

**KIRIKKALE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**OĞUZ ATAY'IN "TUTUNAMAYAN" BİREYLERİNDE
SUÇ VE CEZA ALGISI**

Lütfiye EMİN DOĞAN

Yüksek Lisans Tezi

**Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. Zübeyde Şenderin**

KIRIKKALE-2011

KİŞİSEL KABUL/ AÇIKLAMA

Yüksek lisans tezi olarak hazırladığım “ **OĞUZ ATAY’IN “TUTUNAMAYAN” BİREYLERİNDE SUÇ VE CEZA ALGISI**” adlı çalışmamı ilmî ahlâk ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazdığımı ve faydalandığım eserlerin kaynakçada gösterdiklerimden ibaret olduğunu, bunlara atıf yaparak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu şeref ve haysiyetimle doğrularım.

Ağustos 2011

Lütfiye EMİN DOĞAN

ÖZET

Emin Doğan, Lütfiye

Yüksek Lisans, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Zübeyde Şenderin

Türk edebiyatının yenilikçi yazarı Oğuz Atay'ın (1934- 1977) eserlerinde var olan ontolojik unsurlar, onun eserlerine dikkatli ve hazırlıklı bir yaklaşımı gerektirir. Bugüne değin Oğuz Atay anlatıları üzerine yapılan incelemeler de böyle bir yaklaşımın sonucudur.

Oğuz Atay, anlatılarının ana eksenine “Tutunamayanlar”ı oturtmuştur. Tutunamayış ise Atay'ın gözünde tamamen varoluşsal bir durumdur. Varoluşlarının farkında oluşları, benliklerini tanımaları nedeniyle topluma yabancılaşan Atay kişileri, bu yabancılaşmaları sebebiyle birer “tutunamayan”dır.

Topluma yabancılaşan “tutunamayan”ların varoluşsal boyutta yaşadıkları en güçlü duygu “suçlama” ve “suçluluk”tur. Suçluluklarının ve suçlamalarının odağındaki sebep, toplum ve onun dayatmalarıdır. Toplumsal kuralları hiçbir zaman özümseyemeyen ve bu nedenle zihinlerinde yarattıkları oyunlarla kendilerine hayalî bir dünya yaratan Atay kahramanları, hiçbir zaman ait olmadıkları toplumdan ve dünyadan intihar ederek ayrılmışlardır. İntihar ise bireyin kendisine ve diğer insanlara verebileceği en büyük cezadır.

Anahtar sözcükler: yabancılaşma, tutunamamak, suçluluk, intihar, ceza, oyun

ABSTRACT

Emin Doğan, Lütfiye

Master's Degree, Department of Turkish Language and Literature

Thesis Advisor: Assist Yrd. Doç. Dr. Zübeyde Şenderin

Ontological elements in Oğuz Atay's (1934- 1977) - an innovative author in Turkish literature - works requires a careful and well-prepared approach to these works. Studies carried out up to the present on Oğuz Atay's narrations are the products of such kind of an approach.

Oğuz Atay placed his work "Tutunamayanlar" (*Losers*) in the main axis of his narrations. Losing, in the eyes of Atay, is a completely existential situation. Characters of Atay, who become alienated to the society since they are conscious of their existence and know their personality, are "losers" due to this alienation.

Strongest emotions felt by the "losers" who become alienated to the society are "accusation" and "guilt". The reason behind the guilt and accusation they feel is the society and its impositions. Characters of Atay, who can never adopt social rules and thus create an imaginary world for themselves through the games they invent in their minds, leave the society and the world, they never belonged to, by committing suicides. Suicide is the greatest punishment an individual can give both to himself/herself and the others.

Key words: alienation, losing, guilt, suicide, punishment, game

ÖN SÖZ

Oğuz Atay, yenilikçi duruşuyla Türk edebiyatında bir kilometre taşıdır. Bu sebeptendir ki Atay'ın anlatıları üzerine düşünmek de yenilikçi bir bakışı gerektirmektedir. 1950 sonrasında kısa bir döneme damgasını vurmuş "toplumcu gerçekçi edebiyat" anlayışı, bireysel meselelere sırt çevirmeyi gerektirmiştir. Atay'la birlikte TRT roman yarışmasına katılan yazarlara şöyle bir bakmak bile dönemin yerleşik edebiyat anlayışını kavrayabilmek için yeterli olacaktır. Sevgi Soysal, Adalet Ağaoğlu, Kemal Tahir gibi isimlere dikkat etmek, onların "sosyalist gerçekçi" duruşları ve bu duruşun yansıması olan romanları, Oğuz Atay'ın ayrıksı yerini daha da belirgin hale getirecektir.

Oğuz Atay, bireyi esas alan bir yazardır; fakat bu öncelikten yola çıkarak onu topluma ve gerçeklere sırtını dönmüş bir yazar olarak değerlendirmek haksızlık olacaktır. Atay, toplumun ve toplum gerçeğinin farkındalığını en yüksek noktalarda duyumsayan bir yazar portresi çizer. Anlatılarının toplumdan izole olarak benlikleriyle baş başa kalan trajik kahramanları, içinde buldukları bu soyutlanma durumunu yine bizzat toplumsal farkındalık sebebiyle yaşamışlardır. Atay'ın gerçeklik anlayışı, bireyi yok sayan bir düşünüşün karşısındadır. O, anlatılarıyla toplum gerçekleri karşısında ben'inin gerçeklerine yabancılaşan bireyden bahseder. Bu yabancılaşma durumudur ki bu çalışmada üzerinde durulan bütün meselelerin temel sebebidir.

Giriş bölümünde Türk edebiyatında roman türünün gelişimi, geçirdiği evreler ve etkilendiği akımlardan bahsedilmiş, Oğuz Atay'ın Türk romanındaki ayrıksı yeri üzerinde durulmuştur. Bunu yaparken amacımız, okuru Atay'ı farklı yapan unsurlar hakkında bilgilendirmektir. Çalışmamız, iki ana bölümden ve giriş, sonuç ve kaynakça kısımlarından oluşmaktadır. *Oğuz Atay'ın İnsanları* adını verdiğimiz birinci bölümde Atay'ın roman ve hikâye kişileri, toplumsal açıdan gösterdikleri ayrılık/aykırılık bağlamında değerlendirilmiş, onların birer *Tutunamayan* oluşlarının sebepleri üzerinde durulmuş; ayrı/ aykırı duruşlarına psikanalitik, felsefi ve varoluşçu bakışla eğilinmiş ve bu bakımdan önemli çalışmalardan alıntılarla bu bakış desteklenmiştir.

Çalışmamızın ikinci bölümü *Oğuz Atay'ın İnsanlarında Suç ve Ceza Sorunu* adını taşımaktadır. Bu başlık altında Atay'ın anlatı kahramanlarına olan bakışımız tam

anlamıyla "varoluşsal" bir boyut kazanmıştır. Kahramanların suçluluklarına, korkularına, umutsuzluklarına, kendilerine olan nefretlerine yine bireysel bir bakış açısıyla yaklaşmış; varoluşlarının farkındalığından ya da bunu tamamen unutmuş olmalarından kaynaklanan bütün bu yukarıda sayılan durumlarının sebepleri üzerinde durulmuş ve bu hususta önemli varoluşçu düşünürlerin, önemli psikanalistlerin, edebiyat eleştirmenlerinin fikirlerinden ve Oğuz Atay'ın anlatıları üzerine yapılmış incelemelerden yararlanılmıştır. Bu çalışmayla birlikte Oğuz Atay'la ilgili yazılmış bazı tezler de- “ Tutunamayanlar'da “Oyun” Kavramı (Arzu Aygün- Bilkent Üniversitesi), Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Ruh Hastalıkları (Serap Kaya- Onsekiz Mart Üniversitesi), Yusuf Atılgan ve Oğuz Atay'ın Eserlerinde Ölüm ve Anlamsızlık Problemi (Hülya Bayrak- Ankara Üniversitesi) gibi- mevcuttur.

Çalışmamızın sonuç bölümünde Oğuz Atay'ın Türk edebiyatındaki önemli yeri yapılan araştırmalar sonucunda vurgulanmıştır. Kaynakça bölümünde yazarın romanları, hikâyeleri ve günlüğü, faydalanılan kaynaklar, derlenen mecmualar verilmiştir.

Çalışmam boyunca benden manevî desteklerini esirgemeyen aileme ve eşime; büyük bir titizlik ve alâkayla bana yol gösteren değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Zübeyde Şenderin'e ve yüksek lisans derslerinde aktardıklarıyla beni Oğuz Atay'ı anlayacak ve onun üzerine bir tez yazabilecek seviyeye getiren değerli hocam Prof. Dr. İbrahim Şahin'e teşekkürlerimi bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

KİŞİSEL KABUL/AÇIKLAMA	II
ÖZET	III
ABSTRACT	IV
ÖN SÖZ	V
İÇİNDEKİLER	VII
GENEL KISALTMALAR	X
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

OĞUZ ATAY'IN İNSANLARI

A. Tutunamayışın Anlamı	11
A.1“ Öz ben” ve “ Öz olmayan ben” Zıtlığı: Yabancılaşma	14
B. Tehlikeli Oyun/ Tehlikesiz Oyun	22
B.1 “ Hikmet” “ben” midir?	32
B.2 Hüsamettin “ Tambay” Kim değil, Nedir?	37
B.3 Sevgi ile Bilge (Duygu/ Akıl) Sentezlenebilir mi?	44
C. Korkuyu “ Beklerken”	52
C.1 Unutulan “ben”	60

C.2 Beyaz Mantolu Adam: <i>Bir Arayışın Simgesi Olarak "Manto"</i>	63
--	----

İKİNCİ BÖLÜM

OGUZ ATAY'IN İNSANLARINDA SUÇ VE CEZA SORUNU

I. Varoluşsal Suçluluk	67
A. Günah Yani Suç: Kendine İhanet	90
A.1 Arzu ve Haz: Kendini Gerçekleştirme	94
A.2 Modernizmin Gölgesinde Gelenekten Kopuş	98
A.3 Kalabalıklar İçinde Yalnızlık: <i>Varoluşsal Yalnızlık</i>	109
A.4 Umutsuzluk	115
II.Ceza: Acı Çekmenin Öteki Adı	123
A. Varoluşsal Korku	128
A.1 Korkularının Gölgesinde <i>Selim, Turgut ve Hikmet</i>	134
A.2 Varoluşsal Korku Göstergesi Olarak Rüya	145
A.3 Somut Bir Durum: İntihar Mektubu	154
B. İntihar: Ağır Ceza	157
B.1 Oyun ve Gerçeklik Çatışması	166
B.2 Kendinden Nefret	175
B.3 Çaresizlik	178

SONUÇ.....183

KAYNAKÇA.....186

GENEL KISALTMALAR:

Çev.	:	Çeviren
KB.	:	Korkuyu Beklerken
s	:	Sayfa
T.	:	Tutunamayanlar
TO.	:	Tehlikeli Oyunlar
Yay. hazrlın:		Yayına Hazırlayan

GİRİŞ

Türk edebiyatı, roman ve hikâye türleriyle Tanzimat döneminde tanışmıştır. Toplumsal ve siyasî bakımdan bir dönemin kapanışını temsil eden Tanzimat, bir yenileşmenin de habercisidir. Bu yenileşme dönemi, 1839 yılında ilân edilen Tanzimat Fermanı'yla başlamıştır. Bu ferman, Sultan Abdülmecit'ten aldığı ve halka verdiği birtakım haklarla birlikte demokrasi ve hürriyet kavramlarıyla tanışmanın ilk basamağı olarak görülebilir. Bu kavramlar ise fermana değin Osmanlı tebaası ve aydınları için Batı'da uygulandığı söylenen hoş bir masaldır. Bu masal, açılan bu yeni dönemle birlikte gerçeğe dönüşecektir. Batı, Osmanlı aydını için artık model teşkil etmektedir. Her siyasî gelişmenin o dönem edebiyatına da yansıdığı gerçeği göz önüne alınacak olursa, Tanzimat Dönemi edebiyatını şekillendiren unsurlar daha anlaşılır hale gelecektir.

Tanzimat Edebiyatı (1860-1895), bireyi değil toplumu önemseyen bir anlayışın toplamıdır. Bu dönem eserlerinin en önemli ortak özelliği, yeni bir başlangıcın ilk basamağı olduğuna inanan ve bu ilk basamağın sağlamlığından başka bir endişe duymayan yazar ve şairlerin didaktik tavrıyla örtülü olmasıdır. Örnek alınması ve benimsenmesi gereken Batı, halkın önünde bir bilinmez olarak durmaktadır ve halkı bu konuda bilinçlendirme görevi de Tanzimat aydınına düşmektedir. Padişah, otoritesini yitirmiştir ve halk, vasisiz kalmıştır. Otoriteden yoksun bir halk ise gelişmenin ve yenileşmenin önündeki en büyük engeldir. Tanzimat aydınının bu düşüncesi ve bu doğrultuda geliştirdiği tutum, Parla'nın deyimiyle bir camianın oluşmasını işaret eder:

" Türk romanı, camiacı bir kültür içinde beslenen idealist bir dünya görüşünün ve bilgi kuramının ürünü olarak doğdu. Batılılaşma süreci içinde benimsenen diğer kurumlar gibi, roman da tedbirli bir öykünmeyle, Batı modellerine göre yazıldı. Roman yazarı bir yenilikçi ve reformcu olarak tavrı aldı, ama vesayetçiliği her zaman yenilikçiliğinin önüne geçti. Çünkü roman yazarına göre ortada eğitilecek bir halk ile siyasi vasisini kaybetmiş bir kültürün acil bir vasi gereksinimi vardı." (PARLA, 2010: 13- 14)

Tanzimat yazarının öykündüğü Batılı yazarlar, 18. yüzyıl itibariyle *gerçekçi* bir edebiyat anlayışıyla eser vermeye başlamışlardır. Tanzimat yazarları da tam anlamıyla içselleştiremedikleri bu gerçekçilik anlayışını romanlarına aktarmaya çalışmışlardır. Bu aktarma hususunda bireysel birtakım gerçekler ötelenmiş ve toplumsal gerçeklere

yönelinmiştir. Tanzimat dönemi için bahsedilebilecek toplumsal gerçek de bir tanedir: Eğitim. Vasisiz kalmış halkı eğitmek elzemdir. Bir Batılılaşma sürecinin içinde olduğu kuşku götürmez bir gerçektir; fakat Batılılaşmanın öncüsü misyonunu üstlenen Tanzimat yazarlarının bu süreçten korktuğu da diğer bir gerçektir. Batı'nın korkutucu yönü, onun duyusallığı ve şehvîliğinden gelir. (PARLA, 2010: 19) Bu korkunun en açık yansımalarından biri de Namık Kemal'in *İntibah*'ıdır. Batı'nın şehvîliğini simgeleyen Mahpeyker'in geleneksel Osmanlı terbiyesiyle büyümüş Ali Bey'i ve ailesini sürüklediği yıkım aşikârdır. Duyusallığı ve şehvîliğiyle Batı'yı sembolize eden Mahpeyker, Türk aydınının yanlış aramalarla yolunu kaybettiğinin göstergesidir. İbrahim Şahin, yol metaforu ve bu konuda Âli Bey'in üstlendiği röl hakkında şunları söyler:

“Namık Kemal'in kaleme aldığı edebiyatımızın ilk romanlarından, Ali Bey'in, karanlıkta, Mahpeyker'le buluşmak için yolunu arayışı gibi, biz de aşağı yukarı, yüzelli senedir, karanlıkta yolumuzu arıyoruz. O eve döndüğünde, kendisine ait, gelenekle kuşatılmış bir ev bulma şansını kaybettiğinden beri, biz de bıraktığımız evimize geri dönme şansını kaybettik.” (ŞAHİN, 2005: 11)

Türk tarihinin ilk modernleşme atılımı olan Tanzimat dönemi, gerek toplumsal ve siyasî gerek edebî anlamda etkin bir rol üstlenememiştir. Bunun sebebi ise içinde bulunulan modernleşme sürecinin yeterince anlaşılammış olması ve yerleşik birtakım düşünüş, inanış ve yaşayış şekillerinin etkisinin bir çırpıda silinememesidir. Padişahın otoritesini zayıflatmayı başaran Tanzimat aydınları, yüzyıllardır süregelen otorite geleneğinin boşluğuna dayanamamış ve kendi alanları olan sanatta bu otoriteyi devam ettirmek istemiş; kişinin bireysel varlığını reddederek toplumsal olanla ilgilenmiş, sadece *hak*, *hürriyet*, *eşitlik*, *namus*, *ahlâk* gibi toplumsallıkla anlam kazanabilecek kavramların padişahlığını yapmışlardır.

Tanzimat'ın devamı olan Servet-i Fünûn edebiyatıyla (1896-1901) birlikte şiir ve düzyazıda toplumsal olanın dışına çıkılmaya başlanmış, bireysellik ön plâna alınmıştır. Bunda istibdat döneminin baskıcı tutumu ve *hak*, *özgürlük*, *adalet* gibi toplumsal kışkırtmaya yol açabilecek temaların yasaklanmasının da etkisi olmakla birlikte tema olarak gerçek anlamda Batılı bir edebî anlayışın yerleşmeye başladığı söylenebilir. Batı'dan alınan ve eksiksiz uygulanan bazı türler bu anlamda önemli bir belirti olarak görülebilir. Dönemin içine kapanık sanatçıları kişisel durumları tema olarak kullanmış

fakat bunu yaparken de sadece seçkin bir zümreyi esas almış halktan kopuk, imgelerle yüklü eserleriyle eleştirilere hedef olmuşlardır.

Servet-i Fünûn döneminin halktan kopuk, ağdalı, soyut sanat anlayışına duyulan tepki, Millî Edebiyat Dönemi'ni (1911-1923) çağırmıştır.¹ Temeli bir dil hareketine dayanan Millî Edebiyat döneminin sanatçıları, dönemin adının da çağrıştırdığı üzere yabancı unsurlardan arınmış "millî" bir edebiyatı savunmuş, eserlerinde milli unsurlardan beslenmişlerdir. Ömer Seyfettin, Halide Edip Adivar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun eserlerini hatırlamak bu iddiaya ispat teşkil etmektedir. Bu dönem yazarlarının hemen hepsinde tema, bir sorunsalın çerçevesini oluşturmuştur. Savaş, yoksulluk gibi temaların aktarılması için tercih edilen kahramanlar çoklukla Anadolu'dan ve onun yoksul köylerinden seçilmiştir.

Millî Edebiyat'ın devamı olmakla birlikte devrimsel özü nedeniyle ondan ayrı bir dönem olarak görülen Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, gerçek bir devrimin ve değişimin etkisiyle oluşmuştur. Tanzimat'la başarılmak istenen modernleşme ve Batılılaşma, Cumhuriyet dönemiyle birlikte hayata uyarlanabilmiştir. 1923 yılında ilan edilen Cumhuriyet'le birlikte bir dönem kapanmış, Osmanlı; geleneği, kültürü, dili, otoritesi ve tüm ilerleme karşıtı misyonuyla birlikte geride bırakılmıştır. Hep taklit edilen Batı, Cumhuriyet dönemiyle birlikte daha anlaşılır hale gelmiştir; çünkü dil devrimiyle Batı'nın alfabesi alınmış ve aynı dil olmasa bile Batı'yla aynı semboller kullanılmaya başlanmıştır. Batı ise modernleşme sürecindeki Türkiye'nin önünde güzel bir resim olarak durmaktadır.

20.yüzyılda Batı, bilimsel ve teknolojik gelişmelerle büyük bir ilerleme süreci yaşamaktadır.Bu durum ise, yerleşmiş düzeni kökten değişime uğratacak yeni bir oluşumun habercisidir. Bu yeni oluşumda "madde" nin önemi artacak, birey olarak insanın kıymeti ise azalacaktır. Yıldız Ecevit, *Türk Edebiyatında Postmodernist Açılımlar* adlı çalışmasında 20. yüzyılda hakimiyet alanı büyüyen kapitalist düşünüşten ve bu düşünüş sonucunda insanın "madde" karşısındaki değersiz konumundan bahseder:

¹ Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemleri arasında Fecr-i Âti dönemi de olmakla birlikte sadece 1909-1912 yılları arasında seyreden üç yıllık bir hareket olduğu ve diğerleri kadar etki gösteremediği için burada üzerinde durulmayacaktır.

" Bilimdeki/ teknolojideki akıl almaz gelişmeler ve bunun sosyopolitik yan ürünleri, insana yabancı yeni bir dünyanın konturlarını çizmekteydi. Bu yeni dünyada; insanın, doğanın, kendiliğinden ve doğal olanın yerini, maddenin yönlendirdiği yeni bir değerler sistemi almaya başlıyordu. Ana ereğin kazanmak/ para/ prestij/ çıkar olduğu bu yeni değerler dizgesinde insancıl ölçütler, giderek daha da saldırganlaşan bir maddeler evreninde etkisiz kalmakta, arkaik/ naif bir görünüm almaktaydı. (...) İnsan ise, devleşen bir teknoloji ve anonimleşen, bu nedenle de daha ürkütücü olmaya başlayan güç odakları karşısında önemini iyiden iyiye yitirmekteydi. Yüz- yüz elli yıl önce yeryüzünün küçük tanrısı diye tanımlanan insan; doğaya da, çevresindeki nesnelere de yabancılaşıyordu. Tükettiği yiyecekleri ancak şık ambalajlar içinde marketlerde görebiliyor; kullandığı aygıtlarla ilişkisinde ise son derece yetersiz kalıyor; televizyonu/ bilgisayarı/ arabası bozulduğunda bir uzmanın yardımı olmaksızın işin içinden çıkamıyordur artık." (ECEVİT, 2009: 35)

İnsanın maddeler dünyası arasında "Tanrılık"tan düştüğü bu üvey evlât ve sığıntı hali, onu yaşadığı dünyaya yabancılaştırmıştır. Bu yabancılaşma hali ise yansısını sanatta göstermiştir. Ecevit'in deyiimiyle 20. yüzyıl modernist romancıları birer yabancılaştırma sanatçısıdır. (ECEVİT, 2009: 37) Mimetik anlatı geleneği artık yıkılmış, sanatçılar dış dünyanın gerçeğini değiştirerek, onu yeni bir görünüme bürüyerek yani yabancılaştırarak aktarmaya başlamışlardır.

20.yüzyıl Batı romanında gerçekçilik etkisini yitirmeye, yerini yazarın iç dünyasının yansımalarına bırakmaya başlarken Türk romanında da Cumhuriyet dönemiyle birlikte yeni bir oluşum başlamıştır. Batı'dakinin aksine Türk romanı, 20. yüzyıl başında gerçekçi bir edebî anlayıştan beslenmiştir. Bunun nedenini toplumsal oluşumlarda aramakta fayda vardır. Yeni kurulan bir devletin en büyük ihtiyacı, milliyetçi duygulardır. Yurt gerçeği, Anadolu, gelenek gibi temalarla Cumhuriyet'in ilk döneminde yazılan romanlarda çoklukla karşılaşılır. Mimetik edebiyat anlayışıyla beslenen ilk dönem romanlarını 1940 yılından itibaren toplumcu gerçekçi anlayışla yazılan romanlar izlemiştir. Toplumcu gerçekçiliğin şekillenmesinin ardındaki esas etken ise Birinci Dünya Savaşı'dır. Bu yeni edebiyat anlayışı, sosyalizmi kapitalist düzenin yerine getirme amacı üzerine kuruludur. Özellikle köy ve köylü hayatının gerçekleri üzerine eğilen toplumcu gerçekçiler, hümanist bir anlayıştan beslenmişleridir. Sebahattin Ali, Kemal Tahir, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Fakir Baykurt ve Nazım Hikmet, bu edebiyat

anlayışının önemli temsilcileri arasında sayılabilir. İsmi anılan bu yazarların romanlarının ana izleğini köy ve köylü yaşamı oluşturur.²

Oğuz Atay, toplumcu gerçekçi romancıların çağdaşıdır; fakat Atay'ın romanlarıyla durduğu yer onlardan çok farklıdır. İlk romanı *Tutunamayanlar*'la, okurun önüne o güne değin karşılaşmadığı bir dünya çıkar. Yaşar Kemal, Kemal Tahir, Orhan Kemal okumaya, onların bilinen, tanıdık olunan gerçekçi yaklaşımlarına alışkın okur, bu yeni tarzı anlamaz; hatta yadırgar, eleştirir. Atay'ı çağdaşı yazarlarından ayıran farklılığın nedeni, onun diğerlerinin dışarıda olup bitenlere sırtını dönmüş tavrının aksine Batı edebiyatını yakından takip ediyor olmasıdır. Joyce, Kafka, Proust, Musil, Faulkner gibi yazarları okuyan Atay, bu yazarların etkisi altında kaleme aldığı *Tutunamayanlar*'la birlikte Türk edebiyatında gerçek anlamda modernist bir estetiğin de önünü açmıştır. Atay'ın bu yenilikçi tarzı, onu milliyetçi, toplumcu gerçekçi bir romancı camiasının ortasında tek başına bırakmıştır.

Tanzimat dönemiyle birlikte Batı'ya açılan, Cumhuriyet'in getirdiği devrimlerle aydınlanmayı bir devrim ölçüsünde yaşayan Türk Edebiyatı, bireyin iç dünyasında olup bitenlerle ilgilenmemiştir. Çünkü bu ilgi beraberinde fantastik ve romantik birtakım unsurları da yanında taşıyacaktı. Oysa Cumhuriyet Dönemi Türk romanında hâkim akım "gerçekçilik" olmuştur ve Türk romancısı çok uzun bir müddet *gerçekçiliği* Batılılaşmanın bir gereği olarak kabul etmiştir. (ECEVİT, 2007: 235) Atay'ın yalnızlığının sebebi bu bilgiler ışığında çok daha iyi anlaşılabilir. Atay'ın romanlarına hâkim olan *bireycilik*, tema olarak toplumu esas alan ve bireyin ontolojik birtakım meselelerinin toplumsal düzeyde önemini olmadığı fikr-i sabitini taşıyan toplumcu gerçekçi romancılardan ayrılmasının başat nedenidir.

Atay anlatılarının karşısında duran geleneksel roman, bir teze ve antiteze dayanır. Her romanın bir meselesi vardır ve yazarın romanıyla yapmak istediği, meselelere çözüm getirmektir. Modernist roman ise bu geleneği alaşağı eder. Ortadaki mesele toplumsal değil, bireyseldir. Dış dünyaya ait gerçekler ya da meseleler, roman için sadece küçük birer mezedir. Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* adlı çalışmasında geleneksel romanla modernist roman arasındaki farktan bahseder:

² Bu romancıların eserlerine örnek verilecek olunursa: Kemal Tahir: *Yorgun Savaşçı...*; Devlet Ana; Orhan Kemal: *Murtaza, Hanımın Çiftliği...*; Yaşar Kemal: *İnce Memed, Yer Demir Gök Bakır...*; Fakir Baykurt: *Yılanların Öcü, Tırpan, Kara Ahmet Destanı...* sayılabilir

" Geleneksel romanlarda, Batı uygarlığının karşıtlıklar üzerine kurulu kültürel yapısındaki anlam kavramı kesin bir çerçeve içine alınmıştır. Klasist roman kurgusu, bu anlayışın tez-antitez- sentez formülüyle bütünleşir. Anlam, geleneksel romanın kurgusunda diyalektik yapı içinde karşıtıyla birlikte var olur. Romancı, kahramanını, ruh- madde, toplum- birey, toplum- doğa, burjuva- sanatçı türünden karşıtlıklar içinde yaşatır, sonra da bu karşıtlıkları, çağının ideolojik/ etik eğilimlerine uygun bir biçimde çözüme ulaştırır. Temeli, söz konusu anlamsal karşıtlıklar üzerine kurulu, düzen ve uyum içeren bir yapısı vardır geleneksel roman doğasının.

Modernist romanda ise, Batı kültürünün logosunun bu anlamsal karşıtlıkları, uyum/ düzen/ denge içinde kullanılmazlar metinde. Yeni romancı için bunlar, dış dünyadan topladığı diğer malzemeye birlikte metnin kurgusal bütünlüğünü dokumak yolunda her türlü hiyerarşiyi ve alışılmış şablonları hiçe sayarak kullanır." (ECEVİT, 2009: 46-47)

Atay romanlarında, yukarıdaki pasajda da bahsedilen düzen ve denge alaşağı edilmiştir. Romanlarında biçim, anlatım tekniği ve dili kullanma şekli, hiçbir kuralın sistemli ve düzenli yapısına dair bir iz taşımaz.

Modern düzenin yarattığı yabancılaşmış insanı, anlatılarının ana teması olarak işleyen ve bu insanı bütün işlevsizliğiyle anlatısının kahramanı yapan Atay, modernizmi takip eden ve paradoksal biçimde onun karşıtı olan postmodern düşünce unsurlarını anlatılarına taşıyan ilk yazar olma unvanını da üzerinde taşır.

20. yüzyılın maddeci anlayışından doğan modernizm, kendine akıllı temel alan bir sistem yaratmıştır. Akıl ve bilimin egemenliği, kendi dışında hiçbir eğilimi kabul etmez. Duyusallığın hâkim olduğu bu sistemin edebiyattaki yansıması da neden-sonuç ilişkisine bağlı gerçekçi anlatılar olagelmıştır; fakat 20. yüzyıl itibarıyla sanat ve edebiyat, modernizmin ana ilkeleriyle çatışan bir tutum içine girmiştir. (ECEVİT, 2009: 41) Bu çatışmayı ise Batı'da Kafka, Joyce, Proust gibi yazarlarda görürken Türk edebiyatında bu konuda en göze batan isim ise yukarıda sayılan yazarların etkisiyle anlatılarını oluşturan Oğuz Atay'dır. Fakat Atay'ın yenilikçi tarzı bundan ibaret değildir. O, modernist düşüncenin ters kutbunda duruşuyla kurguladığı anlatılarını postmodern öğelerle tamamlamıştır.

Modern çağın bilim ve teknolojiye gösterdiği akıl almaz gelişme, her şeyi mümkün hale getirmiştir. Kitle iletişim araçları ve medyanın gücü, insanları hayâl bile edemeyecekleri kadar çok bilgiyle donatmıştır. Bu bilgi yığını ise, bireyin farkındalığını artırmış, gerçeğin, doğru olanın salt kendisinin bildiğinden çok daha farklı yansımaları olabileceğinin ayırıcısına varmıştır birey. Modernizmin temel gerçek kabul ettiği akıl ve

maddenin yanında madde ötesi/metafizik düşüncüler canlanmış; üstelik bu düşüncüler genel kabul görenlerle birlikte aynı derecede saygın görülerek varlıklarını kabul ettirmişlerdir. Denilebilir ki "postmodern", bir bozguncudur. Değerleri, temel inanışları yıkar; fakat bunu, yerine başka bir mutlak gerçeği getirerek yapmaz. Postmodernizmin bozgunculuğu, alternatiflere dayanmasından kaynaklanır. Her şeyin bir alternatifi vardır ve bu sebeple hiçbir düşünce sarsılmaz ve esas değildir. Ecevit'in de ifade ettiği gibi bu durumun esas nedeni, postmodern düşüncenin kaynağını *çoğulculuktan* almasıdır.

Atay'ın anlatıları, biçimini modernist düşünüşten alırken postmodern bir *çoğulculuktan* ve alternatiflilikten beslenir. Yazarın, anlatısıyla vereceği bir mesaj, bir ülkü mevcut değildir. Anlatı kahramanlarına kahraman demek bile mümkün görünmemektedir; çünkü okur, roman ve hikâye kişilerinde alıştığı kahramanlarda bulunan hiçbir özellikle karşılaşmaz. Atay, anlatılarında "oyun" unsurunu özellikle vurgulamış, bu oyunun özünü ise kuralsızlığa ve sistemsizliğe dayandırmıştır. Anlatı kişileri bir idealle, inandırıcı bir gerçekle yoklardır; anlatı kişisi olmaları bir sebebe dayandırılmaya çalışılmaz, onlar sadece "var"dır ve eğer anlatıların bir meselesi varsa o da bu kişilerin "var- olma"larıdır ve bu durum Atay'ın anlatı kişilerinin ontolojik rengini belirginleştirir.

