Kısakürek, N. F. (1998), *Çile,* İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.

Kolcu, A. İ. (2003), *Yusuf Atılgan'ın Roman Dünyası,* İstanbul: Toroslu Kitaplığı.

Kongar, E. (1985), *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği,* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Korucu, A. Arzu. (2006), *Rider Haggard'ın Romanlarına Arketipsel Bir Yaklaşım,* Yayınlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

Kutub, M. (1986), *Çağdaş Fikir Akımları-1 Demokrasi,* İstanbul: İşaret Yayınları.

Küçük, M. (Dü.). (2000), *Modernite versus Postmodernite,* Ankara: Vadi Yayıncılık.

Küçük, Y. (2004), *Bilim ve Edebiyat,* İstanbul: İthaki Yayıncılık.

Küçükömer, İ. (1994), *Cuntacılıktan Sivil Topluma,* İstanbul: Bağlam Yayınları.

Lukacs, G. (1987), *Avrupa Gerçekçiliği,* (M. H. Doğan, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.

Mardin, Ş. (2000), *Türk Modernleşmesi,* İstanbul: İletişim Yayınları.

Marx, K. (2003), *Kapital* (Cilt 1), (A. Bilgi, Çev.) İstanbul: Eriş Yayınları.

Marx, K. (2003), *Yabancılaşma,* (A. K. Kenan Somer, Çev.) Ankara: Sol Yayınları.

Marx, K., & Engels, F. (2008), *Komünist Manifesto,* (H. İhsan, Çev.) Ankara: Alter Yayınları.

Moran, B. (1991), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri,* İstanbul: Cem Yayınları.

Moran, B. (1997), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* (Cilt 1), İstanbul: İletişim Yayınları.

Öktem, N. (1994), Dinler ve Laiklik, *Cogito* , 1, 31-47.

Özbirinci, P. N. AMER341 Modern Tiyatro Ders Notları.

Parla, J. (2002), *Babalar ve Oğullar,* İstanbul: İletişim Yayınları.

Parla, J. (2005), *Don Kişot'tan Bugüne Roman,* İstanbul: İletişim Yayınları.

Rousseau, J. J. (1968), *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı ve Temelleri Üzerine Konuşma,* (E. Başar, Çev.) Ankara: Anadolu Yayınları.

Sarı, A. (2008), *Psikanaliz ve Edebiyat,* Ankara: Salkımsöğüt Yayınları.

Sartre, J. P. (2002), *Bulantı,* (S. Hilav, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.

Sartre, J. P. (1996), *Varoluşçuluk,* (A. Bezirci, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

Sazyek, H. (Kasım 2003), Türk Romanında Protagonistin Serüveni I, *Adam Sanat,* (214), 75-81.

Sazyek, H. (Nisan, 2004), Türk Romanında Protagonistin Serüveni II, *Adam Sanat,* (219), 54-62.

Şaylan, G. (1999), *Postmodernizm,* Ankara: İmge Kitabevi.

Tanpınar, A. H. (2005), *Edebiyat Üzerine Makaleler,* İstanbul: Dergah Yayınları.

Telli, A. (2007), *Su Çürüdü,* Ankara: Gibi Yayınları.

Timuçin, A. (2004), *Felsefe Sözlüğü,* İstanbul: Bulut Yayınları.

Touraine, A. (2007), *Modernliğin Eleştirisi,* (H. Tufan, Çev.) İstanbul: YKY.

Troçki, L. (1989), *Edebiyat ve Devrim,* (H. Portakal, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Tuğcu, T. (2000), *Batı Felsefesi Tarihi,* Ankara: Alesta Yayıncılık.

Tuğcu, T. (2000), *Yabancılaşma Problemi "Hıristiyanlığın ve Marksizmin Kökenleri",* Ankara: Alesta Yayınları.

Türkçe Sözlük, (2009), TDK Yayınları. (10. bs.) Ankara.

Weber, M. (1998), *Sosyoloji Yazıları,* (T. Parla, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Yılmaz, M. (2006), *Modernizmden Postmodernizme Sanat,* Ankara: Ütopya Yayınları.

Yürek, H. (2005), *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Modernizmin Yeri,* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi, Mersin.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı : Bülent Aytok ÖZALTIOK
Doğum Tarihi ve Yeri : 27.12.1977, ADANA
Medeni Durumu : Evli.
Adres : Toki Şehit Ozan Onur İlgen Anadolu Lisesi, ADANA
E. Posta : aytok23@hotmail.com

EĞİTİM BİLGİLERİ

(2008-2011) : Yüksek Lisans, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Adana.
(1997-2002) : Lisans, Çukurova Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Adana.
Haziran, 1995 : Ortaöğretim, Çukurova Elektirik Endüstri Meslek Lisesi, Adana.

YABANCI DİL : İngilizce.

İŞ DENEYİMİ

2009- … : Toki Şehit Ozan Onur İlgen Anadolu Lisesi, Adana.
2008-2009 : Mevlana Anadolu Lisesi, Gaziosmanpaşa, İstanbul.
2007-2008 : Kardelen Lisesi, Gaziosmanpaşa, İstanbul.
2002-2007 : Fahrettin Özüdoğru Tic. Mes. Lis. Gaziosmanpaşa, İstanbul.