Oğuz Atay, ilk romanına verdiği *Tutunamayanlar* ismiyle bir camianın da oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu camiayı oluşturanların ortak özelliği ise Berna Moran'ın da (MORAN, 2007: 221) ifadesiyle onların burjuva düzeninin değer yargılarına, beğenisine, yaşam biçimine ayak uyduramayan topluma yabancılaşmış yalnız insanlar olmalarıdır. Bu camiayı oluşturan Atay'ın üzerinde Kafka, Joyce ve Proust gibi modern dönemin yabancılaştıran yazarlarının etkisi görülmektedir. Bir ideali, tutunduğu bir gerçeği olmayan bu camiayı, geleneksel bakış açısıyla çözümlenememesi olası değildir. Olumsuz bir durumu belirten bir unvanları olan bu "tutunamayan" anlatı kişileri, alışlagelmişin tam tersi bir şekilde anlatıların kahramanlarıdır ve bu kahramanların tutunamayışları, bir varoluş şeklidir. Bu sebepledir ki Atay'ı ve anlatı kişilerini anlayabilmenin tek yolu onlara ontolojik bir bakışla yaklaşmaktır.

Oğuz Atay'ın kişileri, uyumlu ve huzurlu bir görüntü çizmezler ve uyumsuzluklarının ve huzursuzluklarının sonucu intihar şeklinde kendini gösterir. Bir ülkenin peşinde olmayan, meselesi olmayan eserler veren Atay, dolayısıyla mesele çözücü de değildir. Nitekim anlatılarındaki trajik kahramanların "belirsiz" meseleleri de rahatlatıcı bir

çözümüne ulaştırılmaz. Yazarı tarafından yalnız bırakılan anlatı kişileri, kendi meselelerine, intihar ederek, yine kendileri son vermişlerdir. Çünkü postmodern düşüncenin ışığından bakılacak olunursa, onların yaşayışının ve içinde buldukları trajik durumun bir adı yoktur ve bu yüzden alternatifleri belirsizliğe bürünmüştür. Üstelik Atay'ın anlatı kişileri için doğru ve güzel bir hayatın tanımı da mevcut değildir. Etraflarını saran küçük burjuvaların kendilerinden emin bir şekilde yaşadıkları *duyusal* hayatın gerçekliğinden ve doğruluğundan emin olmalarına tahammül edememelerinin esas sebebi de budur.

Atay'ın romanlarına hâkim olan bir diğer postmodern unsur da çoğulculuktur. *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*, iç içe geçmiş anlatım biçimleriyle örtülüdür. *Tutunamayanlar*'da Şarkı nazım biçiminden günlüğe, oyun metninden biyografiye, makale türünden mektuba değin yazın biçimlerinin oluşturduğu çokseslilik, alternatiflerin bir arada yaşayabildiği ve birinin diğerinin önüne geçmediği postmodern düşünüşün izlerini taşımaktadır.

Gerçekliği şüpheyile karşılayan ve her kabulü alternatifleriyle sorgulayan postmodern düşüncenin Atay anlatılarındaki bir diğer izdüşümü de "oyun" kavramıdır. Oğuz Atay'ın anlatı kişileri için gerçek, dışarıda oynanan bir oyundan başka bir şey değildir. Postmodern bir tavırla tek bir gerçeğin peşinden gitmeyen anlatı kişileri, dışarıdaki gerçeğe/ oyuna katılmayarak kendi oyunlarını kurarlar ve bu sebeple bir "oyunbozan"dırlar. *Tutunamayanlar*, başlı başına oyunbozan bir anlatıdır. Okuru anlatının gerçekliğine inandırmaya çalışan modernist yazarların aksine o, romanın başında her şeyin bir oyundan ibaret olduğunu okura hissettirir ve büyüü en baştan bozar. *Sonun Başlangıcı* adlı ilk önsözle gerçekliği vurgulanan roman; *Yayımlayıcının Açıklaması* adlı ikinci önsözle gerçekliğini yitirir; çünkü yayımlayıcı adıyla Atay, anlatılan her şeyin hayâl ürünü olduğunu söylemektedir. Modernist romanın alışlagelmiş gerçekçi ve inandırıcı büyüü bozulmuştur.

Bütün bu söylenenlerden hareketle Atay'ın bir "oyunbozucu" bir "büyübozucu" olduğu söylenebilir. Modernist yazarların dikte ettiği gerçeklik/gerçekçilik anlayışıyla efsunlanan okur, Atay'ın modern temeller üzerine kurduğu postmodernist düşünüşün ürünü olan eserleriyle büyüden kurtulur. İnsanın "var-olma" gerçeğine sırtını dönen ve onu *duyusal* bağlamda değerlendiren yerleşmiş "gerçek insan" anlayışı ve bakışı, Atay

okumasında anlamını yitirir. Bu sebeple bu çalışma Oğuz Atay'ın insanlarına yönelik ontolojik bir bakışın toplamıdır.

BİRİNCİ BÖLÜM

OĞUZ ATAY'IN İNSANLARI

A) Tutunamayışın Anlamı

Tutunamayış, topluma uyumun yitimi ve bunun getirdiği yabancılaşma durumunu özünde barındıran bir varoluş şeklidir. Irvin Yalom'un tabiriyle “dünyada kendini evinde hissetmeme durumu” (YALOM, 2001:77) olarak tanımlanabilecek bu kavram, başkalarının gözünde “öteki”leşmenin özetidir. Bu durumun devamı elbette bir terk ediliştir. Terk eden toplum ya da din fark etmez, kişinin kurtarıcısıdır. Kurtarıcıdan yoksun kalmış birey, "tek başına"dır ve bu durumda kişi kendi kendisinin kurtarıcısı olmak zorundadır.

Tutunmak, her türlü soyut anlamından sıyrıldığında bile öznenin yöneldiği bir nesneyi işaret eder. Bu nesne soyut ya da somut olabilir. Tutunma durumunda özne tek başına değildir ve bu kelime, içinde bir destek ve yardım anlamı saklar. O halde “tutunamamak” öznenin nesnesini kaybetmesi ve yardımsız kalmasıdır.

Her çağ, bireye tutunacağı bir karşı nesne sunar. İnsanlık tarihine bakıldığında tutunma anlayışının çağdan çağa değiştii fakat ihtiyacın sabit kaldığı görülebilir: On yedi ve on sekizinci yüzyıla adını veren aydınlanma çağı öncesinde bireyin tutunduğu nesne din ve bunun bir yönüyle toplumsal hayata adapte şekli olan “gelenektir”. Şu bilinen bir gerçekliktir ki “din” olgusu, çağlardır geçerliliğini koruyan en güçlü tutunma nesnesidir. Bireyi bu dünyaya sınama amaçlı gönderdiğine, her zaman onu gözlediğine inanılan bir Tanrı anlayışı elbette ki insanların hayata tutunmasını kolaylaştıracaktır. Bir “amacı” olma durumunu yansıtan “tutunma” kavramı burada Tanrı'ya olan görevle özdeşleşir. Bireyin amacı ve görevi iyi bir kul olmak ve “mükemmel”le nitelenen Tanrı'ya benzemektir.(YALOM, 2001:664) Bu tavrının karşılığında birey/kul ödüllendirilecektir. David Le Breton, *Acının Antropolojisi* adlı çalışmasında metafiziğin birey üzerindeki ödüllendirici ve aynı zamanda cezalandırıcı gücünden bahseder:

" Kutsal Kitap metinleri genellikle mutluluk ve sağlığın insanın Tanrının buyruklarına uymasına bağlı olduğunu söylerler. Mutsuzluk, acı, ıstırap Kutsal Kitap'ın buyruklarına karşı gelmenin sonuçlarıdır. İnsanın dünya ve Tanrıyla ilişkilerini doğru bir ödüllendirme ilkesi belirler. Doğru yoldan uzaklaşan insan ceza görür ve Tanrının gazabına uğrar. Kaçınılmaz bir metafizik insanlığın koşulları üstünde etkili olur, işlenen günah oranında bir ceza verilmesine göz kulak olur bu metafizik. İyi, mutludur ve sorunu yoktur, kötü, doğru yoldan sapışını acı çekerek öder." (BRETON, 2010: 74- 75)

Irvin Yalom, hayatın anlamını "kozmetik anlam" ve "dünyevi anlam" olmak üzere ikiye ayırır. Bireyin anlamının ve varoluşunun Tanrı'nın güdümünde olduğunun ve kişinin varoluşundan tek başına sorumlu olmadığını savunulduğu bu anlamla ilgili Yalom şunları söylemektedir: " *İlahi adalet şu önermenin doğal bir sonucudur: uygun bir şekilde yaşanan hayat ödüllendirilecektir. Bireysel varlığın hayattaki anlamı , ilahi olarak buyrulmuştur: Tanrı'nın isteğini ortaya çıkarmak ve yerine getirmek her insanın görevidir.*" (YALOM, 2001: 664)

On yedi ve on sekizinci yüzyıl itibariyle gelenek ve dinin yol göstericiliği yerini akla bırakır. Çünkü terk edilene alternatif oluşturmak bir zorunluluktur . Tanrı'nın yokluğunun boşluğu büyüktür ve en büyük tutanağın kaybıdır. Sartre, *Varoluşçuluk* adlı kitabında bu boşluktan şu şekilde söz etmiştir: "... *Tanrı yok ise her şey yeğdir (mubahtır), hiçbir şey yasak değildir. Bu demektir ki insan, kendi başına bırakılmıştır. Ne içinde dayanacak bir destek vardır, ne de dışında tutunacak bir dal.*" (SARTRE, 2007: 47)

Tek başına bırakılmış insan, bir müddet sonra kendi kendisinin tanrısı olmak zorunda kalmıştır. Müslüm Yücel, *Edebiyatta Ölüm Ve İntihar* adlı kitabında insanın Tanrı haline gelmesi hakkında şunları söylemektedir:

" İnanç doğruyu bilmeme isteğidir. Çünkü Tanrılar da çürüyorlar! Tanrı öldü! Tanrı ölü olarak kaldı! Ve onu öldürdük! Katillerin katili bizler kendimizi nasıl avutabiliriz? Dünyanın en kutsal olarak sakladığı şeyi bıçakladık: Kim kanımızı silecek? Hangi suda temizlenebiliriz? Hangi günah ödetici şenlikleri, hangi kutsal oyunları bulmak zorundayız? Bu eylemin büyüklüğü, bizim için büyük değil mi? Ona layık görünmek için, kendimiz tanrı haline gelmek zorunda değil miyiz?" (YÜCEL, 2007: 25)

Kendi kendisinin Tanrı'sı olma zorunluluğu, bireyin sorumluluğunun farkına varması sonucunu doğurur. Çağlar boyunca süregelen rahatlık, bu sorumluluk sebebiyle bozulmak zorundadır. Kozmik anlam, artık bozulmuştur: "*İnsanoğlu hayatta koordinatlar üstü ve uyumlu bir örüntünün bulunduğu ve her bireyin bu düzende bir rol oynaması gerektiği inancıyla olağanüstü derecede rahatlar. İnsana yalnızca bir amaç ve rol değil, hayatın nasıl yaşanacağına dair kurallar da verilmiştir.*" (YALOM, 2001: 668)

Aklın parlayan yıldızı, modernitenin de habercisidir. Modernleşme sürecinin başladığı esas dönem Rönesans'tan hemen sonradır. Bu çağ, daha sonra "aydınlanma çağı" olarak

isimlendirilecektir. Aydınlanma çağı, kilisenin arkasına dini alan dogmatik tavrının karşısına sürekli gelişen, yenilenen ve değiştirilebilen aklı çıkarmış ve kendi ivmesinden önceki geleneği baştan sona kapsayan kilisenin ve onun temellerini dayandırdığı din anlayışının düşmanı haline gelmiştir. (ÇETİN, 2003: 12-13) Fakat bu reddediş, beraberinde yeni bir görevin habercisidir. Devrime dayanan bu yeni oluşum, reddettiklerinin boşluğunu doldurmalı, yeni bir gelenek kurmalıdır. Bu gelenek ise akla ve onun ürünü olan moderniteye dayanır. Buradan da anlaşılıyor ki bu çağın bireyi, akla, aklın hâkimiyetine tutunmuştur. Bu tutunma hali, birey için hiç hesap edilmemiş bir sonun başlangıcıdır. Aklın algılayamadığı her şeyi reddeden pozitivist bir anlayıştan beslenen bu çağ, insanın algılanabilenden öte bir varlık olabileceğini reddeder. Bireyin maddeden bağımsız düşünülmediği “meta”yla bir tutulduğu bu anlayışın sonucu kişinin kendi “ben”liğine yabancılaşması olmuştur elbette; fakat insanî ihtiyaçlar bu akımın sacayaklarını yavaş yavaş çatlatmaya başlamıştır. Ruhsal fakirliğini duyumsayan birey, bu ihtiyacını ilk etapta sanatta göstermiştir. Artık kendi “ben”liğinin yok olmasının ardındaki esas gücün düzen ve bu düzenin gerekleri olduğunu fark eden birey, “ben”ine yönelmiş; fakat bu durum da paradoksal bir biçimde topluma yabancılaşma sonunun başlangıcından başka bir anlam ifade etmemiştir. Dış dünyanın sahteliğini gören bireyin sonu tutunduğu dalların bir bir kırılması olmuştur. Ta ki tutunacak dal kalmayana dek.

Tutunamayan kişi, varlığını meşrulaştıramayan kişidir. *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum* adlı derlemede Suna Ertuğrul, “Kanundışı: Tutunamayanlar” başlığı altında şunları söyler: “*Tutunamayanlar, hiçbir kanun tarafından belirlenemeyen, kimliklerini bir varlık ilkesiyle sağlama alıp, varoluşlarını meşrulaştıramayan, her kanunun dışında, dolayısıyla yersiz ve yurtsuz kalanlardır.*” (ERTUĞRUL, 2009: 86)

Yukarıdaki pasajdan da anlaşıldığı kadarıyla tutunamayıp, bir "gayrimeşruluk" halindedir. Tutunacak nesnesi kalmamış birey, Suna Ertuğrul'un da ifadesiyle “yersiz” ve “yurtsuz”dur. Meşru olamadığı için ait de olamayan birey, içi boşalmış hayatın anlamsızlığından tıpkı Selim ve Hikmet gibi ölmeyi seçerek kurtulmak isteyecek kadar çaresizdir. Ya da kendisini toplumsal varlığına son vererek kendi “ben”inde yaşamaya mahkûm eden Turgut gibi yalnız veya Beyaz Mantolu Adam gibi dilsiz.

A.1 “ Öz ben” ve “Öz olmayan ben” Zıtlığı: Yabancılaşma

“Yabancılaşma” kavramı ilk kez diyalektik felsefenin kurucusu olan Hegel tarafından ortaya atılmıştır (FROMM, 1997: 56); fakat Hegel'in adını koyduğu yabancılaşma, şüphesiz tarih boyunca karşılaştığımız bir insanlık durumudur. Bu kavramın kapitalist düzenle birlikte vücut bulduğunu savunan Marx, yabancılaşma kavramını kapitalist düzenin bireylerinde oluşan ruhsal bir sakatlık olarak tanımlar. (FROMM, 1997: 55)

Marx'ın işçi sınıfının kendi üretimine, emeğine yabancılaşması olarak ele aldığı yabancılaşma kavramı daha sonraları insan ilişkilerinde ortaya çıkan yabancılaşmaya kadar gelmiştir. Çağlar öncesinde insanların kendi yaratımları olan “puta tapma” eylemi, gizli bir yabancılaşma sinyali olarak görülebilir. (FROMM, 1997: 64) Bu durum, kişilerin kendi varoluşlarını doğrudan değil bir vasıta aracılığıyla kavrama eğiliminde olduklarının, yani kendi “ben”likleriyle aralarına aracı koyduklarının göstergesidir. Burada bahsedilen, kişinin kendine yabancılaşmasıdır; fakat kendine yabancılaşan kişinin bir kavram ya da “şey”i yücelttiği bilgisini vermesi açısından önemlidir. Kişi, kendinde olanı daha yüce gördüğü başka bir güce aktarırsa, birey olarak yoksullaşır. Tüm dikkati kendini aktardığı o yüce kavramda olan birey, bir süre sonra “ben”liğine dönemez olup kendine yabancılaşacaktır. Kendine yabancılaşma, devamında yüceltilen “şey”e dönüşü getirecektir. Bu şey toplum da olabilir Tanrı da, bireyin kendi yaratımı olan “madde” de. Çeşidi her ne olursa olsun, kişi dönüştüğü kavramda tutunmaya çalışacaktır. Eğer bu toplumsa, onun içine dâhil olmak adına, ona uymayı gerektirecektir. Toplum ise bireyin önüne bu uyum için bir dizi koşullar sunar. Bu koşullara uymak ise bireysel önceliği ikinci plana atmakla mümkündür. Bireysel önceliklerini/ kendi “ben”ini ikinci plana atan kişi ise bir süre sonra kaçınılmaz olarak kendine yabancılaşır.

Müslüm Yücel, bu yabancılaşma durumuyla ilgili şunları söylemektedir :

" İnsan artık gözleriyle yorumluyor her şeyi, gözleriyle gördüklerine inanıyor. Gözleriyle insanlarla konuşuyor, ölülerle konuştuğu gibi. Borges'in kuyularında tutulan aynalar seraba dönmüyor çünkü. Gözlerimiz var ve beynimiz kapitalizmle birlikte bedenimizi esir almış durumda. Vitrinler hayatımızı kuşatmış. Fabrikalar her gün yaşadığımız şehri soluğumuzla özetliyorlar. Gözlerimizi kapattığımız zaman gerçeği bulabiliriz. Ama buna gücümüz yok. Çünkü gözlerimizi kapattığımız zaman, kendi içimizi görürüz. Kendi

içimiz bizi Cemil Meriç'in deyimiyle 'gölgelerimize' götürür. Götürür ve korkarız. Korkarız ve insanlar arasına, mutlu ve intiba sağlamış bir biçimde yerimizi alırız. Budur gerçeğimiz." (YÜCEL, 2007:149-150)

Erol Göka, varoluşçu anlayışa göre, bireyin dünyasında üç ilişki şeklinin olduğunu söyler: Bunlardan birincisi "unwelt"tir. Bu ilişki anlayışına göre birey, biyolojik ve fiziksel olanla ilgilidir. Buna, "doğa içinde varlık olarak insan" denilebilir. İkincisi "mitwelt"tir ve bu kavram bireyin diğerleriyle olan ilişkisiyle ilgilidir. Buna "başkalarıyla olan varlık olarak insan" denilebilir. Üçüncüsü ise "eigenwelt"tir ve bu da insanın kendi kendisiyle olan ilişkisi anlamına gelir ki buna da "kendisi için varlık olarak insan" denilebilir.(GÖKA, 1999: 173)

Üçüncü ilişki şekli, varolmayı düşünme durumudur ve kişi eğer ikinci ilişki şekline yönelirse, üçüncü ilişki şekline yabancılaşır. Göka, "Hümanistik Psikoloji Açısından Kaygı Sorunsalı ve Kendini Gerçekleştirme Sorunsalı" adlı makalesinde şöyle söyler:

" Başkalarıyla – olan – varlık olarak varoluş biçimimizde ortaya çıkan kendini kandırmalar, normal kabul edilebilecek kadar ortaya çıkar. Daha çok küçük yaşlardayken birçoğumuz, kendimizi başkalarına hiç olmadığımız biçimlerde sunmanın ve pekâlâ bundan yarar sağlamanın mümkün olduğunu öğrenmişizdir. Başkalarının bizi beğenmesi ve alkışlaması uğruna çoğu kez, kendisi- için- varlık yanlarımızın taleplerini erteler dururuz." (GÖKA, 1999: 175)

*Tutunamayanlar'*ın Selim'in ölümünden önce tutunmayı başaran kahramanı Turgut, yukarıda söylenenlerden hareketle kendine yabancılaşmış ve kendisi için varlık yanlarının taleplerini ertelemiş bir bireydir. Bu konumuyla toplumda çoğunluğun içinde yaşayan Turgut'un elbette bu yabancılaşma halinden haberi yoktur. Çünkü kişinin kendine yabancılaşması, toplumsal koşullara kendisini kaptırmış bireyin yazgısıdır ve bu koşulların oyalayıcılığı ve bunlara uyumun getirdiği başarı ve kabullenilme durumu, kişiye sahte de olsa bir huzur verir ve kişi eğer kendine, kendi ben'ine dönmezse bu huzurun sahte olduğunu anlamaz. Bu gerçeği anlamamakla birlikte bu hayat tarzının gerçekte boş ve anlamsız olduğu şüphe götürmez.

Turgut, yüksek mühendistir. Bu anlamda toplumda oldukça saygın bir yere sahip olan Turgut, tam da toplumsal beklentinin gereği olduğu gibi evli ve iki çocuk babasıdır. Bu hayatla ilgili en büyük gayesi ise bir kat ve araba sahibi olmaktır. Turgut, toplumsal huzurun koşullarını yerine getirmeye çalışan, uyumlu ve "sahte de olsa" huzurlu bir bireydir. Onun gereksinimi saygınlık ve onaylanmadır. Bu sebeple hayatının en uğraş

verici yanı mesleği olan mühendisliktir. Turgut, hazzı topluma uyumlu olması koşuluyla sağladığı "onaylanma"da bulur. Ya da Schopenhauer'in tabiriyle "acısızlığı". (SCHOPENHAUER, 1990: 5) İçinde bulunduğu ve Selim'in tabiriyle küçük burjuva adı verilen kesimin gereklerini harfiyen yerine getirmeye çalışmış ve ilk koşullardan biri olan eşyaya, "madde"ye sahip olmuştur:

“ Aynı zamanda yatak olabilen kanepeye oturdu ve bir düğmeye basınca içinden sahte ağızlıklara sokulmuş sigaralar çıkan kutudan bir sigara alıp Allâetin'in lâmbası biçimindeki çakmakla yaktı. Durum, ümit verici değildi: yerdeki halı, mobilyalara hiç uymuyordu. Düğün hediyesi. Ne yapalım, istediğimiz gibi halı alacak paramız yoktu. Sigarasını, yaprak biçimi gümüş tablada söndürdü. Karım kızacak. Bu tablalar neden duruyor öyleyse? Bilinmez. “ (TUTUNAMAYANLAR, 2008: 27)*

Yukarıdaki pasaj, Turgut'un dâhil olduğu küçük burjuva hayatının, kendiliğinden var olan teferruatlarıyla birey zihnini ne kadar meşgul ettiğinin açık örneğidir: Sigara kutusunun, çakmağın bile kendine has oldukça teferruatı vardır. Kendine yabancılaşan birey, zihnini maddeler dünyasına ait bu teferruatlarla meşgul etmekten kaçamaz. Bu teferruatlar zinciri, bireyin gündelik hayatta gözünü dört açarak kaçırmaması gereken görevler halini alır. *Tutunamayanlar*'ın başından anladığımız kadarıyla Turgut da gözünü dört açmış durumdadır. Her bir göreve dair rollerini benimseyen Turgut, dışarıda mühendis rolünü, evde eş ve baba rolünü büyük bir ciddiyetle oynamaktadır. Selim, Turgut'un bu durumunun farkındadır ve onu kendi lisanınca uyarır ve ona: “*Düşünmekten korkan, korkudan düşünmesini unutan inek... Evlendi diye, oyunun her dakikasını kuralına göre oynamaktan başka bir şey düşünmeyen inek. Sevgi apartmanında her gün görevli inek. Ne pazarı, ne tatili olmayan memur.*” (T. , s. 86) demiştir.

Yıldız Ecevit, "*Ben Buradayım...*" *Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası* adlı kapsamlı araştırmasında Atay'ın romanlarında kurmaca kişiler ve evliliklerinin onlar üzerindeki etkisinden şu şekilde bahsetmektedir:

" Atay"ın kurmaca kişileri, evlilik dönemlerinde yaşamlarını toplumun beklentileri doğrultusunda biçimlendirmeye çalışırlar. Yazarın ilk iki romanında da ana kişiler, tinsel gelişmenin karşısındaki yoz yaşantılarını evli oldukları dönemlerde sürdürürler. Kurtulmaya çalıştıkları ise, evlilik yaşamı ve evli oldukları kadındır... bu metinlerde bireyin düzenden kopuşu ya da somut yaşamdan soyut yaşama yönelişi, aileyi ve karısını terk etme biçiminde kendini gösterir." (ECEVİT 2007: 148)

* Bu eserin künyesi, Atay, Oğuz. (2008). *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları olup bu eser çalışmanın bundan sonraki bölümlerinde T. Simgesiyle gösterilecektir.

Selim'in ölümü, Turgut'un bütün bu gerçekleri fark etmesinde belirleyici nedendir. Selim, hayatına kendi elleriyle son vermiş ve Turgut bu durumu modern dünyanın gereçlerinden biri olan gazeteden öğrenmiştir. Selim bu hayata tutunamadığı için ölümü seçmiştir. Selim tutunamamıştır; çünkü o da yabancılaşmıştır; fakat Turgut'unkinden farklı olarak Selim'in yabancılaştığı toplumdur. Selim, Turgut'un aksine modern dünyanın gereklerini sorgulamış ve bütün bunların kişiyi esas benliğinden uzaklaştırdığını görmüştür. “Ben”ine dönen Selim, toplumun bireyi uyum adına nasıl da kendi olmaktan çıkardığını fark etmiş ve uyumsuzluk pahasına kendi olmayı seçmiştir; fakat bu tercih Selim'i toplum tarafından *ötekileştirmiş*dir. Selim için *öteki* olanlar, bu misyonu kaçınılmaz olarak Selim'e yüklemişler ya da kendini oyuna kaptırmış *ötekiler* karşısında Selim kendisini öyle hissetmiştir.

Selim'in intiharının Turgut'ta uyandırdığı en belirgin his “suçluluk”tur. Çünkü Turgut da Selim'in gözündeki *ötekiler*le aynı şekilde yaşamıştır. Selim'in tutunamamasında diğerleriyle birlikte kendisinin de suçu olduğuna inanan Turgut, bu şekilde kendisini Selim'i anlamaya adar. Fakat bu amaç, Turgut Selim'in derinlerine inince ve onu anlayınca yön değiştirir ve *Selimleşmek* haline bürünür. Selim oyunu bozduğu için yani bir oyunbozan olduğu için suçluysen Turgut'un suçu bu cezbedici oyuna dâhil olmaktır. Hayatı seçmektir. Selim'in suçuyla ilgili Oğuz Demiralp şunları söyler: “*Suçludur bay Selim, bir sabah yokyere tutuklanan ve ölüme götürülen bay K. gibi dünyaya katılmamakla suçludur. Ya hep ya hiç, der Selim Işık: 'Sahte yaşamaktansa hiç yaşamamak', eski saltıkçılar, kara coşumcular gibi.*” (DEMİRALP, 2007: 195) ve şöyle bitirir yazısını:

“Suçludur Selim Işık, Hikmet Benol: katılmadıkları için. Bir kez daha suçludurlar: 19. yüzyıl coşumcuları gibi kendi karanlıklarına dalıp çıkamadıkları için. Ama Hikmet Benol “insan öldü” derken bir öldürme olayını da anırtmıyor mu? Aydın, “çabası egemen sınıflarca suç sayılan kimse'yse Selim Işık'a silahı çekenin kim olduğu açık değil mi?” (DEMİRALP, 2007: 198)

Bu soru, Selim'in aslında kendini öldürdüğünün değil bu eyleme itildiğinin şüphesini taşımaktadır ve bu, Selim'i anlama yolunda öğrenilenlerden sonra kabul edilebilir bir gerçekliktir. Selim'i bu eyleme iten kimdir? diye sorulacak olursa verilecek tek bir cevap vardır: Onlardan biri olamadığı için onu *ötekileştiren* toplum ve dayattıkları. Dayattıklarının kişiyi kendine yabancılaştırması. Kendine, “ben”liğine dönen bireyin ise topluma yabancılaşması, yabancılaştığı bu toplum tarafından *mızıkçı* kabul edilip

oyunun dışına itilmesi, bu vesileyle bir süre sonra görünmez olması ve bu zincirleme reaksiyonun sonucu olarak "tutunamama" ve hayata tutunamayışın verdiği boşluktan kurtulmanın tek yolu: intihar!

“Ben”liğine yönelen Selim'in bakışları kaçınılmaz olarak sen/size yönelmiştir. Kendi “öz”benliği ile dış dünya arasındaki zıtlığı duyumsamış ve bunun yarattığı çatışmanın altında ezilmiştir. Selim'in bakışlarını yönelttiği sen/siz, modern dünyanın gereklerine ayak uydurmuş "çoğunluk"la birlikte Turgut'a da yönelmiştir elbette ve bu yönelişi yaşam tarzını eleştirmek şeklinde Turgut'a sürekli yansıtmıştır. Ona: “ *Bana anlayış gösterecek yerde büfeyi gösterdin.*” (T. , s: 31)demesi de bunun göstergesidir. Turgut'un, karısına: “*İnsanların hoşuna gidecek biçimde davranmayı oldukça beceririm biliyorsun. Onun için, bana önem verilmesinde bu aldatıcı tavırlarımın payı vardır diye endişe ederim.*” (T. , s: 50) demesi de uyum adına kendi olmaktan ne kadar çıktığının farkında olduğunun göstergesidir.

Turgut, Selim'in intiharının ardından yukarıda da söylendiği gibi kendisini onu anlamaya adanmış, bu sebeple parçaları birleştirmek amacıyla Selim'e ait olan her şeyi öğrenmek için harekete geçmiştir. Bu öğrenme serüveninde en önemli esaslar Selim'in yazdıklarını okumak ve onu tanıyan insanlarla bağlantı kurmaktır. Onun evine giden Turgut, orada Selim'in Burhan adlı arkadaşından Selim'le ilgili şöyle bir cümleye şahit olur: “*Bu toplumla ilişkisini kaybetmiş; yaptığı işe ve yaşadığı düzene yabancılaşmış.*” (T. , s: 99)

Arkadaşının Selim'le ilgili bu sözleri, yabancılaşmasının aslında trajik sonunun esas sebebi olarak kabul edildiğini göstermektedir; fakat Turgut gibi Burhan da Selim'in neden yabancılaştığını bilmez üstelik bununla pek de ilgilenir gibi görünmez. Roman boyunca Selim'in izini süren Turgut, onu tanıyan birçok kişiyle iletişime geçer; fakat her birinden Selim'in bir parçasını öğrenir. Bu da gösterir ki aslında kimse Selim'den haberdar değildir. Yabancılaşmış bireyin terk edilmişinin açık manzarası!

Metaforik bir bakış açısıyla yaklaşılacak olunursa, Turgut'un Selim'i anlama ve anlamlandırma çabasının altında bir “ben”liğe yolculuk anlamının yattığı söylenebilir. Bu yolculuk ilk başta etkisini belli belirsiz olmakla birlikte Turgut'un çevresindeki eşyaları, hatta eşini algılaması/algılayamaması olarak tezahür eder: “*Turgut başını*

okuduğu satırlardan kaldırarak çevresine baktı: Eşyayı tanımayan gözlerle süzdü.” (T. , s: 63)

Turgut'un içsel yolculuğu, yabancılaştığı “ben”ine yaklaşır, bu yaklaşma sonucu *ötekileşen* eşyaya yabancılık duyması sonucunu getirmiştir. Bu durum Turgut'un yabancılaşmasının “ben”inden çıktığının ve “öteki”ne yöneldiğinin göstergesidir. Kişi neye yönelirse diğerleri silikleşir. Turgut'un karısını algılamakta zorlandığını gösteren aşağıdaki pasaj, onun “ben”liği dışında var olanlara karşı ne denli yabancılaştığının izahıdır:

“.. Yanında yatan karısına baktı: Nermin'in vücudu, yorganın kıvrımları arasında kaybolmuştu; yalnız saçları görünüyordu. Yorgan hafifçe inip kalkmasa, yatakta canlı bir varlık olduğunu anlamak zordu. Belki de gerçekten yoktur; yanımda yatan, bir saç demetinden ibarettir. Yorganın altından elini uzatarak karısının tenine dokundu. Yazık; insanlar düşüncelerimize uygun biçimler almıyor. Karısına sırtını döndü, kolunu yataktan sarkıttı. Hayat, düşünceleri tutan bir hapisanedir. İnsan, can sıkıcı bir saç demetidir, ben de akılsız bir robotum...” (T. , s: 32)

Romandaki bir diğer pasaj ise, Turgut'un evine ve karısına ne denli yabancılaştığının başka bir izahıdır:

“Nasıl ayrı düştüm evimden böyle, Olric? Neden her istediğimi anlatamıyorum? Neden, aynı yaşantının içinde bulunan insanlarla hiçbir ilişki kuramaz oldum? Neden, neden, neden? Sorular, çengeller gibi, soru işaretleri gibi kafasına takılıyordu. Yalnız seninle mi konuşabileceğim Olric? Olric susuyordu. Olric, dış dünyayla konuşmazdı. Parçalanırdı, erirdi. Birdenbire uykudan, rüyadan çıkıp, kendini bir kadının yanında, bir yatakta buluyordu gece yarısı. Kendine geleliyordu. Buraya nasıl geldim Olric? ” (T. , s: 408)

Turgut, modern hayatın kendisini düşünceden yoksun bir robot haline getirdiğinin farkındadır artık ve bir sonraki aşama tüm zihnini kuşatan eşya kalabalığının farkına varma ve bundan şikâyet olacaktır:

“Böyle bir düzen içinde insan düşünebilir mi? Büyük ve güzel şeyleri demek istiyorum. Önce eşya engel oluyor, sonra şartlar: kalorifer, hizmetçi, çocuk odası. Düşünmek için kendime bir daire tutsam. İçinde, düşünmeye engel olacak eşyalardan hiçbiri bulunmayan küçük bir daire. Kapıdan girer girmez ayakkabılarımı çıkarıyorum ve düşünme terliklerimi giyiyorum. Odalardan hiçbirinin özel bir adı yok; hepsi de sadece oda. Bir odada, sandalyenin üstünde, düşünme elbiselerim duruyor. Üstümdekileri çıkarıp hemen bir dolaba kaldırıyorum ve dolabın kapağını hemen kapatıyorum. Ne dolabı olduğu belli değil; dolap işte, her şey konabilir içine. Her şey, düşünmeyle ilgisine göre adlandırılıyor, her şey düşünmeye yaradığı oranda önemli. ” (T. , s: 557)

Oğuz Atay, Batı edebiyatını yakından tanır ve anlatılarında Batılı yazarların etkilerini açıkça hissettirir. Etkilendiği yazar ve düşünürlerden olduğunu ifade ettiği Sartre'nin

Bulanlı adlı romanının kahramanının çevresindeki eşyayı algılayışındaki yabancılaşma hissini Turgut'un kiyle benzeştiği açıktır:

“Örneğin ellerimde yeni bir şey var; pipomu ya da çatalımı tutmamda yeni bir tarz var. Yoksa yeni bir tarzda tutmamı sağlayan elimdeki çatal mı? Biraz önce odama girmek isterken ansızın durdum. Çünkü avucumda soğuk bir nesne hissettim, bir çeşit kişilikmiş gibi dikkatimi çekiyordu. Avucumu açtım: Bir de ne göreyim basit bir kapı tokmağını tutuyormuşum.” (SARTRE, y.yok: 11)

Topluma yabancılaşmamış ve diğerlerinden farksız olmaya özen gösteren sıradanlaşmış birey güvencededir. Tek başına kalmamışlığın dinginliği, kalabalık içinde kaybolmanın rahatlığı vardır bu güvence ve uzlaşmada. Fakat bunun tam tersini seçen birey için durum aynı değildir. Topluma yabancılaşmış birey, 'ben'iyle “öteki”nin çatışmasını her an hisseder ve bu çatışmanın dayanılmaz gerilimiyle canla başla baş etmeye çalışır. “Ben”liğin derin ve karanlık sularında can simidi olmadan yüzmeye benzer bu durum; üstelik yüzme bilinmiyorsa sonuç tıpkı Selim'inki gibi bir trajedidir.

Selim'e göre tutunmak için ödenmesi gereken bedel özgürlüktür. Ve özgürlük hiçbir kazanım için kaybedilmesi göze alınabilecek bir bedel olamaz.(KARADENİZ, 2002:711) Burjuva hayatının çarkına kapılmak, Selim için zincire vurulmak ya da dört duvar arasında kalmakla özdeştir. Bu sebeple Selim için "özgürlüğünü seçmiştir" denilebilir; fakat bu bağlamda Turgut'un özgür olduğu söylenemez. Tutunabilmek adına ödediği bedel özgürlüğüdür.

Selimleşme yolunda ilerleyen Turgut'un çevresine ilgisinin azalışı esas anlamda bir *özgürleşme* belirtisidir. Turgut, ilk basamak olarak her ne kadar bedenlen bu kalabalığın içinde bulunsada zihninde onlardan kurtulmaya başlar. Karısı ve çocuklarının ve diğer *ötekilerin* roman boyunca gittikçe daha belirgin bir şekilde *belirsizleşmeleri* bu yüzdendir. Belirginleşen ise Selim ve Turgut'un kendisidir. Bir de sadece Turgut'un beyninde bir gerçekliği olabilen hayalî kahraman Olric. Olric için Turgut Özben'in öteki 'ben'liği gibi yorumlar mevcut olmakla birlikte Olric'i anlama yolunda bu yorumlar çok aydınlatıcı değildir. Olric, Turgut'un kendi “ben”ine doğru olan sancılı yolculuğunda *onaylanma* ve *desteklenme* ihtiyacından doğmuştur. Değil mi ki Selim, bu onaylanma ve desteklenme yoksunluğunun verdiği yalnızlığın kurbanıdır. Modern dünyaya ayak uydurmak, onaylanmayla mümkündür elbette. O halde Turgut'un topluma yabancılaşma bedelini göze alarak çıktığı 'ben'lik yolculuğu büyük sarsıntılara gebe dir. Onaylanma,

bireyin en büyük ihtiyaçlarından biridir ve Olric bu iş için tutulmuştur ve zihninde Turgut onu kendisine köle yapmıştır. Toplumsal dayatmaların kendisi üzerindeki tesiri, artık Turgut tarafından Olric'e yansıtılmıştır. Artık Olric de Turgut'a uyum adına 'ben'ine yabancılaşan bir hayali kahramandır. Toplumun insan üzerindeki baskıcı etkisi, Turgut'ta vücut bulmuştur ve Turgut, Olric için bir *süperego* vazifesi görmeye başlamıştır. Turgut'un bu oyunda Olric'e verdiği rol ise koşulsuz itaattir : *“Biliyorsunuz, ben her seferinde yeni duymuş gibi olurum anlattıklarınızı (T. , s: 578)Peki efendimiz...(T. , s: 583)*

Ziyad Marar, *Mutluluk Paradoksu Özgürlük ve Onaylanma* adlı yapıtında, onaylanma için şunları söyler: *“Başkaları tarafından onaylanma hissi, özgürlük hissinin modern karşı kutbunu oluşturan, bir o kadar derin, muğlak ve karmaşık bir ihtiyaç. Gerçekten de, mutlu olmak, kendini gerçekten onaylanmış hissetmektir.” (MARAR, 2004: 63)*

Bu ihtiyaçla Olric'i yaratan ve onu yanına katan Turgut, roman sonunda tren yolculuğuna çıkar. Turgut'a sonra ne olduğu ya da onun nereye gittiği bilinmez. Belki de yolculuğu bitmemiştir. Elbette bu yolculuk gerçek olmaktan çok simgeseldir. Belirsiz bir şekilde yaklaştığı 'ben'ine ulaşmış ve onun içinde yolculuk yapmaya başlamıştır Turgut ve bilir ki bu yolculuktan dönüş yoktur ve artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır: *“Bütün oyunları nasıl oynamışsam bunu da öyle oynayabilirim Olric; istediğim gibi. Trenin dışında, duran dünyaya aldırmiyorum artık... Belki de – dediğin gibi – biz artık bir yanımızla onlardan uzaktayız.” (T. , s: 716)*

B)Tehlikeli Oyun/ Tehlikesiz Oyun

Modern hayatın sunduğu fırsatlardan yararlanabilmenin tek şartı, modern olabilmektir belki de. Dâhil olmak, onlardan biri olmak, “mış” gibi yapmak deyimlerinin her biri bu modern hayata uyum sağlamak hali için uygundur. “Modernizm ya da modern insan nedir?” şeklindeki bir sorunun cevabı sayfalar tutabilir. Modern insan, zamanı, ilerleyen, ilerledikçe beraberinde değişimi getiren bir olgu olarak tahayyül eden insandır. (KÖSEOĞLU, 2011: 18) Marx'la birlikte uyanan bu modernizm düşüncesi, çağlar boyunca canlı kalmış, bir gaye haline gelmiştir. Elbette kavram olan modernizm, günlük hayatta çok farklı şekillerde yansımaları bulmuştur.

Modern insanlar, modern evler, modern mimari, modern sanat, modern düşünce vb... Modernizm, her ne kadar tartışmalı olsa da çağlar boyunca en çok kabul gören düşünce akımıdır ve o hale gelmiştir ki, modern olabilmek, toplumsal yer edinmenin ilk şartı haline gelmiştir.

Modernizm ve onun gereği olan kurallar, insanın günlük hayatında uyması gereken sayısız zorunluluk yaratmıştır. Toplumla uyumlu ve dolayısıyla mutlu yaşamının temelinde bu kurallara koşulsuz uymak yatmaktadır. Bu uyum hali öylesine benimsenmiştir ki, kişiler uyum adına düşünmeyi bir kenara bırakma noktasına gelmişlerdir. Selim'in Turgut'a: “*Bana anlayış göstereceğin yere büfeyi gösterdin.*” (T. , s: 31) demesi, modern olmanın sonuçları hakkında oldukça mühim bir cümledir.

Modern hayat, yukarıda da bahsedildiği gibi kişiye kurallar koyar. Kişi, modern olma yolunda tam bir küçük burjuvaya dönüşebilir. Küçük burjuva olmanın tüm gereklerini yerine getirmeye çalışan insan öncelikle evini eşyayla doldurur. Bu eşya o kadar çok yer kaplar ki evde ve dolayısıyla insan zihninde, orada düşünceye de anlayışa da yer kalmaz bir bakıma. Sonra sırayı mecburi alışkanlıklar alır.: Pazar kahvaltıları, takım elbise giyme zorunlulukları, ailece gidilen ev ziyaretleri... Bütün bunlar modern olmak ya da etraftaki modern bireylere uyum sağlamak içindir. Yani her şey sahte bir görüntü elde edebilmek amacıyla takılan maskeden başka bir şey değildir. Bu maske, Jung tarafından *persona* olarak adlandırılmıştır. Engin Geçtan, *Psikanaliz ve Sonrası* adlı eserinin *Jung*

ve *Analitik Psikoloji* bölümünde personayı Jung'un bakış açısından şu şekilde tanımlamaktadır:

"Persona sözcüğü, tiyatro oyuncularının çeşitli rolleri canlandırırken taktıkları maske anlamına gelir. Analitik psikolojide bu sözcük, insanın kendisi olmayan bir karakteri yaşaması anlamına gelir. Bir başka deyişle, persona toplumun onayını sağlamak amacıyla insanın dış dünyaya karşı taktığı maske ya da takındığı kimliktir."(aktaran GEÇTAN, 1993: 177-78)

Yukarıdaki ifadede en belirgin unsur, kişinin dış dünyaya karşı taktığı maskenin amacıyla ilgili olandır. Jung, bunun topluma uyum adına yapıldığını belirtmektedir. Freud'un *süperego* olarak tanımladığı bu unsur, bireyin yapıp etmelerini belirleyen esas faktördür. Bunun yararlı mı yoksa zararlı mı olduğu oldukça paradoksal bir durumdur. Kişinin toplumla uyumlu, başarılı ve mutlu yaşayabilmesi daha net bir ifadeyle uygarlaşabilmesi için persona oldukça büyük bir önem taşımaktadır. Yine yukarıda bahsedilen çalışmasında Engin Geçtan, bu yararı şöyle açıklamaktadır:

"Persona bir insanın yaşamını sürdürebilmesi için zorunludur. İnsanlarla iyi geçinmemizi, hatta hoşlanmadığımız kişilerle birlikteyken bile dostça tutumlar takınmamızı sağlar. İnsanın çıkarlarını korumasına ve başarıya ulaşmasına yardımcı olur. İnsanlar, özellikle çalışma yaşamlarında bu maskeyi sürekli kullanırlar, akşam eve gidince çıkarırlar. Birçok kişi ikili bir yaşam sürdürür; bunlardan biri personanın egemenliğindedir, diğeri kişinin iç dünyasının ihtiyaçlarını karşılar."(GEÇTAN, 1993: 178)

Süperego, kişiden kurallara uymasını ister. Toplumun belirlediği birtakım formlara uymak, kişi mutluluğunun koşuludur. İşte tam da burada ortaya bir paradoks çıkar. Topluma uymak adına kendi iç dünyasından vazgeçen, kendine yabancılaşan insanın mutluluğu ne kadar gerçektir? Geçtan, " *Gölgeden yoksun yaşam cılız ve ruhsuzdur.*" (GEÇTAN, 1993: 180) derken tam da bunu kastetmektedir. Geçtan'ın gölgeden kastı, kişinin kendisi, *id*'dir. *İd*, kişinin ilkel benliğidir. Ham gerçekliktir; fakat toplum ya da dışarıya ya da *süperego*, bu ham gerçeği olduğu gibi kabul etmek istemez. Bu durumda devreye kişinin "ego"su girer. Bireyin, toplumla uyuşmak adına "ego"sunu geliştirmesi hayatıdır. *Ego*, *id*'i, *süperego* 'nun istek ya da ihtiyaçlarına göre bastırır. Bu bastırmadır ki kişinin mutluluğunun ve uyumunun garantisidir. Paradoksu yaratan da işte bu noktadır: Kişi *süperego* 'ya itaat etmeyip sadece *id*'inden gelen istek ve dürtülere göre hareket ederse kendisi olacaktır. Tamamen kendi olmak ise kişiye mutsuzluk getirecektir. Mutlu olmak için kişi *id*'ini bastırıp *süperego* 'ya uyum sağlayacaktır; fakat bu durumda kendisi olamadığı için, içinde her zaman bir boşluk duyacak ve bu boşluk

yine mutsuzluk getirecektir. Schopenhauer, yüksek tabaka olarak adlandırdığı kural koyucuların kişinin kendiliğine verdiği zarardan bahseder:

" Yüksek tabaka denilen topluluğun tek olumsuz yanı bize övemeyeceğimiz ve sevemeyeceğimiz insanlar sunması değildir, öz yapımıza uygun olarak bizim kendi kendimiz olmamıza da izin vermez bu topluluk; başkalarıyla uyum sağlamak adına, daha çok, kurumaya hatta şeklimizi bozmaya zorlar bizi. (...) bu tür bir toplulukta başkalarına benzemek için yüklüce bir kendini yadsımayla kendimizin dörtte üçünden vazgeçmek zorunda kalırız. Tabii buna karşılık başkalarını kazanmış oluruz; ama kişi ne denli çok öz değere sahip ise, burada kazancın kaybı karşılamağına ve alışverişin zarara dönüştüğüne o denli tanık olacaktır." (SCHOPENHAUER,1990: 17- 18)

Şekli bozulan insan, istemsiz bir şekilde maske takar. Jung'un "persona" olarak adlandırdığı maske kaç tanedir? Bu sorunun cevabı belki de sayısız olduğudur. Kişi, modern toplumda uyum adına ihtiyaca göre maskeler geliştirmiştir. Peki bu sayısız maske altındaki kaç tane yüzün gerçek hali görülebilir? Belki de hiç; çünkü bu maskeyi takamayan ya da takmayı reddeden insanlara toplumsal bir akıl birliğine varılmışçasına bakılmaz ve bu insanlar bu kabul görmeyiş sonucu kendilerini toplumdan soyutlar. Bu *iğdiş edilme* durumunun yarattığı sancıdan kurtulmanın tek yolu ise kişinin başka biri olması yani "oyun" oynamasıdır.

O halde modernizm ve modern olma hali, yani sürü içine dahil olma hevesi başlı başına bir oyundur. Üstelik bu, tehlikeli bir oyundur. Tehlikesi ise özünde ve kurallarındadır. Kişi, uyumlu olabilmek adına bir oyun oynamaya başlar. Bu oyunu oynamak pahasına kendi olmaktan çıkar ve maskenin altındaki esas görüntüsünü unutup, bu tamamen yalan halini benimser. Arno Gruen'in *Kendine İhanet Kadın ve erkekte özerklik korkusu* isimli çalışmasında benzer bir biçimde ifade ettiği gibi insanlık, temelinde iktidar olan imaj sistemlerini korumaya yarayan çeşitli roller oynar. (GRUEN, 2008: 34) Bundan daha büyük bir tehlikeyi hayal etmek zordur. Bu yalan halini benimseyen ve yalandan ibaret hale gelen birey, gerçek beninden nefret eder hale gelir. Arno Gruen'in de belirttiği gibi: "*En iyi uyum sağlayanlar, aynı zamanda kendi duygularına en uzak olanlardır.*" (GRUEN, 2008: 34)

Günlük hayatta "deli" olarak nitelendirilen insanlarla karşılaşılır. Uyumlu modernler, genellikle yürüyüş yaparken ya da son model arabalarının içinde kırmızı ışıktaki beklerken karşılaşır bu delilerle. Onlara "deli" denir; çünkü uyumlu çoğunluğa hiçbir şekilde benzemezler. Giyimlerinde uyum yoktur, saçları dağınıktır. Elllerinde ve dillerinde modernlerin anlamayacağı bazı nesnelere ve sözler vardır. Ve hemen karar

verilir: Bu insanlar delidir. Derhal uzaklaşmak gerekmektedir. Tehlike en gerçek haliyle yaklaşmıştır çünkü. Ete kemiğe bürünmüş "çift taraflı" bir tehlike onların yanına kadar sokulmuştur. "Deli olduğuna karar verilen" kişi, tehlikenin birinci kurbanıdır. Modern hayatı reddederek ve kimseye benzemeyerek, yani oyunu oynamayarak ve maskesini yüzünden atarak kurban tarafına geçmiştir. Kurbandır; çünkü en büyük cezası dışlanmaktır. Oynamadığı oyun yüzünden tehlikeli sulara yüzmektedir. Şu önemli gerçeği unutmuştur: O oyunu bırakmıştır; fakat başkaları halen canla başla oynamaya devam etmektedir. Çift taraflı tehlikenin diğer kurbanı, bu deliyi karşısında gören "modern"dir. O deli, modernin maske altına gizlediği ve giderek nefret ettiği ve bir süre sonra unuttuğu kendisidir. Bu hatırlayış, elbette ki sancılıdır, huzursuzluk vericidir ve huzursuzluğun nedenini tam kavrayamayan modern için oldukça tehlikelidir. Belki de bu huzursuzluğun nedeni, hayata uyum sağlayabilmek pahasına oynanan oyundur. Arno Gruen, bu konuyla ilgili şunları söyler :

" Bir başka insanın çaresizliği bize kendi çaresizliğimizi hatırlattığında, ama bunu zayıflık olarak algılayıp reddettiğimizde, kurban kendimizden nefret etmemize neden olur. Çaresizlikten doğan korku, ezilene karşı içimizde bir öfkeye dönüşür, çünkü kurban nefret ettiğimiz yanımızı yansıtmaktadır." (GRUEN, 2008: 59)

Tutunamayanlar ve Tehlikeli Oyunlar'da bu kurban olma durumudur okura huzursuzluk veren. Handan İnci ve Elif Türker'in ortak çalışması olan ve Atay'ı anlama yolunda birçok derin bakış açısının sunulduğu *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum* adlı derlemede bu oyun için şunlar söylenir:

"Atay'a göre insan toplumda kendine biçilmiş olan rolü oynar. Onu kalıplaşmış düşüncelere, ezberlenmiş değerlere mahkum eder. Bu giydirilmiş rol, kişinin kendine özgü kimliğini bulmasına, özgürce düşünmesine engel olan bir kısıtlama, giderek bir yalan gerçek olur. Oğuz Atay'ın roman ve öykü kişilerinin bu ezberi bozmak için zaman zaman kendi kurguladıkları oyunlara başvurduklarını görürüz. Bu durumda oyun, kalıplaşmış, yapaylaşmış, yaşamdan kopmuş yapıntı gerçeğin oyununu bozma yöntemi olmuştur." (ŞENER, 2009: 27)

Başkaları gibi olamayan, modern hayatın sahteliklerini gördüğü halde bunu kimseye anlatamayan, kafasında oyun yaratacak ve bunlara inanacak kadar egosundan vazgeçemeyen, kafasında yarattığı oyunlarla kendini oyalayamayan, çünkü duyargaları açık olduğu için toplumsal maskelerin ve bu maskelerin meydana getirdiği sahteleşmenin verdiği acıdan ve uyum sağlayamadığı bu topluma ait olamama hissinden intihar ederek kurtulan Selim, çift taraflı tehlikenin modern dünyaya ayak uyduramayan, maskesi olmayan ilk kurbanıdır. Turgut ise modern olan diğer kurban.

Yukarıda da bahsedildiği gibi modern olma hali ve bu halin getirdiği zorunluluklar, kişiyi kendi olmaktan çıkarmaktadır. Selim'in intiharını modern hayatın gereçlerinden birisi olan gazeteyle öğrenen Turgut için o an hayatının miladıdır; çünkü o anda büyük bir sorgulama sürecinden geçecek ve asıl Turgut'u, "Özben"ini bulacaktır. Turgut'un ifadesiyle, ailesiyle birlikte düşüncenin çok da fazla yer tutmadığı bir evde oturmaktadırlar. Modern hayatın bütün gereklerini karşılayan eşyalar, evin her yerini doldurmuştur. İki çocuğu ve bir karısı vardır. Üstelik yüksek mühendistir. Görünürde mutsuz olması için hiçbir sebep yoktur; *fakat Selim'in trajik ölümü sonrasında onu hayatından bu kadar uzaklaştıran şey nedir?* diye sorulacak olunursa bu sorunun cevabının oldukça basit olduğu görülür: Mutsuzluk. Ve belki de bu mutsuzluğun temel sebebi olan suçluluk. Turgut, bu ölüm olayı sonrasında derin bir suçluluk içine girmiştir.

Romanın başından sonuna kadar Selim için bir şeyler yapma çabası içinde çırpınan, onu bir an olsun aklından çıkarmayı başaramayan bir Turgut tanırız. Suçluluğunun sebebi anlaşılırdır. O, Selim'i anlamamış, kendisine Selim'den çok farklı bir düzen kurmuş ve bu düzenin gerektirdiği maske yüzünden gerçek Selim'i görememiş, anlayamamıştır. Turgut, tehlikenin ikinci tarafındadır. Taktığı maske, onu kendi olmaktan çıkarmıştır ve o, Selim'in intiharından sonraki yaşantısında hayatı üzerine girdiği derin sorgulama sonucu bu gerçeği öğrenmiştir. Turgut, modernizmin kurbanı rolündedir. Tehlikenin diğer yüzüdür o. İşte paradoks da buradadır. Modern olanın yani topluma uyum sağlamanın ve modern olmamanın yani topluma uyum sağlayamamanın sonucu aynıdır: Mutsuzluk. İkincisinde bu mutsuzluk çok daha açık bir şekilde görünürken, birincisinde oldukça gizlidir ve sadece modern hayatın gerekleri arasında kaybolmuş ve unutulmuş "düşünme"nin hatırlanmasıyla ortaya çıkar; fakat her gizli hastalık gibi insanı yavaşça ve sinsice yiyip bitirir. Selim de Turgut'tan farksız olarak suçlu hisseder kendini. Çünkü Selim bir "oyunbozan"dır. Bu yüzden de suçludur. Oyunun sahteliğinin farkına varacak kadar bilinçli ve derindir. Bu farkındalık sonucu oyuna dâhil olanlara katılamamış bu yüzden *oyunbozan* olmuştur ve işte tam da bu yüzden suçludur. Tıpkı *Yeraltından Notlar*'ın mutsuz ve uyumsuz kahramanı gibi:

"Beni en çok sarsan, bir tabiat kanunuymuş gibi, her zaman her yerde, haklı veya haksız olsam da herkesten önce kendimi suçlu görmemdir. Bunun başlıca sebebi, etrafımdaki insanlardan daha akıllı olmamdır. (Kendimi, daima etrafımdaki insanlardan daha akıllı bulmuşumdur, hatta inanır mısınız, bu sebeple büyük bir utanç duymuşumdur. Zaten hayatımda kimsenin yüzüne doğrudan bakamaz, daima bakışlarımı kaçırırdım." (DOSTOYEVSKİ, 2009: 13)

Yeraltından Notlar'ın uyumsuz kahramanının kendisiyle ilgili söyledikleri, utanç ve suçluluk duygularının altında yatan sebebi herkesten akıllı olmasında araması ve devamında gelen mutlu olamama hali, Coco Chanel'in " Mutlu olmak... ineklere hastır" (aktaran MARAR, 2004: 8) cümlesini anımsatmaktadır.

Kafka'nın üzerinde halen tartışılan, bir başyapıt haline gelmiş ve tamamen sembolik bir dille kaleme alınmış romanı *Dava*, sembolik bir suç, sembolik bir yargılama ve sembolik bir ölümden bahseder. Roman kahramanı Josef K., bir sabah ansızın tutuklanmıştır; fakat suçunun ne olduğu konusunda en ufak bir fikri yoktur. Roman Almanca aslından çeviren Ahmet Cemal, romanın başında *Kafka, Dava ve Gerçeklik* başlığıyla eser üzerinde düşüncelerini ifade ettiği bölümde Josef K.'nin tutuklanmış olmasının altında yatan gerçeği şu şekilde ifade eder:

"Kafka'nın burada anlatmak istediği, K.'nin aslında zaten yaşam ya da dünya tarafından tutuklanmış, fakat bunun bilincine hiçbir zaman varamamış oluşudur. Bu, her insan için geçerli olan bir konudur. Dava'da yer alan bütün ayrıntılar, bu tutukluluğun kanıtlarıdır. Bu bağlamda romandaki mahkeme süreci, yaşam süreciyle eşanlamlıdır; yaşam tarafından tutuklanmış olmaya bir son verme girişimi, yani elde edilecek mahkumiyet, tutuklulukla birlikte yaşamın da son bulması anlamına gelecektir." (KAFKA, 2009: 15)

Josef K.'nin hayatı Turgut'un hayatıyla neredeyse aynıdır. O da tıpkı Turgut gibi iyi bir kariyere sahiptir. Bir bankada şeftir. İnsanlar tarafından saygı görmektedir. Turgut gibi günlük hayatın koşturması içinde kaybolmuş, modern hayatın isteklerine uymuş ve bu şekilde uyumlu ve mutlu bir hayat sürmüştür. Ta ki bir sabah aniden tutuklanmasıyla başlayan mahkeme aşamasına dek. Peki "Josef K.'nin suçu nedir?" Romanda suçla ilgili hiçbir ipucu verilmez. Hatta kendisini tutuklayanlara suçunu soran K., cevap alamaz. Burada ise bu suçu tespit etme ve anlamlandırma görevini okuyucuya vermiştir yazar. Anlaşılan şudur ki K.'nin suçu, sıradan olmak, herkes gibi olmak, günlük hayatın meşgaleleri içinde kaybolmak, yani bu anlamsız oyun içine tüm hevesiyle dâhil olmaktır. Oyuna dahilken hayattan zevk alan ve mutlu yaşayan K., oyun bozulunca gündelik hayatına devam edemez olmuş, insanlardan uzaklaşmış, çevresine duyduğu güven ve verdiği önemin azaldığını fark etmiştir. Romanda oyunbozan mahkemedir. Kafka'nın romanda bir sembol dil kullandığından bahsedilmiştir. Peki burada mahkemeye sembolize edilen nedir? Bunun bir tek cevabı olabilir: Vicdan! Josef K., sonunda bu anlamsız ve sıradan hayatı sebebiyle vicdanı tarafından tutuklanmıştır. Erich Fromm, *Rüyalar Masallar Mitolar(Sembol Dilinin Çözümlemesi)* adlı eserinin son bölümünü Kafka'nın bu romanını, sembol diliyle yazıldığı için eserinin amacına uygun

şekilde çözümlenmeye çalışmış ve roman kahramanı K.'nin sembolik tutuklanması ardındaki gerçek için şunları söylemiştir: “Görüleceği gibi bu hayat tarzı; boş, rutin, tamamen soyut, sevgisiz ve tüketici bir biçim taşımaktadır. Josef K., gerçekten de 'yakalanmış'; hayatı, durağan ve olağan hale gelmişti. Yani romanın ilk cümlesi, K.'yi ikaz eden vicdanının sesidir.” (FROMM,1990: 264)

Dava'da, suçluların soruşturma esnasında güzelleştiklerinden bahsedildiği bölüm oldukça düşündürücüdür. İlk etapta anlamlandırılmayan bu bilginin, üzerinde bir müddet düşünüldüğünde oldukça etkileyici bir durumla ilgili olduğu fark edilir. Suçlular, soruşturma müddetince varlıklarının farkına varır, suçlarından arınırlar. (BROD, 2010: 51) Turgut da *Selimleşme* yolunda varlığının farkına varmaya başlamıştır.

Turgut'un, Selim'in ölümüyle başlayan farkındalığı ve kendini sorgulama yolu, Josef K.'da kendiliğinden başlamıştır.

Selim ve Turgut'un bu dünyada varoluş şekli, Selim'in intiharına değin iki farklı şekilde sürmüştür. Bu varoluş şekillerini Heidegger'in sınıflandırmasına bire bir uygulanabilir. Heidegger, dünyada iki türlü varoluş şekli olduğunu düşünür: Birincisi *varolmayı unutma* durumu, ikincisi ise *varolmayı düşünme* durumudur. (aktaran YALOM, 2001: 53)

Irvin Yalom, *Varoluşçu Psikoterapi* adlı eserinde bu iki tarz üzerinde durmuştur:

“Bir kişi varolmayı unutma durumunda yaşıyorsa madde dünyasında yaşayıp kendisini sıradan hayat oyalamalarına kaptırmıştır: 'Düneyi düşmüştür', 'boş gevezeliğe' kaptırmıştır kendini, 'onların' içinde kaybolmuştur. Kendini sıradan dünyaya, işlerin gidiş şekliyle ilgili kaygılara teslim etmiştir. Diğer durumda, varolmayı düşünen durumda, insan işlerin gidişine değil oluşuna hayran olur. Bu tarzda varolmak devamlı olarak varolmanın farkında olmak demektir.(...) İnsan, yalnızca bu ontolojik tarzda kendini yaratışıyla ilişkide olduğu için kendini değiştirme gücünü yalnızca burada kavrayabilir.”(YALOM, 2001: 53-54)

Yalom, insanın daha çok birinci tarzda yaşadığını ifade eder.(YALOM, 2001: 54) İnsanlığın varoluşundan beri azınlık içinde olan her zaman dışarıdadır, dışlanmıştır. Değil mi ki varolmayı unutan çoğunluktadır ve bu unutuş uyum için başat koşuldur, o zaman varolmayı düşünmek tehlikelidir.

Tehlikeli Oyunlar'da Hikmet Benol'un yaşadığı gecekonduda, bir metafor olarak bu uyum sağlayamama halinin ve dışlanmışlığın göstergesidir. Albay Hüsamettin Tambay'la bu gecekonduda tehlikeli oyunlar yazmalarının nedeni de özgürlüğün ifadesidir. Hikmet'in gecekonduya çekilişi bir tepki olarak değerlendirilebilir. “Aranızda tutunamadım, sizler gibi olmayı beceremedim, ben de kaçıyorum hepimizden” demiştir Hikmet gecekonduya taşınırken belki de. Ya da Hikmet'in kendi ifadesiyle gecekonduya cezasını çekmek için gelmiştir. Bu ceza, topluma karşı hissettiği yabancılaşmanın karşılığıdır elbette.

Hikmet, gecekonduda, o insanların arasında da mutlu olamamıştır. Çünkü Hikmet'i Selim'den ayıran çok önemli bir fark vardır: Hikmet, Selim gibi moderniteyi, burjuva hayatını reddetmez. Aslında o, diğerleri gibi olmak ister ama ne yazık ki bunu başaramaz. Selim'in aksine evlenir, iyi bir eş olmak için, Sevgi'ye yaranmak için çırpırır, ev ister, başkalarında olduğu gibi eşya ister; fakat beceremediği için sahip olamaz hiçbirine. Hikmet, aslında modern olmak ister; fakat yaradılıştan onda bu konuda eksik olan bir şeyler vardır. Daha net bir ifadeyle onun tutunamayışı Selim'inki gibi bilinçli bir tercih olmaktan çok uzaktır. Kendi tabiriyle başına ne gelmişse beceriksizliği yüzünden gelmiştir. Bırakın küçük burjuva olmayı, bu yolun ilk adımı sayılabilecek bir evde, eşyaların arasında debelenmiş, boğulmuş, bir çay demlemeyi bile becerememiştir. Büyük ansiklopedi fikri de işte tam bu sebeple, eşyayla olan uyumsuzluğu ve bu uyumsuzluğu kapatmak için uyanır Hikmet'in zihninde:

“Büyük bir ansiklopedi olmalı: Yüzlerce ciltlik bir eser, uçsuz bucaksız bir kitap dizisi. Her şehirde, belirli merkezlerde bir bina, bu kitaplara ayrılmış sadece. O zaman kimse delirmezdi. Bir hareketi mi unuttun, ne kadar basit olursa olsun, kitabın bir yerinde var. Pijama: Pijama altı, pijama çıkarma, pijama katlama, pijama üstü... Böyle küçük bir konu için bile, insanın aklına bütün ayrıntılar bir anda gelmez. Böyle bir kitaplığın varlığını bilmek- kullanılmasa bile- insanın içini rahatlatır. Bütün zaman boşlukları, bütün takılmalar önlenir. Ansiklopedinin tanımları arasında hiç boşluk yoktur. Mesela ben, pijama üstünü katlamayı kesinlikle bilmem. Pijama üstünün kolları geriye doğru mu çekilir? Ya da ceplerin hizasına gelmek üzere iki yana mı katlanır? Bu soruları da Bilge ile konuşmam ya. İnsan bir kadını severse, ona her şeyi sorar ya, neyse. Milyonlarca insan bu işi yanlış öğrenmiştir. Her şey, her şey bulunmalı bu kitapta.” (TEHLİKELİ OYUNLAR, 2005: 322)*

Hikmet, Nurhayat Hanım'ın askerdeki oğlu Hidayet'e yazdığı bir mektupta, daha önce rol aldığı oyunlardan şöyle bahseder:

* Bu eserin künyesi Atay, Oğuz. (2005). *Korkuyu Beklerken*. İstanbul: İletişim Yayınları olmakla birlikte çalışmanın bundan sonraki bölümlerinde eser için TO. simgesi kullanılacaktır.

" Benim oyunlarım çok geride kaldı. Hepsi de acemi işi oyunlardı. İlk sahneye çıktığımdan beri yıllar geçti. Işıklara karşı, karanlık ve şekilsiz bir kalabalığa karşı, kımıldayan ve görünmeyen ve çok kollu ve çok başlı ve yalnız ön sıradakileri ayaklı bir kalabalığa karşı ben de bir zamanlar oynamıştım." (TO., s: 59)

Gecekonudaki varlığı, oyun yazmaktan ibaret olan ve burada bulunduğu müddetçe tek amacının oyun yazmak olduğunu söyleyen Hikmet'in geçmişteki oyunları oldukça başarısızdır. Kendi tabiriyle ortasında içine girdiği oyunlarda(TO., s: 62) önemli bir rol de üstlenememiştir. Öyle ki, başlangıçta az da olsa mühim olan rolü bir süre sonra önemini yitirmiştir. Bu sebeptendir ki Hikmet, gecekonduya bütün bu başarısız temsilleri telafi etmek için çekilmiştir.

Hikmet'in dâhil olduğu oyunlar ve bu oyunlardaki silik rolü, yaşantısının sembolik bir ifadesidir. Hiçbir zaman oyunların önemli bir kahramanı olamamıştır. Çünkü oyunları kurallarına göre oynamak konusunda oldukça beceriksizdir. Bu becerisizlik sebebiyle, dışarıdaki hayat, ya da Hikmet'in tabiriyle oynanan oyunlar, oldukça tehlikelidir ve muazzam tehlikesiyle ülkemiz büyük bir oyun yeridir: "*Ülkemiz büyük bir oyun yeridir. Her sabah uyanınca, biraz isteksiz de olsak, hepimiz sahnenin bir yerinde, bizi çevreleyen büyük ve uzak dünyanın sevimli bir benzerini kurmak için toplanırız.*" (TO., s: 348)

Hikmet, roman boyunca kapandığı gecekonduya gerçekdışı oyunlar yazar. Aynı zamanda gerçekdışı olan bir oyunu yaşamaktadır:

" İnsanlarımız, aynı piyesi yıllardır aynı biçimde oynamanın yorgunluğu ve gerçeğe bir türlü benzetememenin bezginliği içindeyken ben, bizlere bugüne kadar hiç yararı dokunmamış olan aklın – daha doğrusu, akıl olduğunu sandığımız akıl taklidinin-zincirlerinden kurtularak, bütün ülkeleri ve onların gerçek kişilerini içine alan büyük oyunun heyecanı içinde bulunuyorum." (TO., s: 348)

Bir türlü uyum sağlayamadığı dış dünyadan, bu oyunlara sığınarak, onların içinde yaşayarak sıyrılmaya çalışır: "*Bu arada anılarımla da oynamama izin verir misiniz albayım? Oyunlar yazmayacak mıydık albayım? Aklıma takılan anılardan kurtulmama yardım etmeyecek miydiniz?*" (TO., s: 45)

Görünürde oldukça zararsızdır bu oyunlar. Sonuçta bir oyun senaryosunun nasıl bir tehlikesi olabilir ki! Peki o halde neden bu romanın adı Tehlikeli Oyunlar'dır? Tehlikeli olan Hikmet'in kafasındakiler midir yoksa dışarıdan insanlar tarafından topluca oynanan mıdır?

Atay, okura hangisinin tehlikeli olduğunu söylemez. Hiçbir oyundan yana gibi görünmez ve birinin varlığıyla diğersinin tehlikesini ortaya çıkarır. Yukarıda da bahsedildiği gibi birey, sürüye ayak uydurma yolunda tamamen kendinin dışında bir oyuna dâhil olur ve bu oyundaki rolüyle özdeşleşerek kendini unuttur. Bu elbette ki tehlikelidir. Tehlike kişinin kendine yabancılaşmasındandır. Bir diğeri olan sürüden ayrılarak kendi olma yolunda gösterilen çabanın sonu da birincisi gibi tehlikelidir; çünkü bu sürecin sonu kişinin yalnızlığıdır. Kişi, bu defa da topluma yabancılaşır. Ve görülür ki her ikisinin sonucu da paradoksal olarak mutsuzluktur.

Tehlikeli Oyunlar'ın oldukça önemli bir sahnesi, Hikmet'in parçalara ayrıldığı ve her bir parçasının bağımsız olarak sahne aldığı bölümdür. Toplumsal uyum adına canla başla oynanan oyunun bireyleri ne denli birbirine yabancılaştırdığının, tek başına bireyin, büyük oyun içinde ne denli önemsiz olduğunun, üstelik eğer Hikmet gibi oyuna dâhil olunmuyorsa "öteki"ler gözünde "yok"tan ibaret olduğunun sembolik ifadesidir:

" DUMRUL: Efendimiz, Hikmet!

NAZMÎ: Birdenbire böyle nereden çıktınız efendimiz?

HİKMET III: Korkmayın, size bir şey yapacak değilim.

BEHÇET: Evlendiniz mi efendimiz? Sizi çok merak ettik.

HİKMET III: Size nikâh davetiyesi getirmiştim, fakat sesimi duyuramadım. Burada yıllardır kumar oynuyorsunuz. Ben karımdan ayrıldım bile. (Fikret'e bakar.) Bu adam kim?

NAZMÎ: Eski bir arkadaş, efendimiz. Sizi tanımak istiyorlardı.

HİKMET III: Biz, onunla tanışmıştık sanıyorum. (Fikret'e dönerek) Siz Fikret değil misiniz? Bir gece bize gelmemiş miydiniz? Yanınızda Bilge yok muydu?

FİKRET (Saygılı): Hatırlamıyorum efendim. Kâğıtlara bakmaktan gözlerim ağrıdı. Arada, oyunu bir iki el bırakıp şöyle bir dolaşmaya çıkmış olabilirim. Gerçekten hatırlamıyorum." (TO., s: 375)

Kumara dalan arkadaşlar, Hikmet'i fark etmemişler ve onun hayatına yabancılaşmışlardır. Hikmet, "oyun"a dalan arkadaşları tarafından "öteki"leştirilmiştir. Arkadaşları tarafından gördüğü abartılı saygının nedeni de bu "öteki" olma, "benimsenmeme" durumunda aranabilir.

"Öteki" leşmesi sonucunda, gecekonduya çekilen Hikmet, burada gerçekdışı bir hayat yaşamaya başlar ve burada gerçekdışı albayıyla birlikte oyunlar yazar. Bu gerçekdışı hayat ve yaşantıda, gerçekdışı kahraman albay, gerçeği şu şekilde tanımlar: "*Bizim gerçek dediğimiz şey de, bazı güçlükler yüzünden iyi oynanamayan oyunlardır.*" (TO., s: 407)

Atay'ın, adı *Tehlikeli Oyunlar* olan bu romanı okuyucuya sunmasının nedeni belki de okuru bu paradokstan haberdar etmektir. Prosedürlerin, koskoca gökdelenlerin, zorunlulukların, ihtiyaçların yani maddenin ve eşyanın içinde, bu dünyada zaten bir noktadan ibaret olan insanın daha da küçüldüğünü, daha da değersizleştiğini, bütün bu zaruretleri öğrenme ve onlara uyum sağlama sürecinde insanın kendisini unuttuğunu göstermek içindir belki de bu roman ve okur romanı bitirdiğinde o kadar gülmesine rağmen içinde yeşeren o belirsiz huzursuzluğun sebebini belki de bütün bunlarda aramak gerekmektedir.

B.1 Hikmet " ben" midir?

Alain Tourneî, *Modernliğin Eleştirisi* adlı kapsamlı eserinde: " Modernlik fikri Tanrı'nın yerine toplumu koymuştu." (TOURNEİ, 2007:165) der. Bu cümle, modernizmin ne anlama geldiğinin kavranabilmesi açısından oldukça mühimdir. Tanrı'nın yerine toplumu koyan modernlik düşüncesi, toplumsal faydayı, toplumsal etiği, toplumsal belleği kısaca "*toplumsal*" olan her şeyi putlaştırmıştır.

Tanrı inancı, yanında sorumluluk ve ödev bilinciyle gelişir. Toplumsal olarak farklılık gösterse de Tanrı ve ona duyulan inanç, yapılması zorunlu olan *ibadetler* şeklinde gösterir kendisini ve elbette en önemlisi uyulması gereken kurallardır. Tanrı'nın kitabı, bu kuralları emir ve yasaklar halinde bireye sunmuştur. Bahsedilen emir ve yasaklara uymaya çalışan birey, kendisini olduğundan çok daha farklı bir forma sokmak zorundadır. İçinden gelen birtakım dürtüleri yasak olduğu gerekçesiyle bastıran birey, bu yolda *dini* bir bilinç geliştirir.

Tanrı inancı, varlığı “birey” olarak da anlamlı kılan ve hatta özellikle birey olarak anlamlı kılan bir düşünce sistemidir. Tanrı’dan gelen emir ve yasaklar: “iyi bir insan olmak, başkasının malına göz dikmemek, ne olursa olsun dürüst ve erdemli olmak, ibadetlerini aksatmamak şeklinde, katılım fazlalığıyla toplumsal huzuru sağlayan; fakat öncelikle birey kurtuluşunu esas alan türdendir. Doğası gereği çoğunluğa uymamayı gerektirir. Peki Tanrı'nın yerine toplumu koyan modernizmin amaçladığı fayda ya da verdiği ödül nedir? Bu sorulara cevap vermeden önce toplumun koyduğu kurallardan, uyulmasını zorunlu kıldığı emir ve yasaklardan bahsetmekte yarar var.

Modernizm ve onunla paralel bir gelişme gösteren kapitalizm, “birey”i kendi başına, sadece birey olduğu için ve bireysel ihtiyaçları için önemli ve değerli bulmaz. Bu düşünce sistemlerinde birey, toplumsal fayda için bir araçtan ötede anlam ifade etmez. Kapitalizm ve onun başat varoluş nedeni olan üretim düşüncesi, “meta”yı bireyden üstün tutmakta, birey bu hor görülmenin neden olduğu yalnızlıktan “meta”laşarak kurtulmaya çalışmaktadır. Toplum gözünde metalaşan birey, içinde yaşadığı bu kalabalık insan topluluğunun bunca değer verdiği maddenin etki alanına girecektir kuşkusuz. Bu etkinin en önemli göstergesi, “madde”yi yüceltmektir. Maddeler, "şey"ler dünyasının bu denli değerli olduğu bir dünyada elbette insan doğası ya da başka bir deyişle “ben'lik denilen kavram önemsiz bir teferruattır.

On dokuzuncu ve yirminci yüzyılda patlak veren rasyonalizm düşüncesi, akli yüceltir. “19. yüzyıl rasyonalizmi, gerçeği, duyularla algılanabilen maddeler dünyasında arar.” (ECEVİT, 2009: 23) diyen Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* adlı eserinde bu yüzyıldan itibaren Tanrı düşüncesinin de değersizleştiğini şu cümleyle ifade eder: “Geçmiş yüzyılların gerçeklik anlayışının ana taşıyıcılarından Tanrı düşüncesi 19. yüzyıl başlarından bu yana giderek etkisini yitirmeye başlamıştır.” (ECEVİT, 2009: 28)

Tanrı yerine geçen toplumun bireye verdiği emir, onun kendisine uymasındır. Bireyliğinden, esas ben'liğinden vazgeçip toplumun belirlediği kimliğe bürünmesidir. Bireyin bu davranış şeklini özümsemesinin karşılığı, uyum içinde yaşamının verdiği huzurdur. Bu, sahte bir cennet vaadidir. Bunun tersi davranış ise aykırılık ve bunun getirdiği huzursuzluktur. Bu ise başlı başına cehennemdir. Birinci durumun getirdiği huzurun ne kadar gerçek olduğu şüphelidir. Kişi, toplumsal kurallara uyum sağlarsa elbette huzurlu olur; fakat daha önce de belirtildiği gibi bu sahte bir cennetten başka bir

şey değildir. Birey, kendi “ben”ine yabancılaşmak pahasına sahip olur bu huzura. Bütün samimiyetini, içtenliğini ve yaratıcılığını öldüren bu uyum hali, bireyin, etrafındaki “öteki”lerden olmasına yol açar. Kendi ben'inin gölgesinden bucak bucak kaçır insan. Fakat şunu unutmamalıyız ki gölgeden yoksun bir yaşam cılız ve ruhsuzdur. (GEÇTAN, 1993: 180)

“Öteki” ne uyum sağlamak adına "kendisi"ne “öteki”leşen birey, bu durumdan kurtulmak için kendi ben'ine dönmek zorundadır. Bu ise, kişiyi dört yandan kuşatan toplumdaki ve onun dayattıklarından kendini soyutlamaya götüren bir yolculuktur ve bu yolculuk kendini en açık biçimde edebî eserlerde göstermiştir.

“Metalar” dünyasında bireyin ne denli değersizleştiğini gören yazar/ aydın, eserlerinde bireyselliği göklere çıkarır. Fark edilmemiş ve bu sebeple el değmemiş “ben”, romanların esas teması haline gelir. O halde şu söylenebilir ki on dokuzuncu ve yirminci yüzyılın akli ve aklın algılayabildiği her şey olan, duyulara hitap eden “madde”yi yüceltmesi, ben'in ilgi çekmesi sonucunu doğurmuştur. Yine Alain Touraine'nin *Modernliğin Eleştirisi* adlı kitabından şöyle bir alıntıyla bu görüş desteklenebilir:

“Modernlik, yalnızca dünyanın büyüünün bozulması değil, aynı zamanda da insanın yeniden büyülenmesidir ve onun, yani insanın çeşitli veçheleriyle, bireyselliği, özne olma yeteneği, Ben'in ve dışarıdan toplumsal rollerin oluşturduğu Kendi'nin arasında giderek artan bir mesafe koyar. Modernliğe geçiş, öznellikten nesnellığe, insanın kendisini merkez alan eylemden kişisel olmayan, teknik ya da bürokratik eyleme geçiş değildir; bizi, tersine, dünyaya uyum sağlamadan yeni dünyaların kurulmasına, sonsuz fikirleri keşfeden akıldan dünyayı akılcılaştırarak özneyi özgür kılan ve yeniden oluşturan eyleme götürür.” (TOURAINÉ, 2007: 257)

Özgürlük, modern dünyada yeniden anlam kazanmış bir kavram olarak bireyin karşısına çıkar. Alain Touraine, özgürlüğün modernliği en iyi tanımlayan kavram olduğunu söyler ve şunları ekler: “*Modernliği en iyi tanımlayan, ne teknik ilerlemeler, ne de tüketicilerin giderek artan bireyciliği değil, özgürlük talebi ve bu talebin, insanı mutlak bir araca, bir nesneye ya da bir yabancıya dönüştüren her şeye karşı kendini savunmasıdır.*” (TOURAINÉ, 2007: 259)

Oğuz Atay, hemen bütün anlatılarında genel çerçeve olarak toplumsal değerler altında ezilmiş bireyi işlemiştir. Veysel Şahin, Türk Dili dergisinde yayımlanan “Oğuz Atay'ın Anlatılarında Ben, Öteki ve Benlik” adlı makalesinde: “*Oğuz Atay'ın eserlerinde, metalaşan dünyanın acımasızca insanları değiştirmesine ve dengesini bozmasına bir*

tavır alış vardır.” (ŞAHİN, 2010: 24) der. Bu tavır alışın belki de en başarılı örneklerinden birisi de elbette *Tehlikeli Oyunlar*'ın kahramanı Hikmet Benol'dur.

Yazar, Hikmet Benol'la okuyucuyu bir gecekonduya tanıştıır. Mekâna sinen huzursuzluk, okura geçer. Başlangıçta bu duygunun sebebi Hikmet'in rüyası gibi görünür. Rüyasında geçmişe dair oldukça sevimsiz bir anıyı tekrar yaşayan Hikmet, oldukça kızgındır. Henüz küçükken gördüğü olumsuz muamele, otuzlu yaşlarında olduğu “bugün” bile gecelerini zehir edebilmektedir. Henüz romanın başındayken, Hikmet'in kendince haksızlıklara uğradığı ve bu sebepten oldukça kırgın olduğu anlaşılır. Bunun başlıca sebebi, insan ilişkilerinde başarısız olmasıdır. Bu başarısızlık, beceriksizliğinden mi yoksa diğerlerinin onu bir türlü anlamamasından mı kaynaklanmıştır Hikmet bunun ayırımına tam olarak varamaz; fakat sonuç olarak “ötekiler” tarafından “öteki”leştirilmiştir. O da ben'ini bulmak amacıyla bu gecekonduya yerleşmiştir. *“Küçük oyunlara gelmemek için bu gecekonduya taşındık, büyük oyunlar oynayacağız... Pahalı yaşantıların yüksek soğukluğundan kurtardık kendimizi...”* (TO.,s:71) Romandan alıntılanan bu cümlelerden yola çıkarak, Hikmet'in dışarısını küçük oyunların oynandığı bir yer olarak gördüğü söylenebilir. Uyum sağlama adına kendi olmaktan vazgeçip oynanan oyunlar... “Öteki”lerin oynadıkları. Yukarıda da söylendiği gibi, bu oyuna dâhil olmamanın cezasını çekmektedir Hikmet ve gecekonduya cezasını çekmek için gelmiştir.

Roman boyunca, her ne kadar sonu başarısızlıkla bitse de, çevreye uyum sağlamaya çalışan bir Hikmet'e tanık olunur. Hikmet, uyum sağlama adına ben'ini hep baskı altında tutmuştur. Bu durum en fazla Sevgi ile evliliğinde ortaya çıkmıştır: *“Ah bu kadınlar!... Sevgi kadınları. Bana işkence ediyorlardı...”* (TO., s: 47) *“ Karım, beni anlamadığı için, önceleri bana engel olacağı yerde alabildiğine boş bıraktı beni... Sonra, her yerde yasakladılar beni. İnsan içine çıkamadım...”* (TO., s:76)

Hikmet, rol aldığı evlilik oyununda başarılı olamamıştır; çünkü çevresine yabancı bu adam, oynadığı rollere kendisini kaptıramayacak kadar akıllıdır. “Öteki” olmaya çalışırken, gerçek benliğiyle sürekli bir çatışma yaşayan Hikmet, bu savaştan ben'ine dönerek kurtulabilecektir. Eğitilmiş, “aydın” Hikmet'in kendine yabancı bir gecekonduya huzura ermesi, gecekondu sadece bir mekân olarak değerlendirildiğinde elbette çok anlaşılabilir değildir; fakat gecekondu bir metafor olarak değerlendirilir ve bu taşınma

Hikmet'in ben'ine yaptığı yolculuk olarak görülürse her şey çok daha anlaşılır olacaktır. Hikmet'in *dışarı*sıyla uyum sağlayamadığı söylenmişti. Albay Hüsametdin Tambay'la yaptığı konuşmasında geçen şu cümleler, bunun açık izahıdır:

“Ben buraların yabancısıyım. Gecekonduya ya da meyhanedeki gibi yürütemiyorum işleri. (Seni böyle çevrelere kabul etmezler Hikmet. Ancak, misafir sanatçı olarak bulunabilirsin. Biliyorum albayım.)” (TO., s: 140)

Hikmet'in yabancısı olduğu “buralar” toplum ve toplumsal ilişkidir. Dışarıdaki rollere katılamayan Hikmet, bir yabancı olarak görülmüştür. Bu yüzden yalnız olan Hikmet, “ben”iyle baş başa kalmıştır. Hikmet, dışarıda başarısız olduğu, rolünün hakkını veremediği oyunların telafisini yapmak istercesine oyunlar yazar ve oynar:

“... Bu yüzden gecekonduya çekilerek... oyunlar oynamaya ve yazmaya koyulur. Oyun, gerçek hayattan kaçılarak kişinin veya toplumun kendini gerçekleştireceği, avutacağı bir alandır. Hikmet Benol da”öteki”nden kurtulmak için oyun oynamayı/yazmayı tercih eder. (ŞAHİN, 2010: 28)

Hikmet Benol, bu oyunları gecekondu şeklinde metaforlaştırılan zihninde oynar. Her kaçış, bir yuvaya dönme ihtiyacı doğurur(ŞAHİN, 2010: 28) ve bu yuva Hikmet'in düşsel dünyasıdır, benliğidir. “Öteki”ne yenik düştüğü, “öteki”lerin bakışları değmediği için Hikmet'in ben'i fakir bir gecekondu. Hikmet bu gecekonduya dönerek tekrar *ben/olmak* ister; fakat bu o kadar kolay değildir; çünkü Hikmet sadece *dışarıya* değil, kendi *benine* de *ötekileşmiş* birinin onunla uzlaşması da elbette o kadar kolay olmayacaktır. Hikmet Benol, bu anlamda derin bir ıstırap içindedir. *Ben'ine* bu denli yabancılaştığı için tıpkı *dışarıdakilerle* olduğu gibi kendisiyle de çatışır. Roman boyunca suçlu olduğunu söyler ve kendini cezalandırır: “*Ben, tek başıma yaşamalıyım; başkalarını zehirlememeliyim. Dama çıkıp ulumalıyım kurtlar gibi.*” (TO., s:258) “*Aslında biz, herkesle birlikte, kendimizi de cezalandırmak istiyoruz. Bizim yaşamaya hakkımız yok, çünkü topluma bir katkımız yok...*” (TO., s: 151) der Hikmet.

Kendi ben'ine bu denli “öteki”leşen Hikmet, bu nedenle duyduğu "kendine karşı nefret" in etkisini biraz olsun hafifletmek amacıyla kendi benliğini parçalara ayırmıştır. Bu durum, Hikmet'in ben'ine “öteki”leşmesinin boyutlarının ne denli büyük olduğunun göstergesidir. Her bir Hikmet, diğeri için “öteki”dir. Birinin verdiği karar diğeri için yanlıştır. Aslında ortada Hikmet ya da Hikmet'in ben'i diye bir şey kalmamış,

paramparça olmuş bir kişilik ve birbirini tamamlamayan bu parçalara hayretle bakan bir Hikmet kalmıştır:

“Hikmet, ne iğrençlik diye düşündü. Bunu görmek istemiyorum. Hangi Hikmet istemiyor? diye soruldu...Öteki Hikmet bir şey yapsın. Sevgi'yle evlenmek istemiyorum...İki Hikmet, iki Hikmet. Masanın içinde döndü havaya kalktı, düştü. Uyandı. İki Hikmet çok iyi bir buluş, diye düşündü... bir Hikmet rüyaları düşünürken, öteki de yaşantıların sorumluluğunu üstüne almalı.... O halde iki Hikmet iyi bir şey. Neden iyi? Bulamadı.” (TO., s: 310-311)

Hikmet, iki Hikmet'in iyi bir şey olduğunu düşünür; çünkü yaşadığı onca anlamsızlığın ve kendince yaptığı onca hatanın sorumluluğunu tek başına bir ben'liğe yüklemek oldukça yorucu ve ıstırap vericidir. Oysa Hikmet, hayatının önemli kararlarını hep başka bir Hikmet'e aldırır ve o kararı aldığı Hikmet' e *ötekileşir*.

Görüldüğü gibi Hikmet, *ben/ol* maya çalışırken, daha derin bir *ötekileşmenin* içinde bulur kendini. Düş dünyasında yarattığı Albay Hüsamettin Tambay'la düşünsel bir kopuş yaşandığı ortadadır. Oysa daha sonra da belirtileceği gibi Hüsamettin Tambay, Hikmet'in ben'liğinin bir tarafıdır. Görürüz ki Hikmet, “ben”liğini bulmak için çıktığı bu yolda, paramparça olmuş ben'ine ulaşamayacağını görür, onu parçalar; fakat hiçbir çaba, onun bu hayata tutunmasını sağlamaz.

Sonuç olarak, Hikmet bir “ben” olamamıştır. Toplumu *öteki* olarak gören ve toplum tarafından da *ötekileştirilen* Hikmet, kendi benliğine de *ötekileştiğini* görünce tutunacak hiçbir dalı kalmayan bireyin hazin sonunu yaşar ve intihar eder.

B.2 Hüsamettin " Tambay" Kim Değil Nedir?

Modern Türk Edebiyatı'nın kuramlarına ve bu kuramlar doğrultusunda yazılmış edebî eserlere bakıldığında bu eserlerin en belirgin özelliğinin idealize edilmiş bir kahraman ya da daha doğrusu bir kurtarıcı/mesihin varlığı olduğu görülür. Bu eserlerde bilincin üstünde gezinir yazar. Doğru ve güzel olan ne ise idealize edilmiş olan da odur. Metaforik bir ifadeyle erosun ışıkları bütün bir eser boyunca parlar. Anlatılan ne kadar kötü ya da trajikse, kahramanlar ne kadar yanlışın içinde olursa olsun, yazar erosun

ışığından yararlanarak okuyucularına doğru olanı göstermeye çalışır. Bu Mesih kimi zaman eğitim, kimi zaman aydınlar, kimi zaman Batı, kimi zaman gelenek, kimi zaman ise inancın kendisidir. Örneğin Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa* romanında, kurtarıcı vatan sevgisidir, *Sinekli Bakkal*'da birden fazla gibi görünse de asıl kurtarıcı Doğu- Batı sentezidir ki yazar bunu Pregreni karakteriyle yapar. Hatırlanacağı üzere Batılı Pregreni, Osman adını alarak sentezin ete kemiğe bürünmüş hali olarak çıkar okurun karşısına.

Peyami Safa'nın *Fatih_Harbiye* adlı romanında kurtarıcı “gelenek”tir. Neriman, kendisini mutsuz eden, ailesine, çevresine, en önemlisi sevdiği adama yabancılaştıran Batı'dan/Harbiye'den; yine geleneğe/ Fatih'e dönmek suretiyle kurtulur.

Türk Edebiyatı'nın modern romanı *Aşk-ı Memnu*'da ise bir tersten gösterme mevcuttur. Görünürde idealize edilmiş herhangi bir şey/kişi yoktur; hatta ideal olandan tam anlamıyla sapılmıştır; fakat romanın sonunda görülür ki bu sapmanın sonu hiç de mutlu değildir. Yanlış içinde olanlar cezalandırılmış; idealize edilenler ise onlardan kurtarılarak ödüllendirilmiştir.

Kişinin bilincini, yukarıda bahsedildiği gibi "eros"u temel alan, kurtuluşunu hep kendi dışında, tamamen kendinden bağımsız bir güçte, kurtarıcıda arayan bu modern anlayış, postmodern tekniklerle yıkılmış, alaşağı edilmiştir. Beklenen kurtarıcı, ölmüştür; çünkü bu kurtarıcı, insanın iç dünyasının karanlıklarına nüfuz edememektedir. Eros, *daimona* yenilmiştir. İnsanın en büyük kurtarıcısının yine kendi olduğu inancı yerleşmiş ve bu edebiyata da yansımıştır. Samuel Beckett'in “*Godot'yu Beklerken*” (2010) adlı oyunu da işte bu zihniyet dönüşümünün simgesel değerdeki gözde yapıtıdır.

Oyunun kahramanları Vlamidir ve Estragon, bir ağacın altında amaçsız bir şekilde Godot'yu beklerler. Hatta belki gelir de kendilerini bulamaz endişesiyle hiç hareket edemezler. Fakat Godot gelmez. Oyunun sonunda geleceğini umar okur da Vlamidir ve Estragon gibi ; fakat bu kavuşma gerçekleşmez ve oyun biter. Beckett, Godot'nun kim ya da ne olduğu konusunda hiçbir ipucu vermez. Bu sebeptendir ki Godot üzerine birçok yorumda bulunulmuş, üzerine sayısız anlam yüklenmekle birlikte Godot'nun Tanrı olduğu düşünülebilir. Avrupa'nın savaştan çıktığı bir dönemde yazılmış olan bu oyun, inancın, umutların sarsıldığı bir dönemde kaleme alındığından inanılan şeylerin anlamını

yitirişinin temsili olarak algılanmıştır. En büyük inanç Tanrı'ya duyulduğundan yine en büyük kurtarıcı o olduğundan Godot'nun kurtarıcı/Tanrı olması kuvvetle muhtemeldir.

Peki umut bağlanacak, gelip her şeyi yoluna koyacak bir Tanrı olmazsa, bu Tanrı gelmezse insanın Tanrısı/kurtarıcısı yine bizzat kendisi olmayacak mıdır? İnsan, düşünerek, kızarak, kırılarak, umudunu yitirerek ve Oğuz Atay'ın kahramanları gibi inançlarını kaybederek ve belki de delirerek nasıl olur da kendini kurtarır? Ve sonuç: Kurtaramaz! Bunu bilir ve kendine tamamen kendi hayal ürünü olan bir Tanrı yaratır. “Kimdir bu tanrı?” sorusunun cevabı oldukça basittir: Emekli Albay Hüsametlin Tambay.

“Emekli Albay Hüsametlin Tambay kimdir?” sorusunun cevabı basit ve bir o kadar da akıldışıdır. Hüsametlin Tambay, Hikmet'in gecekondudan komşusudur. Üst katta oturmaktadır. Unvanından da anlaşıldığı üzere bir albay emeklisidir. Yıllarca önemli görevlerde bulunmuş, vatan aşkıyla çalışmış, tıpkı Hikmet gibi evliliğini bitirmiş bir baydır. Yaşından, unvanından ve babacan tavırlarından, olgunluğundan ötürü o bir “tam” baydır. Yüzeysel olarak böyle değerlendirilebilir Hüsametlin Tambay.. Fakat işin akıldışı tarafı, bu güngörmüş “bay” Hüsametlin'in Hikmet'in deli saçması istekleri karşısında bir er vazifesi görmesidir. O kadar ki, Hikmet, aklından geçen ne kadar tutarsız düşünce varsa, bunu diğer insanların karşısındaki tutukluğunun aksine albayına anlatabilir ve bu albay, Hikmet'e olağanüstü bir hoşgörülle ve sabırla yaklaşır. Sonra, nasıl olur da bu albay emeklisi bir gecekonduda yaşar? Oysa toplum içinde bir albay emeklisinin yaşayacağı çok daha nezih semtler vardır. Sonra bu albay, Hikmet ne zaman isterse yanındadır. Hikmet dışında bir hayatı yok mudur bu albayın? Nezih ve ciddi insanlarla arkadaşlığının olması gerekmektedir oysaki ve aslında ondan Hikmet gibi ciddiyetsiz ve disiplinsiz biriyle bir dakika bile geçirmeye tahammülü olmaması beklenir.

Oğuz Atay, Hikmet'e komşu olarak yoksul bir semtte üstelik bir gecekonduda bir albay yaratmıştır.. Yukarıda da söylendiği gibi bu albayın Hikmet'in karşısında bir er vazifesi görmesi ne kadar gerçekdışı ise, koskoca bir albayın emekli olunca bir gecekonduda oturması da o kadar gerçek dışıdır. Romanın başında pek de farkına varılamayan bu çelişkili durum, romanın ortalarından itibaren, bizzat Oğuz Atay tarafından, Hikmet'in ağzından okuyucuya sezdirilmeye çalışılır. Albay için kullandığı

şu cümle, okuyucuya albayın “kim” değil “ne” olduğuna dair ilk ipucunu verir: “ *Ve Tanrı, emekli albayları, kendi suretinde yarattı.*” (TO., s: 85)

Hikmet'in Bilge'yi gecekonduya getirdiği gün, artık albayın gerçekliğini yitirmesinin, varlığının sarsılmasının miladıdır:

“Hüsamet'in Bey, aşırı bir kibarlık gösterdi Bilge'ye: Kılığında dolayı özür diledi. Hikmet, durumu biraz anladı o zaman: Albayın sahte ve alaycı gülüşünden anladı. Albay, durumu kurtarmak istiyordu, kendine bir gerçeklik kazandırma çabasındaydı. Gerçekten önemli ya da gerçek bir kişi olarak görünme telaşına düşmüştü albay” (TO ., s: 295)

Yine aynı gün Bilge için şunları söyler Atay: “*Bilge, bütün çabasına rağmen, Hüsamet'in Beyi, Hikmet'in istediği gibi hissedemedi.*” (TO., s: 296)

Bilge'nin gerçekliğinin ışığı, bütün o hayal dünyasını, gerçek olmayan her şeyi gün yüzüne çıkarır. Çünkü söz konusu olan akıldır, yani bilinçtir. Bu durum, Bilge'nin gecekonduda sahneye çıkmasıyla Hikmet'in gözünde de albayın eski gerçekliğinin kaybolmasına neden olmuştur. Albayın saltanatı yıkılmıştır. Akıl/ Bilge, Tanrı'yı reddetmiştir. O kadar ki albaya karşı saygısını yitiren Hikmet, ona sadece “Hüsamet'in” deme cüretini bile göstermiştir. Hatta ona: “ *Siz, gerçekten benim dışımda yoksunuz albayım, kızmayın bana.*” (TO., s: 407) demiştir. Bilge'nin varlığıyla albayın yokluğunu daha çok hisseden Hikmet, Bilge'ye şunları söylemiştir: “ *O albay değil, emekli albay. Belki de hiç albay olmamıştır. Böyle emekli albay olur mu?*” (TO., s: 298) Bilge için albaya söylediği şu cümle Tanrı konusunu güçlendirirken ona bambaşka bir anlam da katmaktadır: “*Sizi de elimden almak istiyor albayım; dul kadını da: Kutsal üçlemeyi bozmak istiyor.*” (TO., s: 455)

Kutsal Üçleme (Teslis), Hristiyanlık dininin temel yapıtaşını oluşturan inanç, aslında Tanrı'yı oluşturan üç kavrama işaret eder: Baba-oğul-kutsal ruh. Hristiyan inancına göre, bu üç kavramdan hiçbiri tek başına Tanrı değildir. Tanrı, bu üçünün senteziyle oluşmaktadır. Fakat bu durumda, Hikmet'in bu cümlesinden gecekondunun Tanrı'ya karşılık geldiği sonucu çıkar ki bu aşırı yorum yapmaktan başka bir şey değildir. Ayrıca dul kadın Nurhayat Hanımın da teslisin üç parçasından biri değil, Meryem Ana olma ihtimali çok daha büyüktür; çünkü bu hanım dul olmakla birlikte Hikmet'e bir anne sıcaklığıyla yaklaşmakta, ona merhamet duymaktadır. İtilmiş, ezilmiş, yoksulluk pençesinde hayat mücadelesi vermeye çalışan bir annedir. Üç katlı gecekondunun en alt

katında oturması belki de onun toplumsal statüsünün belirlenmesinde en uygun olanıdır. Nurhayat Hanım'ın annelik misyonu, oldukça belirgindir. Hikmet, gerçek anlamda merhameti roman boyunca yalnızca Nurhayat Hanım'dan görür:

" Onunla kimse başa çıkamazdı. Fakat neden onunla uğraşıyorlardı? Ne kadar kuvvetli olursa olsun, bir insan tek başına ne yapabilirdi ki? Odada bulunanlar içinde Hikmet'e, bir bakıma acıyan tek insan Nurhayat Hanımdı. Onu seviyordu ve sesinden anlıyordu. Hikmet'in çok iyi durumda olmadığını." (TO., s: 301)

Albay Hüsamet'in Tambay, en üst kattadır; çünkü Hikmet'in gözünde o Tanrı'dır, Hikmet'in içindeki inancın yansımasıdır. Kendisi ise tam ortadadır. Tıpkı İsa gibi. Yani kutsal üçleme Hikmet'in aklında bu şekilde oluşmuştur.

Bilge ve temsil ettiği akıl, Hikmet'in ya da bireyin varoluşunu temellendirdiği ne kadar inanç varsa hepsini reddetmiş, yok saymıştır. Hikmet, Bilge'ye yazdığı mektubunda, Albayın ve onunla birlikte gecekondudaki bütün komşularının gerçekdışı oldukları şüphesinden şu şekilde bahsetmiştir:

" Belki bu satırların yazarından ve onun kafasını sürekli işgal eden senden başka gerçek bir varlık yoktur ortada. Albayın ve Nurhayat Hanımın nesnel birer olgu olması kuşkulu olduğu gibi, bunların dışında – ikinci dereceden olgular diyebileceğimiz- albayın karısı ve askerliğini yaptığı söylenen Hidayet de gerçeküstü bir oyunun kahramanlarından ibaret olabilir." (TO., s: 325)

Bilge'ye yazdığı mektubunda, albayın, Nurhayat Hanımın ve onlarla bağlantılı diğerlerinin varlığından şüphe duyduğu gözlemlenen Hikmet, bir süre sonra albayın gerçekte var olmadığından emin olmuştur. Bunun sebebini ise albaya şu şekilde açıklamaktadır:

" ... siz gerçek değilsiniz, albayım. Oyunu gerçekten seyretmek istediğinize göre siz gerçek değilsiniz. Siz de oyunun – dolayısıyla kafamın- içindedesiniz. Çünkü, bir insanı gerçekten seyretmek isteyen, onun oyununa gerçekten katılan biri, o insanın ancak kafasında yaşayabilir." (TO., s: 351)

Hikmet'in, albayın gerçek olmamasını dayandırdığı sebep, oldukça önemlidir. Bu sebebin içinde gizli bir hiciv de saklıdır. Hikmet, albayın gerçekdışılığının sebebini söylerken, toplum içinde insanların birbirlerine ne denli ilgisiz olduğunu da gizli bir biçimde ifade etmektedir. Müşterek bir rol üstlenilmediği, oyunlar müşterek bir çıkara hizmet etmediği müddetçe hiç kimse diğerinin oyunuyla ilgilenmemektedir.

Albayın gerçekdışılığında şüphesi kalmayan Hikmet'in kafasında bütün parçalar birleşmiştir artık ve Bilge'nin/aklın ışığıyla ortaya çıkan albay, Nurhayat Hanım, Hidayet gerçekleri/ gerçekdışılıkları hakkında şunları söyler:

" Şimdiye kadar nasıl oldu da sizin, daha önce kafamda yaşadığım olaylar gibi bir hayalden ibaret olduğunuzu düşünemedim? Oysa her şey ne kadar açıktı. Size ihtiyacım olduğu için yarattım emekli albayı. Ne Sevgi, ne Dumrul, ne de Bilge bana dayanırlardı. Onları yeniden yaratamazdım; buna izin vermezlerdi. Dul kadın da, siz de karşı koymadınız. İnsana ancak hayallerinde karşı konulmaz, ancak rüyalarda olur böyle şeyler. Siz bir rüya kahramanısınız albayım. Beni çok ezdiler, çok horladılar albayım; onun için bir dul kadına, yani Nurhayat Hanıma ihtiyacım vardı... Nerede görülmüş böyle dul bir kadın? Hem de adı Nurhayat. Oğlu askerde piyes yazıyor. Albay da tarihe meraklı; benim gibi karısından ayrılmış. İşte böyle bir Hüsamettin Bey; yaşına, başına ve mevkiine geçmişine bakmadan beni anlıyor." (TO., s: 351)

Albay Hüsamettin'in emekli olması da bir tesadüf değildir. Bu basit kelimenin aslında çok derin çağrışımları vardır: Albay/ Tanrı emeklidir. Artık vazife başında değildir. Yani Hikmet'in Tanrısı artık Hikmet'le ya da düşünen, bilen, sorgulayan, bu dünyayı verildiği gibi ya da sunulduğu gibi yaşamayan, farkına varan ve bu sebeple yabancılaşmış insanla/aydınla ilgilenmemektedir. Tanrı, görevine gecekonduda devam etmektedir. Yani muhtaç olan, yoksul ve en önemlisi de cahil insanların tanrısıdır. Şu gerçeği unutmayalım ki cahillik yanında mutluluğu getirir. Sorgulamayan insan, koşulsuz inanır ve bu yüzden sığınacak bir kurtarıcının yokluğunu hiçbir zaman ve hiçbir durumda hissetmez. Albayın emekli olmasının ve Hikmet'in onunla yoksul bir semtte, bir gecekonduda karşılaşmasının sebebi bunda aranabilir. Fakat Albay, yaşadıkları yerin bir gecekondu olduğunu asla kabul etmez. Ona göre yaşadıkları yer üç katlı ahşap bir evdir; daha doğrusu albay olmadığına göre, Hikmet, kendisine böyle karşı çıkmaktadır.

Bu karşı çıkış da Hikmet'in henüz romanın sonlarına doğru gelmeden- çünkü sonlarında fark edilir ki albay artık Hikmet'e bu yönde karşı çıkmamaya başlamıştır- içinde kalan ufacak inanca tutunmaya çalıştığını, henüz her şeyin sonunun gelmediğini düşündüğünü göstermektedir; fakat Hikmet'in düştüğünün mü yoksa intihar ettiğinin mi bilinmediği; fakat okurun bu ölümün gerçekleştiği anın Hikmet'in artık her şeyden vazgeçtiğinin, zihninde büyük kırgınlıklar, kızgınlıklar, terk edilmişler yaşadktan hemen sonra olduğu için intihar olarak algıladığı anda Albay'ın hemen yanında olmasına rağmen olaya müdahale etmediğini, çünkü Hikmet'in düşeceğinden haberi olmadığını, bu defa Hikmet'in içini okuyamadığını, onun yardımına koşmadığını görülür; çünkü artık

Hikmet'in Tanrısı/inancı ölmüştür. O, artık Hikmet'e yardımcı olamaz. Oysaki bu hiç de normal değildir. Nasıl olur da Hikmet'in içinden geçenlerden bile haberdar olan albay, gözünün önünde cereyan eden bu düşüşü görmez. O zaman anlaşılır ki albay, sadece Hikmet isterse kendisini görebilmekte, duyabilmektedir:

“... Albayım, kusura bakmayın, balkona kadar yürümek zorundayım. Benim durumum Bilge'ninkinden farklı. Bu parmaklıklar da çok zayıf, albayım. Neden sözlerime karşılık vermiyor? Albayım beni tutmayacak mısınız? Parmaklığa dayandım albayım. Belki de bu parmaklıklar zayıftır, ne dersiniz? İnsanın ağırlığına dayanmaz sonra. Bana bakmıyor. Sesimi duymuyor. Artık çok geç, geriye bakamam. Bütün hazırlık bozulur. Neden geriye dönemiyorum? Aşağı da bakamıyorum. Gözlerini kapa. Buraya takıldım kaldım. Beni duymuyor musunuz? Bir şey yapamaz mısınız? Düşünüyorum.” (TO., s: 462)

Hikmet'in, son anda Albay'dan yardım beklediği açıktır. Verdiği anlamsız karara Albayın her zamanki gibi “Saçmalama Hikmet” diyerek karşı çıkmasını beklemiştir; fakat beklediği yardım gelmemiştir. Yukarıdaki alıntının tek kelimelik son cümlesi ilgi çekicidir. “Bu düşünen kimdir?” İç konuşmanın gidişine bakılacak olursa bu kelime bir cevaptır: Albayın cevabı; fakat Albay, Hikmet'i duymamaktadır. İşin bu kısmı belirsizdir. Tıpkı ölümün düşüş mü yoksa okurun kuvvetle ihtimal verdiği intihar mı olduğunun belirsiz oluşu gibi. Fakat bu cümle Hikmet tarafından da albay tarafından da söylene sonuç değişmez. Ne olursa olsun bir geç kalınmışlığın, tek başına bırakmışlığın özetidir bu tek kelimelik cümle.

Müslüm Yücel, *Edebiyatta Ölüm Ve İntihar* adlı eserinde, Jean Paul'un *Tanrının Olmadığı Evrende İsa'nın Konuşması* adlı eserinden bahseder. Bu eserde İsa, şunları söylemektedir:

" Dünyaları gözden geçirdim, güneşlere uçtum ve hiçbir tanrı göremedim. Evrenin en uç noktalarına kadar gittim, boşluğa baktım ve bağırdım, ' Baba neredesin?' diye, ancak yalnızca derinliklere düşen yağmuru ve hiçbir düzenin yönetmediği ebedi fırtınayı gördüm." (aktaran YÜCEL, 2007: 62)

İsa'nın " *Baba neredesin?*" feryadı, Hikmet'in " *Albayım beni tutmayacak mısınız?*" yakarışıyla benzeşir. Hikmet de, tıpkı İsa gibi, yalnız bırakılmıştır ve o çok güvendiği "baba"yı aramıştır. Babaya yönelen çağrısı ise tıpkı İsa'nınki gibi cevapsız kalmıştır.

B.3 Sevgi İle Bilge (Duygu/Akıl) Sentezlenebilir Mi?

Tehlikeli Oyunlar üzerine düşünürken en zorlayıcı unsur, kişilerin gerçekten kişi mi yoksa birer sembol olarak mı değerlendirilmesi gerektiğidir. Sevgi ve Bilge'ye kişi olarak bakmak ve onları bu şekilde değerlendirmek oldukça kolay olacaktır. Sevgi, Hikmet'in ayrıldığı eşidir. Birlikte mutlu olamamışlar ve ayrılmışlardır. Bilge ise Hikmet'in hep sahip olmak istediği fakat bir araya gelince onunla da yapamadığı kadındır. Belki biraz geçmişlerinden, pozisyonlarından, Hikmet'e hissettirdiklerinin farklılıklarından söz edilebilir; ama bunlar sadece süslemeden ibaret kalır. Fakat başlıktan da anlaşılacağı üzere bu iki kadına birer kişi değil, kavram olarak yaklaşılacaktır. Sevgi derken duygu, gelenek; Bilge derken de akıl, gerçeklik ve modernite kastedilecektir.

Oğuz Atay, *Günlük'te Tehlikeli Oyunlar*'ın kurgusundan bahseder sık sık. Henüz kaleme almadığı romanın kahramanları üzerine uzun uzun düşünürken Sevgi ve Bilge'den de söz ettiği görülür. İnsanlarımızın 'irrational' ve 'çocuksu' yorumlarıyla ortaya çıkan yönünün temsilcisi olarak tasarlar Sevgi'yi. Ayrıca dinle olan ilişkisini de vurgulamak gereği üzerinde durmaktadır.(GÜNLÜK, 2008: 28) Bilge'yle ilgili tasarısı da nettir: Toplumun sağduyusu ve Batıya yakın. Kitabın gerçeklere yakın tek kahramanı. (GÜNLÜK, 2008: 29-30) Bilge'yle ilgili bu tasarısı, yani gerçekliğiyle ilgili olan düşünce, romanda hayallerin ne kadar geniş yer tutacağına apaçık bir göstergesidir. Elbette ki Oğuz Atay, romanını kaleme alırken tasarladıklarından epeyce uzaklaşmış ve Sevgi'yi de Bilge'yi de çok daha farklı bir şekilde sunmuştur okuyucuya.

Roman boyunca gerçekliği ve fantezilerini birbirine karıştıran Hikmet'in Sevgi'yi ne kadar gerçek gördüğü tartışılır. Gecekonduya taşındıktan sonra kafasında biten evliliğinin muhasebesini yapan Hikmet'in anlattıklarına bakılırsa Sevgi, ona mutsuzluktan başka bir şey verememiştir ve bu evliliğin bitişine bu denli razı olunması, arkadaşlarının ilgisizliği Hikmet'i büyük bir hayâl kırıklığına uğratmıştır:

“ Beni sevseydiniz, şimdi yanımda olurdu gene. Beni bir türlü bırakmazdınız: Vallahi bırakmayız seni Hikmet bey oğlumuz, derdiniz. Vakit geç oldu, ' bu saatten sonra vasıta da bulamazsın. Misafir odasında yatarsın; ara kapıyı açarız, salondaki sobayı da söndürmeyiz. Gece yarısından sonra, tek başına yollara düşmeye değer mi? Bir şeyler

bulup söylediniz işte. Başucuma filtreli sigaralarınızdan koyardınız, bana kısa gelen bir pijama da bulurdunuz. Damat sevgisi, albayım, insan sevgisine oranla çok kısa sürüyor. Eski silah arkadaşlarım da bir akşam beni meyhanede yıllar sonra karşılarında görünce, önce sevinir gibi oldular...Sonra hemen alıştılar varlığıma...Aradaki zamanı sanki hiç yaşamamışım gibi davrandılar bana.... bir adımı hatırlıyorlar o kadar... Şimdi nerede oturuyorsun? Demediler de Şimdi nerede çalışıyorsun? Diye sordular... Gerçek bir ilgisizlik..."(TO., s: 32-33)

Oğuz Atay'ın kendi tabiriyle Hikmet, Sevgi'yi ve evliliğini bir cehennem gibi görmüştür. (GÜNLÜK, 2008: 42) Hikmet, Sevgi'yle olan evliliğinden çok şey beklemiş, bu evliliği bir liman, bir sığınak olarak görmüştür; fakat unuttuğu önemli bir ayrıntı vardır : Sevgi'nin de bu evlilikten beklentisi Hikmet'inkiyle aynıdır. Hikmet de Sevgi de bu evliliği bir kurtuluş olarak, diğer insanlardan kaçmanın yolu olarak görmüşlerdir. İkisi de aynı ilaca muhtaçtır ve bu aynı ilacı almak için savaşıyor, bu savaş sebebiyle birbirini tüketen iki yabancıdan başka bir şey olamamışlardır.

Oğuz Atay, Günlük'te Hikmet Benol'la ilgili şu çok önemli cümleleri söyler:

"Hikmet'in yaşantısında en önemli noktalardan biri başkalarından çok şey beklemesi, ümit etmesi ve devamlı gerçek dışı hayaller kurması başkaları için ve sonunda devamlı bozulması ve bu kendine yaptığı baskı ve kurduğu fanteziler yüzünden, karşındakileri yaşadığı sırada değerlendiremeyişti." (GÜNLÜK, 2008: 22)

Atay'ın Hikmet'le ilgili bu tespiti doğrudan Sevgi'yle olan evliliğine uygulanabilir. Hikmet, gecekonduya çekildikten sonra, sürekli Sevgi'yle olan evliliğini sorgular. Sevgi'ye yaranmak için ne kadar fedakârlık yaptığından, yoğun mutfak çalışmalarından, onun kendisini anlayamadığından, Sevgi'nin kendisini yönlendirmeye çalıştığından, sürekli uyumasından, cansızlığından, bilgisizliğinden istihza ile bahseder:

"Onu sevindirmek istedim albayım, Sevgi sevin dedim, elimi yıkadığım bütün bulaşıklar üstünde tek tek gezdirdim, onlar elimin altında gıcırdamadıkça yıkamaktan vazgeçmedim, bir daha yıkadım, bu sefer elim yağlıymış, yıkadıklarımı durularken yağ bardaklara tabaklara bulaştı, lavaboya gidip elimi yıkadım, hay Allah neden lavaboya gidip elimi yıkadım? Allaktan Sevgi uyanmadı, onu uyandırmadan bu işleri bitirebilmek için her şeyimi feda edebilirdim...tabakları yavaşça durulama telinin aralıklarına dizerken her seferinde bir kere canım Sevgi diyordum... canım tabaklar diyordum, beni mahcup çıkarmayın ilerde... kendimle konuşurken bile onun hoşuna gitmeye çalışıyordum... olmadı, kismet değilmiş albayım, mutfak temizliğiyle olmuyormuş. Uyanınca boynuma sarılmıştı uykulu kollarıyla. Ben de bütün iş bundan ibaret diye sevinmiştim, esas meselelere boş vermiştim, tabakların suları bile akmadan onları kurulamıştım, beni azarlamıştı, çünkü kurulama bezleri hemen ıslanmıştı, ondan azarlamıştı, beni bu kadar seven ve ikide bir kollarını boynuma saran kadın neden böyle önemsiz bir mesele için beni azarlamıştı." (TO., : 81)

Elbette ki kendisinin de Sevgi'ye karşı suçları olmuştur; ama o bu suçları hep kafasında işlemiştir. Hikmet'in tarafında görünürde hiç suç yoktur. O Sevgi'yi hayalleriyle cezalandırmaktadır - Sevgi'nin arkadaşlarıyla hayalinde birlikte olarak- ve olan bitenleri Sevgi'nin ruhu bile duymamaktadır. Hikmet, Sevgi'yle ilgili gerçek dışı hayaller kurmuştur. Onun kendisini içinde bulunduğu yalnızlıktan çekip çıkaracağını sanıp yanılmıştır; çünkü Sevgi de tıpkı Hikmet gibi gerçeklikten kopmuştur. Gerçek insanlar gibi yaşamak, onların evleri gibi evlere, evlilikleri gibi evliliklere sahip olmak, insanları tanımak, onlara kendini tanıtmak gibi bir istekleri yoktur. Fakat Hikmet bunlardan habersizdir ve o yüzden Sevgi'den çok fazla şey bekleyip, onun kendisini kurtarmasını ummuştur. O halde gerçek Sevgi'nin kim olduğu bir muammadır okuyucu için. Sürekli bir belirsizlik halindedir. Ayrıca bu sadece okuyucu için değil, Hikmet'in kendisi için de geçerlidir. Cehennemi olan Sevgi ve evliliğinden bahseden Hikmet, romanın sonlarına doğru, hayalinde Sevgi ile bambaşka duygular içinde konuşur. Onu gerçekten ve bambaşka bir şekilde sevdiğini söyler Sevgi'ye: " *Fakat her zaman seni düşündüm. Ve sonunda, seni sevdiğimi söylemeğe geldim sana.*" (TO., s: 417)

Peki bu teslim oluşun dayanağı ne olabilir? Sevgi'ye yüz çeviren Hikmet neden ondan ayrı bir bütünlük oluşturamamış, neden başka sığınaklar bulamamıştır? Belki de Sevgi'yi terk ederken onun temsil ettiği her şeyden: duygudan, gelenekten, belki de dinden yani metafizik olan her şeyden kopmuş olmasıdır bunun nedeni.

Bu bakış açısından yola çıkılacak olunursa, Sevgi, Hikmet'in bütünlüğünü oluşturacak oldukça önemli bir parçadır denilebilir. Bilge de oldukça önemli olan diğer parça. Sevgi'nin aksine, aklın, modernitenin sembolü; Hikmet'in gerçek tarafı. Eğer Hikmet, Sevgi'yi/duyguyu; Bilge'yi /aklı yaşantısında aynı zamanlarda ve bir arada tutabilseydi, belki de bu kadar parçalanmayacak, aklın ve duygunun yoksunluğunu bu derece derinden duymayacak, bütün olacaktı; fakat bu mümkün olamamıştır; çünkü Bilge ve Sevgi Hikmet'in yaşantısında bir araya gelemeyecek kadar zıttır. Bilge'ye yaklaşması mümkün değildir; çünkü Sevgi ile evlidir. Bilge'yi elde etmesi ise Sevgi'den ayrılmasına bağlıdır. Bu sentez görünürde pek mümkün değildir. Oysa kişinin mutlu ve uyumlu olması duygularını ve aklını aynı bütünlük içinde taşımasına bağlı değil midir? Duygusuyla barışırken aklına küsen; akla ulaşmak için duygularını terk eden kişinin tam olması ne kadar mümkündür? Hikmet'in mutsuzluğunun, parçalanmışlığının ve uyumsuzluğunun kaynağı, bu bir araya getirememesi, her birini tek başına yaşama halidir.

Tıpkı geleneği terk edip yerine akli getiren modernitenin temelsizliği ve bireyde yarattığı boşluk gibi.

Bir bütünleşme arayışı içinde olan Hikmet, bunu istese de yapamaz; çünkü Hikmet'in kendi ifadesiyle Sevgi'nin gözlerinde böyle bir istek yoktur. Duygu, aklın ışığının altında çırlıçıplak kalmaktan nedense korkar. Aklın/ Bilge'nin girdiği bu duygu dolu evde de zaten birdenbire Sevgi'nin değeri azalır; Hikmet, Bilge'ye odaklanır. Ve bunun üzerine Sevgi: “ *Bilge* beni ne yapsın?” (TO., s: 128) der. Elbette modern, hayatla barışık ve ona bir yerden tutunmak isteyen Bilge, Sevgi'yi anlamayacaktır. Sevgi'nin küskünlüğünün, uğradığı haksızlıkların, geçirdiği derin hayat tecrübelerinin ve yitirdiklerinin farkına varamaz Bilge. Bunları yaşamadığı için de anlayamaz Sevgi'ye göre.

Romanın Sevgi'nin anlatıldığı "Sevgi Vesaire" bölümündeki yapısal özellikler de, bu karakterin temsil ettiği kavramlarla örtüşen özellikler göstermektedir: *Tehlikeli Oyunlar*'da tıpkı *Tutunamayanlar*'da olduğu gibi roman tekniği hiçbir şekilde geleneksel değildir. Kronolojik sıra yoktur örneğin. Romanın başından sonuna kadar monologlar, geriye gidişlerle karşılaşır okur. Hayalle gerçek ayırt edilemez olur. Sadece bir bölüm dışında: Sevgi'ye ayrılan "Sevgi Vesaire" bölümü. Dikkat edilirse yazarın Sevgi'yi anlattığı bölüm tamamen geleneksel şekilde anlatılmış, her şey, olaylar kronolojik olarak verilmiş, belirsiz hiçbir anlatıma yer verilmemiştir. Ne monolog vardır ne de geriye gidiş. Oğuz Atay'a mola verip, Tanpınar, Uşaklıgil okumaya başlanmış gibi hissedilir. Sevgi'yle ilgili bölümde bu tekniğin kullanılması, Sevgi'nin temsil ettikleri bakımından tutarlıdır. Sevgi'nin, Hikmet'in duygu, gelenek tarafı olabileceğinden bahsedilmişti. Geleneği temsil eden Sevgi'nin geleneksel roman teknikleriyle anlatılmış olması, Atay'ın Sevgi'yi anlama ve anlamlandırma yolunda verdiği önemli bir ipucudur. Bu bölüm Sevgi hakkında o kadar bilgi sunar ki okura, annesi babası, onların evlilikleri, Sevgi'nin huzursuzluğu, derslerinin durumu, hayalleri, meydan okumaları, ve daha nice hakkında bilgi sahibi olur okur. Belki de bu bölümün adının “Sevgi” değil “Sevgi vesaire” olmasının nedeni de budur. Sevgi ve ona dair her şey... Hatta bu sayfalar arketipsel bir bakış açısıyla okunduğunda, Sevgi'nin niye bu kadar çok üşüdüğü hakkında bile psikolojik bir analiz yapılabilir; çünkü Sevgi tüm çıplaklığıyla masaya yatırılmış, elinde neşterle bekleyen okurun incelemesine teslim edilmiştir. Sevgi, üşümesini annesinden almıştır. Carl Gustav Jung, *Dört Arketip* adlı kitabında, arketipi: “

Daha antikçağda bile kullanılan ve Platon'un 'idea'sıyla eşanlamlı bir kavram" olarak tanımlar. (JUNG, 2009: 17) Jung'a göre her bireyde bir anne imgesi vardır. Elbette bu kültüre ya da yaşanan çağa göre değişiklik gösterir. Bu imge ya da başka bir deyişle arketip ise doğrudan anne tarafından çocuğa tesir eder. Bunun birçok şekli vardır. Jung, eserinde bunların her birini ayrıntılarıyla izah etmiştir. Anne arketipinin tezahürlerinden bir tanesi olan "anneyle özdeşleşme"de Jung, şunları söyler:

"Kadındaki anne kompleksi Eros'un aşırı gelişmesine yol açmazsa, kız anneyle özdeşleşir ve kişilik özellikleri felce uğrar... Annesi tarafından gözle görülür bir biçimde kanı emilen ve sürekli bir kan transfüzyonuyla annesinin hayatını uzatan kız bir gölge gibi yaşar. Kan çekilmiş bu bakireler evliliğe karşı bağımsız değildirlir. Tam tersine, bir gölge gibi yaşamalarına ve pasifliklerine rağmen, ya da işte tam da bu yüzden, evlilik piyasasında çok revaçtadırlar... bu kadar büyük bir dişi belirsizlik erkeklerdeki kararlılığın ve keskinliğin arzulan karşılığıdır...Bu tipe özgü kayıtsızlık ve sürekli incinmiş masum rolü oynamasına neden olan aşığılık duygusu yüzünden erkeğin payına düşen avantajlı rol, üstün bir konumda olup yine de hoşgörülü davranmak ve kadının bildik yetersizliklerine tam bir şövalye gibi katlanmaktır" (JUNG, 2009: 28-29)

Leyla Nezih Hanım, elbette ki baskıcı ve baskın bir karakter değildir fakat yine de Sevgi'nin kanını emmeyi başarmıştır. Sevgi'deki hayata karşı acemilik, isteksizlik ve her koşulda yakasını bırakmayan yorgunluk, tam da bu sebeptendir. Annesinin umutsuzluğu ve hayat karşısındaki silikliği ve Leyla Nezih Hanımın böyle yaşamak konusundaki ısrarıdır Sevgi'nin kanını emen ve bu kansızlık sonucu onu bu kadar üşüten. Jung'un, bu komplekse sahip kızların evlilik piyasasındaki şöhretleriyle ilgili yaptığı tespit, Sevgi'ye aynen uyarlanabilir. Oğuz Atay, Sevgi için: "*Solgun yüzüne bakan erkekler, orada dinlendirici bir manzara bulurlardı.*" (TO., s: 230-231) demiştir. Nursel Hanım ile katıldığı sanat camiasında da buna benzer tespitler yapılmıştır Sevgi için: " Bir gece çok sarhoş olan bir ressam yanındakine, ' *Bu kızla evlenmeli azizim,' demişti. ' İnsan sanatoryuma girmiş gibi olur.' "* (TO., s: 231)

Sevgi'nin insanların davranışları karşısındaki katı değerlendirmeleri oldukça dikkat çekicidir. Kriterlerine uymayan insanlardan hoşlanmaz ve o kadar çok kriteri vardır ki.. Ahlak düşkünlerini sevmez(tıpkı babası gibi), insanlara hemen açılanlardan, çok konuşanlardan, ki böyle durumlarda verdiği ilk tepki baş ağrısı yoluyla kendini gösterir, beceriksizlerden, gülünçlerden hoşlanmaz. Bu yönüyle, daha doğrusu bu katı ve affetmeyen yönüyle *geleneğin* izlerini taşır. Büyüye inanır, ölüleri için mum yakar.. Bilimle arası annesinin hastalığı esnasında iyiden iyiye bozulmuş ve bir gün bilime olan bütün inancını kaybetmiştir. Belki de Bilge'yle hiçbir zaman yan yana olamamaları(

Hikmet'in muhayyilesinde) bu yüzdendir. İncelikten, zarafetten, sessizlikten hoşlanır ve Hikmet'in oldukça gürültülü hayallerinin karşısında gitgide erir, sessizleşir, yorulur.

Sevgi'yle ilgili bu bölümü okuduktan sonra her ne kadar benzerlik olsa da Hikmet'in anlattığı Sevgi'yle yazarın anlattığı Sevgi arasında bir paralellik bulmak bazen imkânsızlaşır. Hikmet'in gözünden okuduğumuz Sevgi, okurun gözünde yazarın verdiği bütün netliği bozar. Ne batıl sayılabilecek inançları, ne ihtirasları, ne annesi, ne geçmişi vardır bu Sevgi'nin. Hikmet, hayatına giren her şeyi olduğu gibi Sevgi'yi de muhayyilesinde bir belirsizliğe dönüştürmüştür. Bu da daha önce de söylendiği gibi Hikmet'in Sevgi'yi hiçbir zaman gerçek olarak algılayamadığının göstergesidir ve belki de bu yüzden arada bir gördüğü gerçek Sevgi parçaları Hikmet'i bu denli sarsmıştır. Bu anlayamamanın nedeni Sevgi'nin kendisi midir yoksa bizzat Hikmet midir bilinmez; fakat sebebini her ikisinde de aramak en makul olanıdır.

Kavram olarak ele alınan sevgi, ne kadar “Sevgi”dir, Sevgi'yi ne kadar karşılamaktadır bilinmez. Gelenek ve duygu olarak ele alınan Sevgi'de bu kavramlarla ilgili çok fazla bulguya rastlamamaktayız. Yoksa Sevgi kanalıyla Oğuz Atay, bizim geleneğimizle ne kadar büyük bir kopuş yaşamakta olduğumuzu mu anlatmaya çalışmıştır? Evine sahip çıkmayan, iyi bir eş olmak için çabalamayan, toplumsal bakış açısıyla bir evlilikte üstüne düşen bulaşık yıkama görevini bile yerine getirmeyen Sevgi hangi yönüyle duyguya ya da geleneğe yaslanmaktadır bilinmez. Ya da farklı bir bakış açısıyla Hikmet'in yanında duygu anlamını yitiriyor olabilir. Gelenek, Hikmet'in yanında içi boş bir değerler kümesi olduğu için Sevgi ve temsil ettiği her şey anlamını yitirmiştir de denilebilir. Sevgi'ye kızdığı zaman Hikmet'in onun içinden geçirdikleri kızgınlıktan çok değersizleştirmeyle doludur: *“Aptal, dedim, Sevgi'ye içimden; aptal! Sen kafamın içini nasıl temizleyebilirsin? Aslında Sevgi'ye aldır mıyorum; her şeye rağmen Bilge'nin gözüne girmeye çalışıyordum.”* (TO., s: 104) Bilge'nin Hikmet'in gözündeki anlamı, tıpkı geleneğe olduğu gibi Batı'ya olan bakışının da göstergesidir. Sevgi'yle ilgili hiçbir fiziksel detaydan bahsetmeyen Hikmet; nedense Bilge'nin saçlarına, bacaklarına ve hatta “w” sine karşı oldukça duyarlıdır. Hikmet, Bilge'nin bacaklarıyla ilgilendiğini söylemiştir. (TO., s: 105)

Bilge'yle ilgili her cümlenin içinde bir parça cinsellik kokusu alır okur. Bilge “kadın” yanıyla çok belirgindir romanda. Bütün bu kadın yönlerine yoğun derecede duyarlı olan

Hikmet, en küçük fırsatta Bilge'nin aptal olduğunu düşünme hazzından alamaz kendini. “ *Bilge de aptalın biriydi; çünkü kendisinden nefret eden Sevgi'nin peşinden, bir ev kadını gibi, mutfağa gitmişti.*” (TO., s: 105) Atay, bu bakışla, Hikmet'in gözünden Batıya karşı yaklaşımımızı değerlendirmiştir. Batı'ya ve Batılıya karşı yanlış izlenimler. Bir türlü doğru ve olması gerektiği gibi değerlendirilemeyen, özümsemeyen, “yanlış yerleri”ne bakılan, birtakım kompleksler sebebiyle yarış halinde olunan fakat en ufak fırsatta değersiz bulunan Batı'nın sembolüdür Bilge. Gelenekten/duygudan koptuğu ve Batı'yı yanlış değerlendirdiği, Batı'nın yanlış yerlerine baktığı için bu iki kavramı asla sentezleyemez Hikmet/toplum.

Okur, Sevgi ve Bilge'yi sentezlemek için var gücüyle çalışsa da Atay, bunu baştan imkânsızlaştırmıştır. Bunu ise Hikmet'i parçalara ayırmakla sağlamıştır. Bir Hikmet'in yaptığına diğeri karşıdır, diğeri Hikmet'in düşündüğünü öbürü inkâr eder. Biri doğarken diğeri ölür. Atay, Sevgi'yle evlenen ve Bilge'yi seven Hikmetleri birbirinden ayırarak, bu sentezi imkânsız hale getirmiştir. HİKMET I 'in cenaze töreni esnasında HİKMET II 'nin evlenme töreni olmaktadır. Sevgi'yle evlenirken Hikmet'lerden bir tanesi ölmüştür. Sevgi'yi beğenmeyen arkadaşlarına, onların tanıdığı Hikmet'in öldüğünü, Sevgi'yi beğenen ve onunla evlenen Hikmet'in, onların tanıdığı Hikmet olamayacağını anlatamaz. Sevgi'den ayrılan ve arkadaşlarının arasına dönen ise HİKMET III'tür. Sevgi'yle evliyken yani henüz HİKMET II'yken tanıştığı Fikret'in kendisini tanımaması da bu yüzdendir. Sonra birdenbire ortaya çıkan HİKMET IV 'ün anlattıkları HİKMET II'nin yeterince anlaşılabilmesi açısından çok önemlidir. Açıklamaya göre, herkes gibi olmak ve bir kadının yumuşaklığına ihtiyaç duyduğu için evlenmiştir HİKMET II. Bilge'yi seven, alçak, şehvet düşkünü ise HİKMET V'tir. Yukarıda da ifade edildiği üzere, Hikmet'in Bilge'ye ve Sevgi'ye bakışı, bu Hikmetler sayesinde oldukça netleşmiştir. Sevgiye muhtaç, gelenekselleşmeye çalışan Hikmet II'den, Batıya bakış açısı yanlış, alçak, şehvet düşkünü Hikmet V'e... Hikmet'te Sevgi'yi ve Bilge'yi bunlarla birlikte temsil ettiklerini sentezleyemeyen Atay'ın Bilge'yi/aklı/moderniteyi üstün tuttuğu açıktır. “En Büyük Hazinemiz Aklımızdır” bölümünü de işte bu üstün tutuş sebebiyle kaleme almıştır.

Akıl, gecekonduya geldikten sonra bir daha hiçbir şey eskisi gibi olamamıştır; çünkü aklın ışığı her şeyi gerçek haliyle göstermiştir. Ne albayın gerçekliği kalmıştır ne de dul kadının. Hikmet'in intiharının Bilge onu terk ettikten hemen sonra olmasının da bir

tesadüfe bağlanamayacağı açıktır. Duygularından sonra akıl da terk etmiştir Hikmet'i ve en büyük hazinesi olan "aklı"nı kaybeden Hikmet'in yaşaması mümkün olmayacaktır. Her şeyi aydınlatan, Hikmet'e tüm gerçekleri gösteren akıl, bu gerçeklerle baş etmesine yardım etmeden terk etmiştir onu. Duygusuz, yarım da olsa yaşanabileceğini gösteren Hikmet, akıl olmadan bir insanın hiçbir şey olduğunu kanıttır.

Hikmet'in Bilge'yi ziyareti esnasında eşyanın hâkimiyetinin oldukça etkili olduğu görülür. Batı'nın sembolü olarak değerlendirilebilecek olan Bilge, eşyayla iç içedir ve bu içli dışlılık, Hikmet'le arasındaki mesafeyi uzatmaktadır:

"Sehpalar, perdeler, pencereler ve tavan yavaş yavaş yerlerini alıyordu odada. Daha kim bilir neleri görmüyorum?... Eşyanın sürekliliğinden çekiniyorum. Bu sürekliliğin kendisine bulaşmasından korkuyordu. Yaklaş onlara, dokunmağa çalış... Bilge'ye ulaşmak için, onların arasından geçmek zorundasın. Olmaz, ben yalnız Bilge'yi sityorum. Bilge her yere kök salmış, ayıramazsın Bilge'yi onlardan; sonra çok acı duyar." (TO., s: 155)

Eşyayla bir türlü barışamayan, eşyayı yönetemeyen, hatta ondan korkan Hikmet, işte bu sebeplerle, Bilge'ye de ulaşamamış, onu anlayamamıştır.

Hikmet'in zihninde gerçekleşen "Son Yemek"te, eksik olan tek kişi Bilge'dir. En önemsiz, Hikmet'in hayatı üzerinde hiç etkisi olmayan kişiler bile bu yemekte, bu kalabalığın içinde yer alırken Bilge'nin yokluğu düşündürücüdür. İsa'nın "*Allah'ım, Allah'ım beni hangi sebep ile terk ettin?*" (TO., s: 441) şeklindeki feryadının romanın sonunda Hikmet tarafından: "*Bilge, Bilge neden beni yalnız bıraktın?*" (TO., s: 459) şeklinde tekrarlanması durumu açıklamaktadır. Akıl, Tanrı'nın yerine geçtiği modern dönemde, akıl/ Bilge Hikmet'i terk etmiştir ve Hikmet yalnız kalmıştır. Bu sebeple son yemekte Yahuda'nın ihaneti karşısında sahipsiz ve yalnız olan İsa gibi Hikmet de son yemeğinde kendine ihanet eden bütün o kalabalığa rağmen Bilge'nin yokluğuyla yalnızdır.

C. Korkuyu "Beklerken"

Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*'de okuru, Kafka'nın bir sabah aniden ve anlamlandıramadığı bir suçtan ötürü tutuklanan kahramanıyla kader birliği yaşayan bir yalnız insanla tanışır. Üstelik biraz daha ileri gider ve Kafka'nın aksine yalnız insanını evine hapseder. Fakat *Korkuyu Beklerken*'in adsız kahramanı, Joseph K.'nin aksine, bu hapsedilişe karşı çıkmaz. Üstelik ortada kahramanı evine hapseden bir yasa ya da insan yoktur. Sadece mektup vardır. İçinde ne yazdığını bilmediği, daha önce hiç görmediği ya da duymadığı bir dille yazılmıştır bu mektup. Kahraman, bir akşam evine döndüğünde hareketsiz duran ve yerleri asla değişmeyen eşyaların arasında bulmuştur onu. Ortada yeni bir şey, bir durum vardır:

" Sonra, birden o zarfı gördüm. Koridorda bulunan tanıdık eşyanın dışında tek yabancı şey olduğu için, onu hemen gördüm: Rafın üstünde duruyordu. İçine oda kapılarının anahtarları konulduğu için vazunun yeri orasıydı, taşı bittiği için bir aydır kullanmadığım çakmak da bıraktığım yerdeydi. (...) hepsi yerli yerindeydi. Demek ki, üstü yazılı olmayan bu zarf yeniydi. (...) Korktum." (KORKUYU BEKLERKEN, 1997: 37)*

Ortada yeni olan bir şey vardır ve bu yenilik alıştıra alıştıra değil, aniden gelmiştir. Aniden gelen bu yeninin hikâye kahramanında bıraktığı his ise korkudur. Çünkü kahraman, bu zarfa bir anlam verememiştir. Kendince yapmaya çalıştığı ve bu yolla içini rahatlatacağına inandığı hiçbir açıklamanın dayanağı yoktur. Postacının evin içine bırakması imkânsızdır, temizlikçi kadın okuma yazma bilmez. Kendisi de yazmış olamaz; çünkü zaten kimseye mektup yazmaz üstelik bunun için evinde zarf da yoktur. Anlamlandıramadığı bu zarftan korkar; çünkü Julia Kristeva'nın deyimiyle anlamlandırılmayandan korkulur. (KRİSTEVA, 2004: 55)

Kahraman, anlamlandırmak için zarfı açar; fakat bu defa anlamsızlık zarftan mektuba geçer; çünkü kendisine gelen mektupta daha önce hiçbir şekilde duymadığı ve görmediği bir dil kullanılmıştır:

" Morde ratesden

* Asıl künyesi Atay, Oğuz. (1997). *Korkuyu Beklerken*. İstanbul: İletişim Yayınları olan bu eser çalışmanın bundan sonraki kısımlarında KB. Simgesiyle gösterilecektir.

Esur tinda serg! Teslarom portog tis ugor anleter, fertto tagan ugotahenc metoy-doscent
zist. Norgunk!

UBOR-METENGA "(KB., s: 39)

Heidegger, *dil Dasein'i oluşturur* (aktaran BLACKHAM, 2005: 98) der. O halde şu sorunun sorulması yerinde olacaktır: Mektuptaki dil mi yabancıdır, yoksa öykü kahramanı mı dile yabancıdır? İnsanın oluşunu sağlayan ve aynı zamanda bu mektupta kullanılan dil, insanların tamamen unuttukları bir araç olamaz mı? Bunun böyle olduğu, öyküde aktarılmaya çalışılır. Mektubu, bir üniversitenin Ölü Diller bölümünde öğretim görevlisi olan bir arkadaşına götüreren kahraman, böylece mektupta ne yazdığını da anlayacaktır. Bu dil, gizli bir mezhep tarafından kullanılır ve tercümesi şudur:

" Sayın beyefendi ya da efendim, üstadım,ustam, bayım gibi bir şey. (...) Size ihtar ediyoruz! (...) Mektubu ya da mektubunuzu aldığınız andan itibaren (...) evinizden hiç çıkmamanızı size kesinlikle bildiririz. Dikkat! " (KB., s: 47)

Mektubun, ihtar şeklinde olması, kahramanın hayatında yanlış giden bir şeylere, bir suçta dikkati çeker. Suçuna devam etmemesi için de evinden çıkmaması şart koşulu; *fakat nedir kahramanı suçlu yapan?* sorusunun cevabı belirsizdir; çünkü mektuptan öncesiyle ilgili bilgiler kısıtlıdır. Bilinen tek kesit, kahramanın evine/ mektubuna doğru gelişidir. şehre oldukça uzak bir muhitte bir dağ başında yaşayan kahramanın en büyük sorunu köpekler gibi görünmektedir; çünkü onlarla arasında bir gerginlik olduğunu düşünür. (KB., s: 35) Mektubu aldığı akşam da köpekler ona karşı bir saldırganlık göstermişler ve kahramanı korkutmuşlardır; fakat ona zarar veremezler; çünkü öylesine uzak ve sessiz bir muhitte yaşamaktadır ki, oraya girmeye köpekler bile cesaret edemez. Üstelik, burada yaşamaktan öykü kahramanı da memnun değildir; çünkü korkmaktadır. Ona, *korkuyorsan, neden bu kadar uzakta yaşıyorsun? Neden üç evli sokağın en ucundaki evde oturuyorsun? Son kaldırım taşından bile beş adım ötede ne işin var?* (KB., s: 36) denilmesi, korkusuna rağmen burada yaşadığı için garipsenildiğini göstermektedir.

Bilindiği üzere, Freud, kişiliği üç parçaya böler. *Süperego, ego* ve *id/ ilkel benlik* olarak isimlendirilen bu bölümlerin her biri, bir görev üstlenir. *Süperego* olarak nitelendirilen toplum, kural ve yerleşmiş ahlâk yasalarını simgeleyen toplumu karşılar. *İd* ise, kişinin

*süperego*ya başkaldıran dürtülerinden oluşur. Egonun görevi ise *idi*, *süperego*nun beklentilerine göre bastırmaktır. Metaforik olarak değerlendirildiğinde kişiye en uzak olan *id*'dir. Çünkü *id*, yasa çiğneyen dürtüleri sebebiyle topluma da uzaktır. İnsan ise, toplumsal uyum adına *id*'ine yabancılaşır. *İd*, karanlık dürtüleri sebebiyle korku vericidir. Öykü kişinin korkarak yaşadığı üç evli sokağın en ucundaki evi, onun ilkel benliği/ *id*'i olarak değerlendirilebilir.

Varoluşun temel savunusunun kişinin benliğine dönmesi gerekliliği olduğu hatırlanacak olursa, insanın varolmasına engel olanın da toplum düzeni olduğu kabul edilebilir. Öykü kahramanın yaşadığı muhite bu değerlendirmenin ışığından bakılacak olunursa, onun benliğinden ve dolayısıyla varoluşundan çok da habersiz olmadığı fark edilecektir. Fakat kahraman, benliğinden toplumsal bazı ihtiyaçlar sebebiyle uzaklaşmak zorunda kalmaktadır. Bu uzaklaşma, onun her gün gitmek zorunda olduğu yazıhanesiyle somutlaşır. Üstelik orada da her şey yolunda değildir. Ortama bir dağınıklık ve kirlilik hâkimdir. Kahraman, orayı düzene sokarken, *gitmeye* hazırlanmakta, tekrar dönmeyecekmiş gibi hissetmektedir.

Anlamlandıramadığı, *daseini** oluşturan dil çözüldükten sonra artık hiçbir şey eskisi gibi olamayacaktır ve bu dehşet vericidir. Kahraman, varoluşun dilini çözmüştür ve kendinden istenileni yapmak için evine/benliğine kapanmıştır.

Öyküdeki oldukça dikkat çekici bir nokta, köpeklerin tutumlarındaki değişiktir. Mektubu almadan önce onlarla belirsiz bir gerginlik yaşadığı köpekler ona havlarken, öykü kahramanının mektubu aldığı günün ertesi, onu görmemişlerdir.

Bu durum, kahramanın artık dış dünya tarafından görünmez olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Mektubu almadan önce kendisinin görmediği ve sevmediği dışarı tarafından görünmez olmuştur. Öyküde, eşya kalabalığından hoşlanmayan, onlarla barışık olmayan bir kahraman çizmiştir Atay. Bu barışık olmama durumu, kimi zaman korkuya bile dönüşebilmektedir:

" Ayağıma bir şey takıldı. Demek ki düşünmem gene uzun sürdü. Korktum; salon kapısının sağladığı kolaylığa hemen kapılmamalıydım. Eğildim: Bir don! Buldum: Hizmetçi temizliğe gelmişti. Nasıl unutmuştum? Koridora ip gerilmesini sevmediğimi bilirdi. Çamaşırlar arasında kaybolmaktan korkardım." (KB., s: 38)

* *Dasein*, Almanca "orada" anlamını karşılar. Heidegger, insan için *dasein* kavramını kullanmıştır.

Evine kapandıktan sonra kendini sorgulamaya başlayan kahraman, evine yaptığı haksızlığın farkına varmaya başlamıştır. Bu evi çok ihmal etmiş, güzelleştirmek için hiçbir şey yapmamış, onu yeterince sahiplenmemiştir:

" Tabiatı sevdiğimi göstermek için, medeniyetten kaçan insanların görünüşüne bürünebilmek için, bu Allahın belâsı ıssız yerde bahçeli bir ev tutmuştum; fakat bahçeyi otlar sarmıştı. Hiçbir ağaç çiçek filân yetiştirememiştim buraya geldiğimden beri. İki kiraz ağacı da kurumuştü bu arada. Bir saksı bile koymamıştım; ne eve, ne de bahçeye. " (KB. s: 65)

Yukarıdaki pasaj, öykü kişisiyle ilgili önemli bir gerçeği sergilemektedir. Bu gerçek ise kahramanın benliğinin ve toplumun arasında kalmış durumda olmasıdır. Dış dünyaya, orada yaşayanları taklit edecek kadar ilgi duymakta, onlara benzemek için onların yaptıklarını izleyip medeniyetten uzak bahçeli bir ev tutmakta; fakat bunu sonuna kadar götürememektedir. Kahraman, taklit esasına dayanarak gerçekleştirdiği seçimlere, kendisinden hiçbir şey katmamış, taklidin sonunu getirmemiştir. Bu ise, onun dış dünyaya yabancı olup, zorlantılı bir ilgi duymasından kaynaklanmıştır. Bunun cezasını ise UBOR-METENGA vermiş, onu fakir, dağınık ve ruhsuz evine hapsedmiştir. Kahraman, içine hapsediği eviyle barışık değildir. Hâlihazırdaki haliyle bu evde yaşayamaz ve işe girer. Evin içi yapılacak işle doludur:

" Başlayıp da yarım bıraktığım bir sürü teşebbüs, evin her tarafına dağılmıştı. Her şeyi düzene koymaya, hayır daha önce ayıklamaya, hayır en önce nerede ne varsa bulup çıkarmaya, hayır hayır hepsinden önce evi dolaşıp, hafızamı yoklayıp nerede ne olduğunun listesini çıkarmaya karar verdim. (Her zaman böyle, tersine işlerdi kafam.) Tamir edilecek bir sürü şey vardı, yarım bıraktığım karton abajuru bitirmeliydim, çerçevesiz resimler elbise dolabının üstünde duruyordu... " (KB ., s: 57)

Yukarıdaki pasaj, kahramanın evine karşı gösterdiği ilgisizliği ve başladığı hiçbir işi bitirmeme alışkanlığını aktarmaktadır. Üstelik kahraman yaşadığı eve, bu evdeki eşyalara o denli yabancılaşmıştır ki, onlar için *yabancılarla dolu, bana yabancı olanlarla dolu, uçsuz bucaksız bir deniz* (KB., s: 56) tabirini kullanmıştır. Evine/benliğine hapsedilen kahraman, okura insanın özgürlüğüne mahkûm oluşunu çağırıştırılmaktadır. Bu mahkûmiyet, korkunun esas sebebiyken, benliğine dönen insan karşılaştığı *Hiç** yoluyla varoluşunu tamamlayacaktır. *Hiçlik* ise başlı başına bir tehdittir; çünkü kendisini gören insana dünyada olmanın, bu *olma* yolunda kendisine yardımcı nesnelere anlamsızlığını gösterir. Geçtan, *Psikanaliz ve Sonrası* adlı eserinde

* Kierkegaard, kişinin benliğinde bulunduğu şeye Hiç adını vermiş ve bu kavramın ilk harfini büyük harfle vermiştir. Bu çalışmada da Kierkegaard'ın tarzına sadık kalınmıştır.

bu tehditle başatmenin yolunu gösterir: " *Bu hiçlik tehdidine karşı insanın çözümlenmesi gereken sorun, çevresindeki insanlar ve cansız objeler dünyasıyla ve kendi 'ben'liğiyle nasıl bir ilişki kurulabileceğini belirlemektir.*" (GEÇTAN, 1993: 310)

Öykü kahramanı, bir tutsaklık sonucu kapandığı evinde özgürdür. Fakat bu ev, içinden çıkılamayacak bir haldedir. Evde yemek yapmak için birbirini tamamlayan hiçbir malzeme bulunmamaktadır. Bu malzemelerle yapılacak tek şey aşuredir. Bilindiği gibi aşure, bir efsanenin ürünüdür. Hz. Nuh'un gemisinde büyük tufandan kurtulanlar bir süre sonra yiyecek sıkıntısı çekmeye başlamışlardır ve elde kalan tüm malzemeleri büyük bir kazana doldurarak pişirmişlerdir. Ortaya çıkan karışıma aşure adı verilmiştir. Bu rivayetle birlikte aşure, beraberinde bir tufanı da çağrıştırmaktadır. Hayatta kalmayı ve direnmeyi sağlayan bir yiyecek olan aşure, öykü kahramanın benliğinde yaşadığı tufana ve yaşama tutunmaya çalışmasına gönderme yapmaktadır.

Bir süre sonra aşuresi ve parası tükenen kahraman, baş dönmesi nöbetleri geçirmektedir. Hayatla olan bağı kesilen kahraman, evi/benliğiyle baş başa kalmıştır ve orada karşılaştığı Hiçlik ona dayanılmaz baş dönmeleri yaşatmaktadır. Bu baş dönmesine neden olan besinsizlik, öykü kahramanını planlarından alıkoymakta, başladığı işi bir türlü tamamlayamamasına neden olmaktadır. *Sonra, çalışmalarımı kısa bir süre için ertelemeye karar vererek, ortaya saçtıklarımın hepsini aceleyle eski yerlerine tıktım. Nedense, çıktıkları yerlere sığmadılar. Sanki eşya, kâğıt filân dışarıya çıkınca şişmişti.* (KB., s: 58) Benliğinde bulduklarını, onun en gizli köşelerinden çıkardıklarını tekrar eski yerine koyamaz. Çünkü onlar bir defa uyanmıştır. Sanki şişmişleridir. Üstelik kahraman besinsiz kalmıştır ve bu güçlü eşyalar, ona karşı inatçı bir direniş göstermişlerdir. Sibel Irzık, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum* adlı derlemede "Korkuyu Beklerken: "Ya Eşya Bir Gün Delirirse" adlı yazısında eşyanın direnciyle ilgili şunları söylemektedir:

" Nesnelere gerçekten dokunamadığımızı bilinçsiz de olsa hissettiğimizde, onları kendi benliğimize eklemeyemediğimizde, kendimizle dünya arasındaki boşluğun üzerinden atlamamıza yarayacak protezler olarak kullanamadığımızda, güçlenir, canlanır, hatta kişileşir eşyalar." (IRZİK, 2009: 178)

Kahramanı dirençsiz bırakan *besinsizliğinin* imdadına, dış dünyadan bir ses gelir. Bu ses, bir motosiklete aittir. Yeni açılan büyük bir binadan, evlere yemek servisi yapan gençten bir çocuk, motosikletiyle gelerek her gün beslemeye başlar öykü kişisini. O da böylece, yarım kalan işlerine tekrar girişme gücünü yakalamış olur. Bu ikinci girişim, kahraman için bir kendiyle hesaplaşma sürecine döndürür ve kahraman, tam bir taklitten ibaret olduğunu, inandıklarının, beğendiklerinin ve hatta eylemlerinin bile öğrenilmiş olduğunu fark eder. Tam anlamıyla kendi olmaktan çıkmıştır:

" Fotoğrafları yapıştırma işini bıraktım. Sonra ne yaptım? Evet, gökyüzüne bakmıştım, yuvarlak ve parlak ve ışıklı bir daireden başka bir şeye benzemeyen aya bakmıştım ve ne kadar güzel, tıpkı öğretildiği gibi güzel, anlatıldığı gibi güzel demiştim; (...) Ne acıklı bir maceraydı bu. Belki de değildi; belki de, bunun acıklı bir macera olduğunu da bir yerden öğrenmişim, bir yerde okumuştum. (...) Ben bir şeyin taklidiydim; fakat, aslımı bile doğru dürüst öğrenememişim. (...) Kendime kötü birini örnek almıştım herhalde; sürekli olarak onun hayatını yaşamak, hayattan bir sonuç çıkarmak (nasıl?) ve gece yarısı ışıkla melodiler çalarak birisine (kimlere?) benzemek istedim. " (KB., s: 61- 65)

Yukarıdaki pasajda da görüldüğü üzere, hiçbir zaman kendisi olamadığını, hep başkalarını taklit ederek kendine yabancılaştığını fark eden öykü kişisi, telâfi için geç kaldığını fark ederek derin bir umutsuzluğun içine düşmüştür. Bu sorgulama ve farkındalık sonucu, yeterince hissedemeyen, duygu yoksunu bir insan olduğunu keşfeder. Babasının ölümünde bile yeterince üzülememiştir ve şu anda, bu farkındalık sırasında, bunun için üzülmemektedir. Bu sorgulamanın sonucunda, kendine duyduğu nefretin belirginleştiğini fark eden kahraman, *kelimeler bile yan yana gelerek beni tanımlamak istemezlerdi* (KB., s: 67) der. Toplumsal bir ürün olan dil, toplumdan bu denli farklı, onlar gibi duyuş ve düşünüşe sahip olmayan bu adamı tanımlayamazdı. Bu derece ayrı yerde duran, herkesin duyuş-düşünüşünü yaşamayan bu kahramanla ilgili neyi anlatacaklardı? Bu çaresizliği sonucu: "*Ne olurdu benim de kelimelerim olsaydı; bana ait bir cümle, bir düşünce*" (KB., s: 67) diyen kişi okurun dikkatini kendisine gelen mektuba çekmektedir. Şüphe uyandırıcı bir durumla karşı karşıyadır okur. Kahramana gelen bilinmeyen dille yazılmış mektup ona özel değil midir? Mektupta kullanılmış bilinmeyen dil de sadece onun için kullanılmamış mıdır? Bunu bilen kahraman neden ayrı bir dilin, sadece kendisini anlatan kelimelerin özlemine çekmektedir?

Mektupta kullanılan dil, sadece öykü kişisine yabancı olabilir. Bu dil, dağ başında yaşayarak, insanlardan uzaklaşmaya çalışarak diriltmeye çalıştığı; fakat ihmal ettiği, beden olarak orada bulunsa da ruhen sevmediği, benimsemediği ve bakımsızlığa terk

ettiği evi/benliğinden gelen bir mesajın dili olabilir. Bu dil, aslında öykü kahramanının kendisi olarak değerlendirilebilir. Yabancılaştığı için unuttuğu kendisi/ dili..

Öykü kişisi, tekrar zor bir durumla karşı karşıyadır. Parası bitmek üzeredir. En güçlü toplumsal araçlardan biri olan paranın tükenişi, onun yalnızlığa mahkûmiyetini perçinleyecek, bu sebeple kahraman, tekrar besinsiz kalacaktır. Bu esnada evinin yan tarafında başlayan kazı, dış dünyayla bir bağlantının da habercisidir. Öykü kişisi, kazıcılara hoş görünmek için bahçesini düzene sokmaya çalışır. Bu uğraşta en büyük zorluk, bahçedeki ayrıkotlarıdır. Köklerini toprağın derinlerine salan bu bitki, topraktaki bütün direnci almaktadır. Bu konuda başkazıcı ona yardımcı olur ve bahçe bakımında daha önce hiç duymadığı bilgiler verir. Fakat bu birliktelik de uzun sürmez; çünkü kazıcılar işi yarım bırakıp onu evinin hemen yanında kocaman bir çukurla baş başa bırakıp gitmişlerdir. Kahraman, bir dış oyuğuna benzettiği bu çukurun üstünün kapanmasından endişe etmektedir; çünkü onu kapatacak en yakındaki şey, kendi evidir. Evi/benliği çok büyük bir tehlike içindedir ve tehlikenin bir çatlak halinde kendini göstermesi gecikmez:

" Birden, temelden yukarı doğru giden bir çatlak gördüm: İnce bir ağaç dalı gibi kıvrılan zayıf bir çatlak. (...) Birden dehşete kapıldım: Ev üstüme yıkılacaktı. Kazıyı yarım bırakmışlardı, toprağa destek yapmamışlardı. (...) Bir ceviz kabuğu gibi ikiye ayrılacaktı ev." (KB., s: 76)

Metaforik bakış açısıyla ele alınmış olabilecek evdeki çatlak, kahramanın benliğinde, benliğiyle baş başalık durumunda ters giden bir şeylerin olduğunu göstermektedir. Kazı başladığında beş parasız bir durumda olduğu için dış dünyadan tam anlamıyla soyutlanmış bir biçimde yaşayan öykü kişisi, tam bu anda banka hesabına çıkan büyük ikramiyeye zengin olmuş ve bakkal çırağının yardımıyla dış dünyadan besin almaya yeniden başlamıştır. Her ne kadar benliğine mahkûm olsa da artık zengin bir mahkûmdur ve zenginlik onu benliği karşısında daha güçlü hale getirmiştir şüphesiz ve bu sebeple, ileride tekrar insanların arasına karışacağına sinyallerini verircesine konuşma talimleri yapmaya başlamış ve bu esnada: "*Ben yalnızlığa dayanamıyorum, ben insanların arasında olmak istiyorum.*" (KB., s: 79) diyerek, benliğine tekrar yabancılaşmaya başladığının ipuçlarını vermiştir:

" Gizli mezhep kuvvetlerinin geri çekilmesini istiyorum. Burada konserve yemekten ve kitap okuyamamaktan bıktım. Söz veriyorum: Bana eski durumum başlanırsa, evi saksılarla dolduracağım ve böceklerin evi istilâ etmesi pahasına onlara bakacağım. Tabiatı

seveceğim, insanları seveceğim, yurduma yararlı olmağa çalışacağım. Herkese güler yüz göstereceğim, evleneceğim, çocuk yetiştireceğim, onların altını değiştireceğim, gece uyutmak için sabırla masal anlatacağım, dedikoduları dinleyeceğim, ilgi göstereceğim, ilgi! " (KB., s: 79-80)

Karen Horney'in *insanlara yönelme* olarak adlandırdığı sevilmek, beğenilmek, ait olmak, onaylanmak isteği (HORNEY, 1998: 45) içindedir öykü kişisi. Bu isteğin yanı sıra evden kesin olarak çıkamamanın verdiği umutsuzlukla bakkal çırağına getirttiği gazla evi yakmaya kalkışan kahraman, bu iş için kullandığı gazetelerin birinde bütün bu durumu alt üst eden haberi görür: " *Dün gece şehir dışında bir evde ayın yapan yabancı uyruklu on dört kişi komşuların ihbarı üzerine yakalanmıştır. Soruşturma sırasında, kendilerine Ubor Metenga adını...*" (KB., s: 91)

Haberin gerisini, gazeteyi daha önce yırttığı için okuyamayan öykü kişisi, ilk iş olarak kendini sokağa atar. İlk işi insanların arasına karışmak olmuş ve kendisini, dışarıdaki diğer insanlardan üstün hissetmeye başlamıştır. Tehlikesi kalmadığı için öykü kişisine üstünlük hissettiren mezhep, onda özel bir şeyler olduğu için onu seçmiştir. Öykü kişisi bütün bu üstünlük duyguları içinde meyhanelerde yemek yiyerek, akraba ziyareti yaparak, hatta evlenmeye karar vererek gerçek anlamda toplumsallaşmaya çalışırken, "evi" çoktan yıkılmıştır. "Ev"ini terk ettiği anda, geride ev diye bir şey kalmamıştır. Çukurun desteksiz bırakılmasıyla, evindeki çatlak büyümüş ve evi, çukuru dolduran toprak haline gelmiştir. Kahraman, evini/evrenini kaybetmiştir. (TÜZER, 2006: 20)ve zeminsizlik anksiyetesi ile baş başa kalır. (YALOM, 2001: 351-352) Ayağının altındaki zeminin kaydığını gören kahraman, tamamen boşluktadır. "Ben"liğinden çıkıp, dış dünyaya uyum sağladığı anda, ortada bir benlik kalmamıştır. Kahraman, benliğini terk etmiştir; üstelik ondaki çatlamayı görmüş olmasına rağmen. Çatlak karşısında dehşete düşmekten başka bir şey yapmayan kahraman, önce evini yakmaya çalışmış; fakat gizli mezhep mensuplarının artık tehlike yaratmadığını anlayınca evden çıkmış ve böylece evini/benliğini hemen bitişiğindeki çukura karşı dayanıksız bırakmıştır. Evi/benliği koruyan aslında UBOR METENGA'dır. Onun yokluğu, her şeyi yerle bir etmiştir.

Heidegger'in tabiriyle *varolmayı unutmaya durumundan varolmayı düşünme durumuna* (aktaran YALOM, 2001: 53) geçemeyen, geçmek de istemeyen kahraman, bu tercihle evini/benliğini sonsuza dek yıkılmış ve kendini sahte toplumsal ilişkilere kaptırmıştır. Sevmediği bir kızla, doyurucu olmayan bir nişanlılık yaşamış, onu sevmeyerek kıza yaptığı kötülüğü devam ettirerek çevresinde gördüğü mutlu çiftlere, kendisine gelen

mektubun aynısını gönderip onları da korkuyla evlerine hapsetmeye çalışmış, düzenin içinde yer almaya çalışırken Ubor- Metenga'yı kendine düşman bilmiş, sonunda ise düzenin karşısında Ubor- Metenga olarak var olmuştur. (BAŞAR, 2007: 217) fakat başaramamıştır; çünkü mutlu çiftlerin durumunda bir değişiklik gözlemler. Onlar, bu mektubu ciddiye almazlar; çünkü öykü kişisiyle aralarında çok derin bir fark mevcuttur. Dışarıdaki mutlu kişilere *dışarıdan* gelen bu anlamsız mektup, öykü kahramanına kendi içinden/*benliğinden* gelmiştir. Kahramanı bu kadar titreten de budur. Ubor Metenga gerçekte öykü kişisinden, onun benliğinden başkası değildir.

C.1 Unutulan “ben”

Kişinin, toplumsal uyum ve kişisel huzur adına, kendi aslından çok farklı bir kimliğe büründüğünden ve bu yalan halini neredeyse benimsediğinden daha önce bahsedilmişti. Gerçek kendilik, yani gerçekte olunan kişi, güç tarafından sürekli bastırılmaktadır; çünkü gerçek benlik, bastırılmamış ikelliği sebebiyle istenilen olandan çok uzaktır.. (GRUEN, 2008: 91) İstenmeyeni reddetmek ve bir süre sonra unutmak ise bireyin kendi çıkarlarını gözetken hafızasının temel işlevlerindedir.

Oğuz Atay'ın enfes hikâyesi *Unutulan*, bu kısa hikâye, üzerine en az yazılıp çizilen anlatılarından. Bunun nedeni hikâyenin yüzeyinde kalarak sadece bir aşkı anlattığı zannına kapılıp, değerlendirilmesi gereken diğer anlatılarına yönelmek olabilir. Hikâye, "kendi kendine konuşan" bir kadını anlatır. Esasında bütün bir anlatı bu "kendi kendine konuşmak durumu"ndan başka bir şey değildir. Eski kitaplarını bulmak için tavan arasına çıkan bir kadının orada gördüğü ve tamamen unutmuş olduğu eski eşyalar üzerine hisleriyle başlar hikâye. Fakat bu normal durum, o tavan arasında eski sevgilinin cesedini görmesiyle birlikte altüst olur ve tamamen belirsiz bir forma bürünür. Bu aykırı durum, Atay'ın bu kısa hikâyede sembolik, imgelerle dolu bir ifade kullandığını gösterir.

Öncelikle şunu sormak gerekir: Eski eşyalarla, hatıralarla dolu olmakla birlikte eski sevgilinin cesedine de rastlanılan yer gerçekten tavan arası mıdır? Eğer değilse neresidir ya da "ne" dir?

Hikâyeyi okurken, kahramanın seyrek de olsa bir başkasından bahsettiği görülür, üstelik bu "başkası" tavan arasındaki kadında bir baskı yaratmaktadır: "*Bana belli etmemeğe çalışarak izliyor beni... Bana baskı yaptığını düşünmemeliyim... Belki beni izliyor gene...*" (KB., s: 28-30) Bu izleyenin kim/ne olduğunu ve baskının neyden kaynaklandığının anlaşılması, tavan arasında cesedi bulunan eski sevgiliden sonra belirginleşmiştir.

Bu hikâyede unutilan, kişinin "ben"liğidir. Ceset de bu benliğe aittir. Hikâyenin başında tavan arasında eski kitap arayan kadının şu cümlesi dikkate değerdir: "*Bütün hayatım boyunca ilgi aradığımı söylerdi birisi bana*" (KB., s: 27) İlgi ihtiyacı, dışa dönüktür. Kişi ilgiyi arıyorsa, "öteki"nin dikkatini çekmek zorundadır. Bu ihtiyaç ise kuşkusuz bireyin "ben"liğinden uzaklaşması ile sonuçlanacaktır. Demektir ki hikâyeye kişisi uyum adına kendine yabancılaşmıştır. "Öteki"nde kaybolmuştur. Kaybolan kendisi, kendi "ben"liğidir.

Tavan arasındaki keşif sonucu rastlanılan eşyalar, benliğin parçalanmışlığının belirtileri olarak değerlendirilebilir. Bu hususta en dikkat çekici eşyalar ise bazı fotoğraflardır. Özellikle anne ve babanın fotoğrafları üzerine düşünülenler bu tespiti kuvvetlendirmektedir. Kahraman, onları aynı duvara asamayacağını düşünmektedir. Çünkü birbirlerini hiçbir zaman sevememiş, bu sebeple de anlayamamışlardır. Dolayısıyla bir bölünmüşlük söz konusudur. Kahraman, ne kadar uğraşsa da bu iki zıt kutbu bir araya getiremez. Hikâyenin ilerleyen bölümlerinde benliğin derinlerine yaklaşan kahraman, bulduklarından sıyrılmayı başaramamaktadır: "*...geriye doğru bu sonsuz yolculuk bitsin istedi. Eski balo ayakkabısını ayağından çıkarmağa çalıştı. Sonra, arkası kapalı yumuşak terliklerini bulamadı bir türlü.*" (KB., s: 29)

"Ben"liğin derininde kaybolanlar tekrar bulunduğu, onun rahatsız ediciliğinden sıyrılıp varolmanın unutulduğu uyum halinin verdiği huzurun rahatlığına dönüş gerçekleşmemektedir. *Dolayısıyla rahat terlikler bulunamaz.* (KB., s: 29) tıpkı aldığı mektupla evinin içine kapanan ve evindeki eşyaları çıkardığı yere bir türlü geri sığdıramayan hikâyeye kişisi gibi. Ve hiç beklenmedik bir anda eski sevgiliye rastlanılır. Yerde yatmaktadır ve her yerini örümcek ağı kaplamıştır. Kadın sendeler, kaçmak ister ama başaramaz. Hafızasını tazeleyen hikâyeye kişisi, eski sevgilisinin tavan arasına neden çıktığını hatırlar: Şiddetli bir kavganın sonrasında gerçekleşir bu çekilme. "Ben" ile "öteki"nin çatışmasında "öteki" galip gelmiştir ve "ben" bir daha çıkmamak üzere bütün

eski ve gereksizlerin arasına, tavan arasına çekilmiştir. Ayrıca hikâye kişinin onu tavan arasında bırakıp sokağa çıkması ve bunu yaparken onun öleceğini bilmesi, "ben"in yitiminin ve tercih edilenin sembolik göstergesidir. "O"nu bırakıp sokağa çıkan kahraman, "öteki"ni tercih etmiş ve "ben"liğini öldürmüştür.

Öykü kişisi, "eski sevgili"nin öldüğünü reddetmek ister. Bu reddedişin gerekçesini ise şöyle açıklar: "...çünkü ben yaşayamazdım ölseydi." Bu cümle önemlidir. Benliğin ölümü, kişinin de sembolik olarak hayatta olmaması demektir. Kişi, benliğini yitirmesi durumunda bir kuklaya dönüşmüş demektir ve bu cümle bu gerçeğin algılanışının göstergesidir. Kahraman, "eski sevgili"yi neden aramadığını izah eder ve bu izah bu sembolik hikâyeyi biraz daha aydınlatır:

"Sonra neden aramadım? Bir türlü fırsat olmadı; her an onu düşündüğüm halde hep bir engel çıktı. Aşağıda yeni sesler, yeni gürültüler duyduğu için inmedi bir süre herhalde... Sonra... bir türlü olmadı işte... çıkamadım: Gelenler, gidenler, geçim sıkıntısı, yemek, bulaşık, evin temizliği, 'onun' bakımı (çocuk gibiydi, kendisine bakmasını bilmiyordu), babamla annemin ölümü, bir şeyler yapma telaşı, önümde hep yapılması gereken işlerin yapılması. Orada, tavan arasında olduğunu unuttum sonunda." (KB., s: 31-32)

Yukarıda sıralanan mazeretler, günlük hayatın mecburiyetlerinin kısa bir özetidir ve bu mecburiyetleri yerine getirmek modern hayata uyum sağlamanın koşuludur. Bu mecburiyetleri yerine getirmek için çarpınan birey, "ben"liğine yabancılaşır ve tıpkı bu hikâyede olduğu gibi bir süre sonra unuttur onu. Geriye kalan ise örümcek ağlarıyla çevrelenmiş, ölü bir ruhtur. Alıntıda belirsizliğiyle dikkati çeken şey ise bahsedilen "o"dur. Bu "o", yukarıda üzerinde durmuş olduğumuz, kahramanı izleyen ve onun üzerinde baskı kuran güçle aynıdır. "O", dışarıdır. Modern hayattır ve "o"nun bakımı/istekleri bireyin tüm zamanını alan; fakat değişen ve yenilenen doğası gereği asla bitmeyen bir görevdir. Bu görevleri yerine getirmek için çarpınan kahraman, bir süre bu görevden başkasını düşünemez olmuş hatta onun dışında kalan her şeyi/"ben"ini unutturmuştur.

Ve tabii hikâyenin son cümlesi: "Kendi kendime konuşuyordum." (KB., s: 34) tıpkı *Beyaz Mantolu Adam*'ın ve *Tehlikeli Oyunlar*'ın son cümleleri gibi birden okuyucuyu gerçeğe karşılaştıran bir sihre sahiptir. Kahraman, "kendi"yle, unuttuğu, ihanet ettiği ve öldürdüğü "ben"iyle konuşmuş, hesaplaşmıştır. Artık "eski sevgilisinin" cesedinin olduğu "tavan arasından" inebilecek midir inse bile bütün bunları gördükten sonra "o"nu bir an olsun düşünmeden yapabilecek midir bilinmez.

C.2 Beyaz Mantolu Adam: *Bir Arayışın Simgesi Olarak "Manto"*

" *Kalabalık bir topluluk içindeydi. Başarısızdı.*" (KB., s: 11) cümleleriyle başlayan hikâye, sayfalar sonunda meydana gelecek bir intiharın sebebini henüz ikinci cümlede açığa verir: Başarısızlık. Çevresinde bulunan kalabalık topluluğun aksine onun "o anda" ve "orada" olmasının bir meşruiyeti yoktur. Atay'ın da belirttiği gibi: "*Hiçbir hüner göstermediği için ya da acındırıcı bir garipliği olmadığı için ya da kendisini çevreden ayırıp başarısızlığına üzülecek kadar düşünemediği için dilenirken de başarısızdı.*" (KB., s: 11)

Hikâye kahramanı, Türk hikâyeciliğinden alışık olunan kahramanların hiçbirine benzemez. Varlığının ilgi çekiciliği, başarıları ya da üstün yetenekleri ya da trajik hayatından değil, belirsizliğinden, sessizliğinden ve kelimenin tam anlamıyla "acayip"liğinden kaynaklanır. Üstelik hiç konuşmayan kahraman, bu yüzden başarı kazanmasını da imkânsız hale getirmiştir. Bu sebeple o, kahramandan ziyade bir öykü kişisidir.

Başarı, toplumsal kabulün ilk şartlarındandır. Başarısız kişi, öyküde Oğuz Atay'ın çizdiği profile paralel olarak toplum tarafından "öteki"leştirilir. Ötekileşen birey, tıpkı hikâye kişisi gibi belirsiz ve acayip hatta yabancı olarak görülür:

" ' Bu adam turist değil,' dedi birisi. 'Kendini yutturmaya çalışıyor.' Bir başkası da yabancı dilden bir küfürle yokladı onu. Karşılık almamadı. Cebinden Amerikan sigaraları görünen bir tombalacı, ' Yok yahu, bu herif İngiliz,' dedi. O dilden de küfür edildi. Sonra ona dokundular, mantosunun eteklerini çekiştirdiler; canlı olduğu anlaşıldı." (KB., s: 17)

Kendisine "Hey mister!" diye hitap edilen, "goodbye" diye selamlanan, en sonunda "cüzzamlı" olduğuna karar verilen öykü kişisinin bu denli yabancı karşılanmasının sebebi ise üzerindeki beyaz kadın mantosudur. Mantonun hikâye içinde derin çağrışımlar içerdiği açıktır. Bu çağrışım, kahramanın *konuşmaması* üzerinde durulduğunda ve bu durum üzerinden değerlendirildiğinde daha açık bir görünüm kazanacaktır. Kahramanın her türlü aykırılığa rağmen üzerine giydiği kadın mantosu, bir "dil" arayışının simgesi olarak değerlendirilebilir. Bu aykırı ve "olmamış" manto, kahramanın tercih ettiği ifade şeklidir. Bu ifade ise özünü eylemsizliğinden alır. Manto,

bir tercihtir. Kahraman, özgürlüğünü seçmiştir." *Ötekilerin yapıp etmeleriyle belirlenen bu çirkin, kirli yaşamdan; beyaz, kloş etekli mantosuyla arınmış, denizde yitip giderek sonunda özgür olmuştur.*" (BAŞAR, 2007: 217)

Manto, daha önce de ifade edildiği gibi bir ifade şekli, bir dildir. Fakat bu manto/dil, topluma yabancıdır. İnsanlar bu dili bilmedikleri için onu yabancı görmekte ve onunla tıpkı bir yabancıyla olduğu gibi konuşmaktadırlar: "*Sen getirmek gömlek Fransa, Almanya. Yok para satmak.*" (KB., s: 18)

Beyaz Mantolu Adam'da, özgür olmaya çalışan bireyin bu isteğini ortaya koyduğu eylem biçimi, esas güç olan toplum tarafından çarpıtılmış, reddedilmiştir. Kahramanın ilgi çekiciliği ve gizemi susmasından gelir. Kendisine hakaret edenlere, iten kakanlara, baskı altına alanlara ve kendisini kullananlara hiçbir şekilde tepki vermez. Bu durum ilgiyi artırırken düşmanlığı da körükler. Öyle ki kahraman bu baskı ve "ilgi"den nefes alamaz hale gelir ve kurtuluş yolu olarak yine "sessiz sedasız" intiharı seçer.

Modern toplumda mubah olan, kalabalığa uymak ve onun değerlerini benimsemektedir. Bu benimseme haline kendini kaptıran birey, bir müddet sonra bütün bu değerlerin savunucusu hatta yargıcı haline dönüşür. Bu yargıç, toplum tarafından benimsenmiş ve mutlak doğru olarak kabul edilmiş değerlere uymayanları bulur ve onlara gereken cezaları verir. Beyaz mantolu bu tuhaf adam da cezalandırılacaktır; çünkü yazının başında da belirtildiği gibi başarısızdır, varlığının bir meşruiyeti yoktur. Beyaz mantoyu giymiş almasının da toplumun beklediği gibi film çevirme ya da turist olma gibi bir gerekçesi yoktur. Bu manto ve bu adam tamamen samimidir." Acayip" hali tamamen kendisidir. Bu haliyle de kabul edilmesi mümkün değildir ve cezalandırılacaktır.

Başarısızlık, toplumsal dışlanma için önemli bir gerekçedir. Toplum başarısız bireyleri dışlar; fakat bu başarısızlık hali, kendisini yücelttiğinden bundan da büyük bir haz duyar. Hazzının kuvvetli olması, biraz da başarısız bireyin elindedir. Başarısız, "başarılı" olana muhtaç olmalıdır ki başarılının egosu tatmin olsun. Bu yöntem uygulanırsa, başarısızlık da diğer bir tutunma yöntemi olabilir. Fakat "Beyaz Mantolu Adam", başarısızlığıyla diğerlerinin haz duymasını sağlamamaktadır; çünkü hem kendine hem de diğerlerine karşı bir *ilgisizlik* halindedir. İlgisiz kahraman, toplum tarafından kendisine biçilen "başarısız" rolünü benimsememiş ve bir tercihte

bulunmuştur. Bu tercih özgürlüktür. Özgürlüğünü seçen beyaz mantolu adam, bunun sorumluluğunu da üstlenmek zorundadır. Kahramanımızın beyaz mantosu, aslında onun seçtiği özgürlüğün simgeleşmiş halidir. Kendi özgürlüğünü düşünmeyen, özgürlüğünü değil onaylanmayı seçen, bu sebeple de kendini zincire vuran toplum, gerçek özgürlükle ilk defa karşı karşıyadır. Özgürlüğü tanımadığı için de "beyaz mantolu adamı" yabancı zanner önce, sonra ona saldırır. Çünkü bu aykırı durum rahatsız edicidir. Kişinin özgürlüğü başkaları için huzursuzluk kaynağıdır. Huzursuzluk, kaçınılmaz olarak kaynağı olan nesneye yönelecektir. Bu huzursuzluğa sebep olan beyaz mantolu adam, toplumun yöneldiği nesne haline gelmekten duyduğu bunalmışlıktan, intihar yoluyla kurtulabilmiştir. Fakat toplum belleği, kendisini sarsan, kendisine ulaşılması imkânsız özgürlüğünü hatırlatan bu adamı çok çabuk unutmuş, onun gerçekliğini yok sayıp, onu sadece bir hikâyeden ibaret görmüştür:

"Aramalar bir sonuç vermedi. Uzun bıyıklı genç kıyıya çıkınca soluk soluğa kumlara oturdu, elini ağzına siper ederek yere tükürdü, 'Amma da hikâye,' dedi. " (KB., s: 26)

İKİNCİ BÖLÜM

OĞUZ ATAY'IN İNSANLARINDA SUÇ VE CEZA SORUNU

I. Varoluşsal Suçluluk

Varoluşçuluk, temelleri İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da şekillenen bir düşünce akımıdır. (GEÇTAN, 1993:320) Bir felsefe olarak varoluşçuluğun kurucusu Martin Heidegger olarak kabul edilmekle birlikte, bu konuda birçok düşünür Heidegger'e eşlik etmiştir. Kierkegaard, Nietzsche, Jaspers, Marcel ve Sartre bu düşünürler arasında en önemlileri ve etkilileridir kuşkusuz.

Varoluşçu düşünceye gelinceye değin, insanın "öz"ünün varoluşundan önce geldiği düşüncesi hakimdir. Sartre, Varoluşçuluk adlı eserinde bu yaygın kanaatle ilgili şunları söylemektedir:

"Çoğu kimseler özün önce, varoluşun sonra geldiğine inanırlar. Örneğin, bezelyeler bir bezelye düşüncesine göre yerden biter, yuvarlaklaşırlar. Hıyarlar, ancak hıyarlık özüne uyarak hıyar olurlar: Bu düşünüş köklerini dinden alır. Bir ev kurmak isteyen kimsenin, ne biçim bir nesne yaratmak istediğini iyice bilmesi gerekir: Burada öz, varoluştan önce gelir. İnsanları tanrının yarattığına inanan kimseler ise şöyle düşünürler: Tanrı, insanları kendindeki insan düşüncesine göre var eder. Öte yandan, inançsız kimseler de şu geleneksel görüşe bağlanırlar: Nesne, ancak özüne uyduğu zaman var olur. Nitekim XVIII. yy. hep şuna inandı: Bütün insanlara özgü (has) bir ortak öz vardır; bu değişmez özün adı insan doğasıdır." (SARTRE, 2007: 8)

Sartre'nin çizdiği bu portrede insanın, belli kurallara, değişmez niteliklere bağlı, özünde değişmez nitelikler barındıran bir canlı olarak algılandığını görmekteyiz. Bahsedilen bu düşünüş biçimine göre, insan hâlihazırda birtakım kodlarla yaratılmıştır ve bu kodlara uygun olarak yaşayışını sürdürmektedir.

Sartre, özün varoluştan önce geldiği düşüncesinin Tanrı inancından kaynaklandığını belirtmiştir. Bu düşünceye göre insan, Tanrı'nın bir tasarısı olarak dünyaya gelir ve insanın tüm yaşantısı, yapıp etmeleri bu tasarıyı gerçekleştirmek içindir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında oluşan bir düşünce akımı olduğu belirtilen varoluşçuluğun, savaş bunalımından ve savaş sonrası birey psikolojisinden etkilenmiş olduğu gerçeği yadsınamaz. Bu sebeptendir ki bu fikir akımı, çoğu düşünür tarafından "karamsar" bulunmuştur.

Varoluşçuluğun kaynağını makinecilikte arayan Tillich'in bu konuyla ilgili görüşleri şöyle özetlenmiştir:

" Makinenin üretimde kullanılması birtakım ters sonuçlar doğuruyor: Bir yandan, insan gitgide işlettiği makinenin egemenliği altına giriyor. Özünü, benliğini, bilincini, kişiliğini

günden güne yitiriyor. Neredeyse, dönen çarkın bir vidası haline geliyor, nesneleşiyor." (aktaran SARTRE, 2007: 10)

Alıntılanan fikir, bireyin kendine yabancılaşmasının bir özeti olarak değerlendirilebilir. Bu yabancılaşma durumunun asıl sebebi ise, kişinin sadece "insan" olduğu için değil; aksine toplumsal fayda için etkinliği derecesinde önemli görülmesidir. Bu inanışın bireylere yansıtılması ve *öznel*lik kavramının kullanılmaması bu kavramın özellikle tepki çeken bir bahis olması sonucunu getirmiştir.

Birtakım düşünürlere göre bireyin makineleşmesine tepki olarak ortaya çıktığı da savunulan varoluşçuluk, neredeyse yasaklanan ve hatta günah kabul edilen *öznel*lik kavramını yeniden canlandırmıştır.

Varoluşçuluk, insanı, "ol-maya devam eden", "olmakta olan" şeklinde ele alan bir düşünce akımıdır. Bu "ol-maya devam etme" düşüncesi, ise "öz"ün varoluştan önce geldiği inanışının tamamen karşısındadır. Sartre, Varoluşçuluk adlı eserinde varoluşçuya göre insanı şöyle anlatır:

" Varoluşçuya göre insan daha önce tanımlanamaz, belirlenemez; hiçbir şey değildir o zaman. Ancak sonradan bir şey olacaktır ve kendini nasıl yaparsa öyle olacaktır. Kavrayacak, tasarlayacak bir tanrı olmayınca, insan doğası diye bir şey olmaz bu durumda. İnsan yalnızca kendini anladığı gibi değil, olmak istediği gibidir de." (SARTRE, 2007: 39)

İnsan doğasının varlığını inkâr eden varoluşçu düşünce, neden- sonuç ilişkisini (determinizm), maddeciliği (mateiralizm) ve olguculuğu (pozitivizm) reddeder. Bir insan doğasının varlığı, şüphesiz, birey için rahatlatıcıdır; çünkü bu durum sorumluluğun ağırlığını bertaraf eder. Oysaki varoluşçuluk, temelini insan doğasının reddine ve insanın kendinden ve diğer insanlardan sorumlu olduğu düşüncesine dayandırır. Engin Geçtan, *Psikanaliz ve Sonrası* adlı eserinde bu konuyu şöyle özetler:

" Varoluşçu psikiyatrinin diğer yaklaşımlardan en önemli farkı, bu görüşün doğabilimlerde geçerli olan nedensellik (causality) kavramının psikiyatrye de aktarılmasına karşı çıkmasıdır. İnsanın varoluşunda neden – sonuç ilişkisi yoktur. Çocuklukta yaşanan bir olay, o insanın yetişkin yaşamındaki belirli bazı davranışların nedeni olamaz. Her iki olay da aynı varoluşun anlamını taşıyabilir, ancak bu, A ve B olayının neden olduğu anlamına gelmez." (GEÇTAN, 1993: 325)

Kişinin tamamen kendinden sorumlu olduğuna ve bu sorumluluğunu mutlak bir özgürlükle, tamamen kendi bireysel seçimleriyle gerçekleştireceğine inanan varoluşçu düşünce, bu bakımdan natüralist akımın tam karşısındadır. Zola'nın kişilerini soyaçekim

esasıyla, seçimlerinde özgür ve bu bakımdan sorumlu olmayan bir bakış açısıyla ele alışı, varoluşçuluğun tam tersi bir tutumdur. Bu natüralist anlayış, kişiye sınırsız bir rahatlık sağlamakla birlikte yanlıştır varoluşçuluğa göre. İnsan, Sartre'nin deyişiyle bir yosun, bir karnabahar ya da çürümüş bir nesne değil, öznel olarak kendini yaşayan bir tasarıdır ve bu tasarıdan önce herhangi bir gerçekliğin varlığından söz edilemez. Bireyin kendini tasarlayışı, onun olmak istediği kişidir. Kişi bu tasarımı ise tamamen bilinçli seçimleriyle hayata geçirir. (SARTRE, 2007: 40-41)

"İnsan tepeden tırnağa sorumludur" diyen Sartre, kişinin "seçiş" hürriyeti ya da özelliğiyle ilgili şunları söylemektedir:

" insan kendi kendini seçer.' dediğimizde, her birimizin kendi kendini seçmesini anlıyoruz bundan. Ama insan kendini seçerken bütün insanları da seçer(...)Olmak istediğimiz kimseyi yaratırken, herkesin nasıl olması gerektiğini de tasarlarız. Hiçbir edimimiz yok ki, olmasını zorunlu saydığımız bir insan tasarımı (tasavvuru) doğurmasın bizde. Öte yandan, bütün insanları seçerken insanoğlu kendini de seçmiş olur. Şöyle ya da böyle olmayı seçmek, bir bakıma seçtiğimiz şeyin değerli olduğunu belirtmek demektir." (SARTRE, 2007: 41)

Birey, değerli bulunduğu insan tasarısını tüm insanlarda görmek ister. Kişiye göre kendi tasarısının dışında davranma eğilimi – kendisinin ya da diğer insanların- olması gerekenin dışında kabul edilir. Bu durumda insan, sorumluluğunu yerine getirmemiş sayılır. Bu durum ise bir başarısızlık olarak görülebilir; çünkü kendi tasarısından sorumlu olmak ve bu tasarımı özgür seçimlerle gerçekleştirmek sadece insana hasır:

" Evrende kendi varlığını yaratan tek varlık insandır. İnsan dışında tüm varlıklar varoluşlarından önce yaratılmışlardır. Daha açık bir deyişle, ağaç ağaçlığını kendisi yapmaz, ama insan insanlığını kendisi yapar ve nasıl yaparsa öyle var olur, değerlerini kendi yaratır, yolunu kendi seçer. İnsan yaşamaya başlamadan önce yaşam da yoktur ve yaşama anlam veren, yaşayan insandır. Gerçekte, doğada insana yol gösterecek tek şey yine insanın kendisidir. Bu nedenle, özgürdür ve yaşamını hangi biçimde isterse çizebilir." (GEÇTAN, 1993: 327)

Varoluşçu anlayışa göre kendinden tek ve mutlak sorumlu olan insan, başarılarından olduğu gibi başarısızlıklarından da sorumludur:

" Romanlarımızda insanları zayıf, gevşek, korkak, hatta kötü olarak gösterdiğimiz için çullanılıyorsa bize, o insanların yalnızca zayıf, gevşek, korkak ya da kötü olmasından gelmiyor bu: Nitekim, Emile Zola gibi biz de onlara, ' İnsanların böyle oluşu soyaçekimden (irsiyetten), çevreden yahut toplumdandır; insanlar şöyle değil de böyle olmuşlarsa, ruhsal ya da bedensel bir gerekircilikten (déterminisme'den) ötürü olmuşlardır.' deseydik hemen inanırlardı sözümüze(...) Oysa varoluşçu, bir korkağı anlatırken, ' Bu adam korkaklığından sorumludur!' der. Bilir ki ciğeri, yüreği, beyni korkak olduğu için korkak değildir o; (...) Korkak, kendi kendini korkak yapar, kahraman ise kendi kendini kahraman. Korkak ya da kahraman olmak insanın elindedir. Nitekim,

korkak her zaman korkaklıktan kurtulabilir, kahraman her zaman kahramanlıktan çıkabilir." (SARTRE, 2007: 58-59)

Başarısızlığının sorumluluğunu üstlenebilen insan, çetin bir yol seçmiş demektir. Bu yolun çetin olmasının nedeni ise, üstlenilen sorumluluğun kişide yarattığı "bulantı"dır. Bu bulantı, kişinin tüm yaratımlarından, sadece iyi ve güzel olan değil, olumsuz olan yaratımlarının da sorumlusunun kendisi olmasının farkındalığıyla ortaya çıkar. Tasarladığı insan yoluyla, kendisiyle birlikte tüm insanlığı seçmiş olan birey, tasarısının sorumluluğunu üstlenemeyip varoluşunu gerçekleştiremezse hissettiği şey, "suçluluk"tur. Başka bir ifadeyle suçluluk, üstlenilemeyen sorumluluktan kaynaklanır.

Sorumluluk, beraberinde yaratma edimini getirir. (YALOM, 2001: 346) Yaratma ise, eski olana sırtını dönüp yeni olanı meydana getirmeyi zorunlu kılar. Varoluşçu anlayışa göre dünyada oluş halinde yer alan insan, sürekli yeniden yaratmak durumundadır. Bu ise, yerleşmiş tüm inançların güvenilirliğinin sarsılması anlamına gelmektedir. Hangi ahlâk ya da hangi gelenek ya da hangi temel inanış geçerlidir? gibi bir soru varoluşçu düşüncede cevap bulamaz. Birey, kendi ahlâkından sorumludur ve her birey kendisi için çeşitli ilkeler yaratır ve bütün bu yaratımlarının sorumluluğu bireye aittir.

Irvin Yalom, "suç"u belli kategorilere ayırarak incelemiştir. Bunlardan ilki "nevrotik suçluluk"tur. Yalom, "nevrotik suçluluk"u şöyle açıklar:

" Nevrotik suçluluk, başka bir bireye, eski ve modern tabulara veya anne baba veya toplumsal mahkemelere karşı işlenen hayalî suçlardan (veya orantısız derecede güçlü tarzda tepki verilen ufak tefek suçlardan) kaynaklanır." (YALOM, 2001: 437)

"Gerçek suçluluk" olarak adlandırdığı diğer kategoriyi ise, " Başkalarına karşı işlenen gerçek suçluluk." (YALOM, 2001: 437-438) şeklinde tanımlar. Yalom'un kategorize ettiği diğer bir suçluluk ve bu çalışmayı ilgilendiren olanı, "varoluşsal suçluluk"tur.

Varoluşsal suçluluk için daha önce ifade edildiği gibi sorumluluk kavramını esas alan Yalom, bu suçluluk türünden, kişinin kendine karşı suçlu olmasının da anlaşılması gerektiğini söyler. (YALOM, 2001: 438)

Kendine karşı suçlu olma" dan anlaşılması gereken, kişinin var olan potansiyelini yerine getirmeme durumudur. (YALOM, 2001:441) Yalom, bu konuda şunları söylemektedir:

" Her insanın doğuştan getirdiği bir kapasitesi ve potansiyeli vardır ve başlangıçta bu potansiyeller konusunda bilgisi vardır. Hayatı olabildiğince dolu yaşayamayan bir insan benim burada 'varoluşsal suçluluk' olarak söz ettiğim derin,güçlü duyguyu yaşar."(YALOM, 2001:442)

Alıntıdan da anlaşıldığı gibi, varoluşsal suçluluğun temelinde yetersizlik yatmaktadır. Bu yetersizlik, kişinin potansiyelinin farkında olmaması yani kendisini gerçekleştirememesiyle doğru orantılıdır. Potansiyelinin farkında olmayan ve bu nedenle kendini gerçekleştiremeyen insan, yetersiz tasarısı sebebiyle kendine ve tasarladığı/seçtiği insana karşı suçludur. Tasarısını ve potansiyelini gerçekleştirememiş, yani varolamamıştır.

Suç edebiyatının temelleri, 18. yüzyılda atılmaya başlanmış ve bu yüzyıl itibariyle özellikle roman türünde suç ve suçlu kavramlarıyla karşılaşmaya başlanmıştır. (ERDOĞAN, 2011: 18) *Suç ve Ceza, Kırmızı ve Siyah, Thérèse RaQuin* dünya edebiyatında bu kavramı işleyen önemli romanlardan birkaçıdır. Sözü edilen bu eserlerde "suç", varoluşsal olmaktan çok "gerçek" olarak değerlendirilebilir ve bu gerçek suç, bahsi edilen bu romanlarda kendini "cinayet" şeklinde göstermiştir.

Suç ve Ceza'da cinayet yoluyla suç işleyen ve suçlu olarak tanımlanan Raskolnikov, işlediği cinayeti kendi inançları doğrultusunda sağlam bir temele oturtmaktadır. Bu cinayet, bir kurban doğurmayacak, aksine adaletin tam ve eksiksiz sağlanabilmesi için bir yardım olacaktır. Raskolnikov, " *Suç, toplumsal düzenin bozukluklarına karşı bir protestodur.*" (DOSTOYEVSKİ, Cilt 1, 1996: 309) diyerek işlenecek cinayetin gerekliliğini çok açık bir biçimde gözler önüne sermektedir.

Toplumsal düzensizlik ve adaletsizlik karşısında kendisine önemli bir misyon yükleyen Raskolnikov, kendisini sürü halinde yaşayan bilinçsiz halktan ayrı bir yerde görmekte ve bu ayrılığın omuzlarına bir sorumluluk yüklediğine inanmaktadır:

" Büyükler bir yana, toplum içinde birazcık sivrilen, yani topluma söyleyecek birazcık yeni bir şeyleri bulunanlar, doğaları gereği, tabii kimi az, kimi çok birer suçlu olmak zorundadırlar. Ters durumda zaten sivrilmelerine olanak yoktur; öte yandan sürünün içinde kalmayı da yine doğaları gereği kabul edemezler, ki bence de kabul etmemek zorundadırlar." (DOSTOYEVSKİ, cilt 1, 1996: 316-317))

Raskolnikov'un bu düşünceleri, toplumsal adalet ve yön gösterme misyonunun suçu zorunlu hale getirdiği inancını yansıtmaktadır. Bu misyon sebebiyle Raskolnikov, tefeci kadını öldürmek zorundadır; çünkü bu yaşlı tefeci, insanlara yardım sağlıyor gibi

görünmekle birlikte, maddî güçleri sebebiyle onları sömürmektedir ve bu yolla oldukça fazla paraya sahiptir. O kadar fazladır ki bu para, onunla birçok yoksul yarar sağlayabilir. Raskolnikov'a düşen ise cinayet yoluyla bu paraları yaşlı tefeciden almak ve asıl ihtiyacı olanlara vermek ve bu şekilde toplumsal düzen ve adaleti sağlamaktır. Raskolnikov, bu durumu *suç işleme hakkı* olarak adlandırır. *Varlık* Dergisi *Üst başlık suç, alt başlık ceza Edebiyatın adaleti* sayısında aynı başlıklı yazısında Altay Ömer Erdoğan şunları söylemektedir:

" Raskolnikov karakteri üzerinden Dostoyevski, insanları ikiye ayırır; birinci bölümdekileri aşağılar, yani sıradanlar, ikinci bölümdekileri yenilik yapma yetenek ve dehasında olanlar biçiminde niteler. Raskolnikov'un suç işleme hakkı diye tanımladığı hakkın ikinci bölümdekilere tanınması gayet doğal ve tarihsel ilerleme açısından zorunludur." (ERDOĞAN, 2011: 5)

Bir ideal uğruna işlenen, toplumsal düzeni sağlamak adına zorunlu görülen bu cinayeti Raskolnikov'un gözünde suç haline getiren şey, Raskolnikov'un tefeci kadının yanında, olaya şahit olduğu sebebiyle ve tamamen bir mecburiyet sonucu, tefecinin kız kardeşi olan Lizateva'yı da öldürmesidir. Lizateva'yı öldürmek, Raskolnikov'u suçlu yapar; çünkü bu cinayetin toplumsal bir amacı yoktur. Raskolnikov'a göre suç, yapılan kanundışı eylemden toplumsal bir yarar sağlanamazsa mevcuttur. Lizateva'nın öldürülmesiyle de suç oluşmuş demektir. Bu halde Raskolnikov'un vicdanında başlayıp yargı yolunda somutlaşan ceza, tefeci kadının değil, onun masum kız kardeşinin öldürülmesinin diyetidir.

Kurgusunu "suç" ve "suçluluk" kavramı üzerine şekillendiren diğer bir önemli roman Therese RaQuen'dir. Irvin Yalom'un kategorisine dayandırıldığında gerçek suça örnek teşkil eden bu romanda suçluluk, tıpkı Suç ve Ceza'da olduğu gibi cinayet yoluyla aktarılır. İki ihtiraslı âşık Thérèse ve Laurent'in Thérèse'nin kocası Camille'yi hunharca öldürerek işledikleri suçun cezası, tıpkı Raskolnikov'da olduğu gibi vicdanlarında başlar ve yaşadıkları vicdan azabının dayanılmaz sancılarına katlanamayan çift, kendi cezalarını zehir içerek intihar etmek yoluyla verirler.

Türk edebiyatında, yaşanan ruhsal bozukluk ve sapkınlığın işlenen bir cinayetle yani gerçek bir suçla sonuçlanışının başarılı bir örneği, Yusuf Atılgan'ın Anayurt Oteli'nin kahramanı Zebercet'tir. Zebercet'i, otelin hizmetçisini ve kediyi öldürmek yoluyla suçlu

yapan, yaşadığı yetersizlik ve değersizlik duygusudur. Nitekim hizmetçi kadını öldürmesinin nedeni, cinsel ilişki anında yaşadığı başarısızlıktır.

Edebiyatta gerçek suç vakalarını örnekleyen bu eserlerin yanında, temasını baştan sona varoluşsal suç üzerine kuran diğer bir örnek, Kafka'nın *Dava*'sıdır. Bu çalışmada daha önce de değinilen bu roman, Dünya edebiyatında varoluşsal suçluluğun eşsiz bir örneğini verir. Tamamen sembol diliyle isimlendirilmiş ve aktarılmış roman, kişinin kendine karşı suçluluğunu mahkeme ve dava sembolleriyle izah eder.

Roman boyunca Joseph K.'dan ne olduğunu bir türlü anlamadığı suçunu itiraf etmesi istenir. Oysa K.'nın bu konuda hiçbir fikri yoktur. Kimseye ya da hiçbir kuruma karşı bir suçu yoktur. O, kendi halinde bir banka şefidir. Üstelik, sürekli çalıştığı için çevresiyle iletişimi de zayıftır. Bu sebeplerle suçlu olduğunu sürekli inkâr eder Bay K. Suçsuzluğunu ispat etmek için sürekli dışarıdan yardım arayan K., davasının görüldüğü mahkeme karşısında şaşkındır. Çünkü bu mahkeme, bilinen saygın mahkemelerin aksine, köhne bir binanın çatı katında, en büyük yetkili olan hâkimlerin masasında pornografik resimler içeren dergilerin bulunduğu, en alt kademedekilerin bile hâkimlerle anlaşılabilir olmayan seviyesiz bir yakınlık içinde olduğu bir kurumdur. Gerçeklikle hiçbir şekilde uyuşmayan bu mahkeme, K.'nın iç dünyasıdır. Mahkeme bu açıdan ele alınırsa, K.'nın iç dünyasının oldukça kirli olduğu görülür. Böyle bir benlik, kesinlikle saygı uyandırıcı ve değerli görülmez. Bu değersiz ve kirli benliğine dönüp, onunla yüzleşmek istemeyen K. ise çareyi hep dışarıda arar. Kendi vicdanından kaçmak ya da sembolik roman diliyle mahkemenin yasal yetki bölgesinin dışında yaşamak (YALOM, 2001: 449) için rahipten yardım istediğinde rahip ona " Mahkeme konusunda yanıldığını söyler (Kafka 2009: 216) ve yasanın girişindeki yazılarda, bu yanılmayla ilgili şöyle bir mesel anlatır:

"Yasanın önünde bir kapı bekçisi durur. Taşralı bir adam, bu bekçiye gelir ve ondan kendisini içeri bırakmasını rica eder. Ancak bekçi, onun yasanın içine girmesine şimdi izin veremeyeceğini söyler. Adam düşünür ve daha sonra girip giremeyeceğini sorar. ' Olabilir,' der bekçi, 'ama şimdi giremezsin.'(...) adam kapıdan içerisini görebilmek için eğilir. Kapı bekçisi bunu fark edince güler ve şöyle der: ' Sana bu kadar çekici geliyorsa eğer, yasağımıza karşın içeri girmeyi dene. Ancak şunu bil ki, ben çok güçlüyüm. Ve ben sadece en alt derecedeki kapı bekçisiyim(...) Üçüncü bekçinin görünüşüne ben bile dayanmam.' Taşradan gelen adam(...) içeri girme iznini alana kadar beklemeye karar verir(...) Adam orada günlerce ve yıllarca oturur(...) Ölmezden önce bütün o zaman boyunca edinmiş olduğu deneyimler kafasının içinde, o güne kadar kapı bekçisine henüz hiç yöneltmediği bir soruda birleşir. (...) Adam: ' Herkes yasaya göre ölüyor,' der, 'ama nasıl oldu da, bunca yıl boyunca benden başka kimse giriş izni istemedi?'(...) ' Burada

başka kimse girme izni alamazdı, çünkü bu kapı yalnızca senin için öngörölmüştü. Şimdi o kapıyı kapatmaya gidiyorum." (KAFKA, 2009: 216-218)

Kısaltarak alıntılanan bu sembolik mesel, bir bakıma K'nın suçunun ne olduğunun izahıdır. Meseldeki taşralı adam, yasadan içeriye giremez. Bekçi ona kendisinden izin almadan girebileceğini söylemiş olmasına rağmen, taşralı adam, bu çağrıya uymamıştır; çünkü bekçinin bahsettiği diğer korkunç görevlilerden korkmuştur. Joseph K., tıpkı meseldeki taşralı adamın yasanın içerisine girmediği gibi kendi benliğinin kapısının önünde beklemekten başka bir şey yapmamıştır çünkü tıpkı hikâyedeki taşralı adamın yasanın içindeki o korkunç bekçilerden korkması gibi, Joseph de iç dünyasındaki bütün ilkeliklerden, mahkemeye sembolize edilen bütün o sapkınlıklarla yüzleşmekten korkmuş ve bütün bunları kendi dışında birer durum olarak görmekten, kendi benliğine yabancılaşmasının çaresini, ona dönmek yerine dışarıda aramaktan başka bir şey yapmamıştır. Irvin Yalom, Varoluşçu Psikoterapi'de bu kırsal bölgeden gelen adamın dolayısıyla Joseph K'nın suçluluğuyla ilgili şunları söylemektedir:

" Kafka'nın kırsal bölgeden gelen adamı suçludur – yalnızca yaşanmamış bir hayat yaşadığı, bir başkasından izin almayı beklediği, hayatını ellerine almadığı, yalnızca kendisine ait olan kapıdan geçmediği için değil, suçunu kabul etmediği, onu kendi içinde giden bir rehber olarak kullanmadığı, ' koşulsuz olarak' itiraf etmediği – ki bu kapının ardına kadar açılmasını sağlayacak hareketti- için de suçluydu." (YALOM 2001: 450)

Joseph K.'nin suçluluğu Raskolnikov'un , Thérèse RaQuen'in ya da Zebercet'in gerçek suçlarından tamamen farklıdır. Ortada cinayet olmadığı gibi, nerdeyse K.'dan başka bir kahraman da yoktur. Dava'sı görölen suç, belirsizdir. Romanda K'nın tutuklanmasından öncesine ait hiçbir bilgi olmadığı için, okurun suç olarak yorumlayacağı herhangi bir davranış da mevcut değildir. K. nin suçu, ne gerçek ne de nevrotiktir. Onu suçu, varoluşsal bir suçtur ve bu suçun nedeni, Sartre'nin varoluş felsefesinden hareketle, kendine karşı sorumluluğunu yerine getirememesi, tasarladığı insanı gerçekleştirilememesi, kendini gerçekleştirilememesi ya da Yalom'un tabiriyle varolamamasıdır.

Oğuz Atay'ın anlatılarında, özellikle *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*'da, "suç" kavramından sıkça bahsedildiği görülür. Roman kahramanları Selim, Turgut ve Hikmet'in suçluluk duygusu içinde oluşlarına sık sık tanık olunur. *Tutunamayanlar*'da Turgut ve Selim'in ağzından suç ve suçluluk kavramlarına rastlarız. Selim'de suçlama

olarak dikkati çeken bu durum, Turgut'ta suçluluk şeklinde görülür. Başlangıçta bir yakını intihar eden kişinin hissedeceği türden olan bu zararsız suçluluk, Turgut'un Selim'i anlama yolunda verdiği uğraş sonucu oldukça yoğunlaşır.

Selim'in intiharı üzerine onu anlamamış, yaşadığı yabancılaşma ve yalnızlığı fark edememiş olduğunu düşünerek kendisiyle birlikte Selim'in bütün arkadaşlarını suçlamaya başlayan Turgut, *hepimiz suçluyuz Selim* (T., s: 90) der. Selim'in bilmediği yönlerini öğrenerek onu bu intihara sürükleyen sebepleri anlayabilmek için onu tanıyan herkesle iletişime geçmeye çalışan Turgut, yine Selim'in eski bir arkadaşı olan Süleyman Kargı'nın evinde kendi suçluluğuyla ilgili şunları söyler: "*Tanıdığım Selim'i göremiyorum bu karanlık içinde. Benimle konuşmuyor. Sorularıma cevap vermiyor. Beni suçluyor. Kendimi suçluyorum.*" (T., s: 11)

Suna Ertuğrul, "Kanundışı: *Tutunamayanlar*" adlı yazısında, Turgut'un suçluluğunu dünyada varoluş sorusunu, belirlenmiş bir kimliğin kazandırdığı iktidar uğruna silmek (ERTUĞRUL, 2009: 87) olarak tanımlar.

Selim'in intiharıyla büyük bir karanlığın içine düşen Turgut, burada Selim'i, kendi tabiriyle, tanıdığı Selim'i göremez; çünkü Turgut'un tanıdığı Selim, yaşadığı derin umutsuzluktan intihar ederek kaçan Selim değildir. Bu iki Selim arasındaki uyumsuzluk, Turgut'un Selim'i göreceği gözlerinin tamamen başka şeylerle meşgul olmasından kaynaklanmıştır. Selim'le ilgili anılarının çoğunlukla eğlenceli olması bunun ispatıdır. Turgut'un gözünde bu intihar, ihmale uğrama ve bırakılmış olmanın bir sonucudur. Selim'i bırakan da yine Turgut'tur. Turgut'un yaşantısı, evliliği, çocukları, mesleği, ev ve araba hayalleri, uymak zorunda olduğu ve bu uyumun koşulu olan ve hoşlanarak gerçekleştirdiği usuller, onu kendine ve benliğine dönen Selim'e yabancılaştırmıştır. Turgut, bu yabancılaşma pahasına düzene tutunmaya çalışır:

" Beni bıraktın bu makinenin çarkları arasında. Ben de dişlilere ceketimi kaptırdım. Eteğimin ucundan bağlandım bu düzene. Ceketini çıkarmadan olmaz. Ceketini çıkarma talimatı da verilmedi daha. Çıkar üstündekileri, kurtul bu düzenden. Olmaz Selim: çırılçıplak kalırım sonra. Tutunacak bir yer bulamam sonra. Düşünceler göklere yükseliyor, fakat vücut toprağa bağlı. Tek tek koparılması kolay olan milyonlarca iplikle bağlı." (T., s: 307)

Ceketini çıkarma talimatı bekleyen Turgut, *Dava*'daki yasanın kapısında ömrü boyunca bekleyen ve kapının önündeki bekçiden içeri girmek için izin isteyen taşralıyla özdeş bir

tutumdadır. Modern dünyanın gereklerine "ceket"ini kaptıran Turgut, gelmeyeceğini bildiği talimatı boşuna beklemektedir. Kendine dönmemenin sorumluluğunu talimatı vermeyen düzene yüklemeye çalışan Turgut, varoluşsal suçluluğundan bu yolla kaçmaya çalışmıştır.

Romanın ilerleyen bölümlerinde, yukarıdaki pasajdan da anlaşıldığı gibi, kendi suçluluğunun farkına vardığı görülen - Engin Geçtan'ın ifadesiyle bu, otantik olamamasının cezasıdır.- (GEÇTAN, 1993: 335) Turgut, başlangıçta suçluluğunu kabul etmemek için Selim'in intiharının sebebini diğer arkadaşlarının onu anlamamış olmasında arayıp, onları suçlamıştır. Burhan ve Metin'le ilgili çoğu zaman olumsuz izlenimleri ve düşmanca duyguları bunun göstergesidir. Selim'in annesine başsağlığı dilemek için gittiği evde karşılaştığı Burhan'la ilgili olumsuz düşünceleri ve iç sesiyle yansıttığı küçük hesaplar yoluyla ve kendince aldığı intikamlar, başkalarına yansıttığı suçluluğu göstermektedir:

" Burhan da neden ağırlık taslar, mollalar gibi? Bu Selim de insandan hiç anlamazdı. ' Sigara kullanıyor musunuz Burhan Bey?' İntikamımı aldım işte: hem 'kullanmak' hem de 'Bey' dedim. Beni küçümsemen için açık verdim. ' Bey dedi bana, pis küçük burjuva,' diye sevin bakalım. Bu çeşit intikamdan ne anlarsın sen!" (T., s: 89)

Metin'i kaba ve melankolik olarak değerlendiren Turgut, onu da ilk etapta suçlama eğilimindedir. Metin'in ne denli bayağı olduğunu kendine ispatlamak için Ankara'da belki de en kendinden geçmiş, hesapsız ve düşünceden uzak yaşantılarını onunla deneyimler. Gece boyunca içki içer onunla ve yine geneleve giderken de Metin yanındadır.

Handan İnci ve Elif Türker'in *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum* adlı derlemede Suna Ertuğrul, "Kanundışı: *Tutunamayanlar*" başlığı altında Turgut'un hissettiği suçluluk duygusuyla ilgili şunları söylemektedir:

" Roman Selim Işık'ın ölüm haberini alan Turgut Özben'in sarsıntısı, kederiyle açılır. Acı ve kayıp hislerinin yanında, sanki sessiz bir suçlama gibi gelir ölüm haberi; Turgut öyle alır! Derin bir üzüntünün yanı sıra Selim'e ihanet etmiş hisseder kendini. Yaşantısı, seçtikleri, bütün düzeni, başarıyla ayakta kalmaya ve hayatın içinde bir şey olamaya, tutunmaya dairdir. Hayatı seçmiştir Turgut, hayata dairdir. " (ERTUĞRUL, 2009: 82-83)

Turgut, Selim'e karşı duyduğu suçluluk duygusunun verdiği azaptan kurtulmak için belki de, Selim'in ikinci gelişini hayâl eder. Tıpkı İsa gibi! Bilinir ki İsa, içinde taşıdığı

onca insan sevgisine rağmen, insanların ihanetine uğramıştır. Bu ihanetin sebebi ise, insanlığın İsa'nın içinde taşıdığı sevgiyi anlamamış olmasıdır. Bu ihanet karşısında sessiz bir direniş gösteren İsa, insanlık tarafından sevginin, ihanete uğramışlığın sembolü olarak görülmüştür. David Le Breton, *Acının Antropolojisi* adlı eserinde İsa'nın çarmıha gerilişi ile ilgili şunları söyler: " *İsa'nın çarmıhta ölmesi esasen acının gizemidir, insanın sonsuz günahını karşılayabilecek sonsuz bir acı aracılığıyla bir kurtuluş öyküsüdür.*" (BRETON, 2010: 83) der ve bu söylediklerine İsa'nın çilesinin fedakârlığıyla dağıttığı sevgi olmazsa hiçbir anlam ifade etmeyeceğini ekler. (BRETON, 2010: 85)

Breton, İsa'nın çarmıha gerilişini, tüm insanlığın günahının kefareti olarak değerlendirmektedir. İnsanlık ise, kendisinin bunca günahını üstlenen İsa'ya karşı hissettiği borcu, onun tekrar gelişinde ödeme tasarıları yapar. Turgut'un tasarısı da bundan farklı değildir. O, İsa'yla özdeşleştirdiği Selim'in ikinci gelişiyi ilgili hayalini, ilk olarak Metin'le gittiği genelevde tam bir coşkunluk içinde anlatır. Çünkü Selim'e karşı, tüm insanlıkla birlikte daha önce aralarına bir defa gelmesine rağmen onun farkına varmayan ve onu anlamayan genelev de suçludur:

" Bu dünyaya ikinci gelişinde, beyaz bir ata binmiş olarak aramızda görünecektir. İlk gençliğinde, bu sokaklarda çok dolaşmış, bazen bir türlü içeri giremeyerek dönüp gitmiştir. Bazen de, bu ve bunun gibi salonlarda saatlerce oturarak, onu anlayacak duygulu bir kalbi boş yere beklemiştir. İkinci gelişinde, bu sokak zafer taklarıyla donatılacaktır.(...) Polisler, en iyi üniformalarını giyerek asayişini temin edeceklerdir. (...)Yalnız, karaborsacılara müsamaha edilmeyecektir. Çünkü o, öyle isterdi..." (T., s: 269)

Suçluluk, beraberinde bir telafi arayışı getirir. Turgut da Selim'e karşı duyduğu derin suçluluğu telafi etmek ister ve yöntem olarak *Selimleşmeyi* seçer. Selim'i anlamakla kalmayıp onun hislerini, deneyimlerini, hayal kırıklıklarını ve kızgınlıklarını içselleştiren Turgut, kendini dışarıda tutarak Selim'i anlamayarak, yalnız bırakarak ona karşı suç işlemiş insanları cezalandırmak ister:

" Onu gülünç duruma sokanları rezil edeceğim. Ona vuranları parçalayacağım. ' İntikam Kılıcı'nda baş rolü oynayacağım. Onu tanıyanları, onu ezenleri, hor görenleri, yakınlık göstererek eziyet edenleri, saklandıkları deliklerden bir bir çıkararak kahredeceğim. Evleri, meyhaneleri, parkları, kerhaneleri, sokakları, müzeleri, arabaları altüst ederek onları teşhir edeceğim." (T., s: 287)

Turgut'un bu ceza tasarılarından kendini soyutlamasının nedeni, Selim'in ölümünden sonra içine düştüğü sorgulama buhranı sonucunda yanlış olan hayatının farkına varmış

olmasıdır. Turgut, bu sorgulayış sonrasında varoluşsal bir suçluluk duygusu içine düşmüştür; çünkü Turgut, var-olmaya devam eden bir varlık değil, var olan ve dayatılan değerlere sıkı sıkıya bağlanmış ve onları koşulsuz yerine getiren bir makine olduğunu fark etmiştir. O, kendine karşı suçludur çünkü "var"olamamıştır. Bu "var"olamama durumunun nedeni ise Turgut'un gündelik hayatın rahatlığı içine hapsolmuş olmasıdır. Sibel Irzık, "Korkuyu Beklerken: " Ya Eşya Bir Gün Delirirse?" başlıklı yazısında gündelik hayatla ilgili şunları söylemektedir:

"Gündelik hayat iç dünyanın dış dünyayla, öznenin nesneyle uzlaşabildiği, kişinin kendisini çevreleyen nesnelere tamamladığını, onlarla kendini ifade edebildiğini sandığı, bireyin özel hayat denilen bir küçük hayat parçasını sahiplenerek serpiştiği, korunaklı bir alandır, bir ara bölge, bir güvenlik şeridi. Yabancılaşmanın aşıldığı yanılmasını yaratan, bu yanılmasını yaratmak üzere döşenmiş, möbleli bir alan." (IRZİK, 2009: 178)

Turgut'un etrafını saran bu möbleli, korunaklı alana- bu alana evliliği de dahil edilebilir – karşı duyduğu yakınlık, içinde yeşeren suçlulukla birlikte yavaş yavaş azalmış ve nihayetinde tükenmiştir. Turgut, artık çevresinde bulunan ve onu benliğine yabancılaştıran nesnelere karşı hissizdir ve bu hissizlik, çekmekte olduğu cezasının sona erişinin muştusudur. Onun cezası, kendine yabancılaşmasıdır ve nihayetinde kendi benliğine dönen Turgut, cezasını çektiği yaşantısından bir trene binerek uzaklaşmıştır.

Roman boyunca kendisini suçlayan Turgut'un aksine Selim'in suçlulukla birlikte suçlama halinde olduğu görülür. Bireysel anlamının, kişisel varoluşunun farkında olarak yaşayan Selim, gündelik hayatın möbleli alanına ve bu alanın içinde sıkışmış tüm insanlara yabancılaşmıştır. Selim'in, *oyun* olarak nitelendirdiği hayattan hiçbir beklentisi yoktur. Roman boyunca Selim'in gündelik hayata dair herhangi bir hayalinden bahsedilmez. Turgut'un hayallerinin, örneğin bir ev, araba isteğinin hiçbirini paylaşmaz Selim. Bu amaçsızlık ve bundan doğan farkın ayırımında olan Selim: " *Hayattan çıkarı olmamak, hem Tanrı'nın hem de insanların gözünde affedilmez bir suçtur.*" (T., s: 202) der. Çıkarı olmamak, ihtiyaç duymamaktan kaynaklanır. İnsanlara ihtiyaç duymamak dolayısıyla onlardan herhangi bir çıkarın olmaması, onlara değersizlik hissi vermekle eş anlamlıdır. Bu da hem insanların hem de Tanrı'nın gözünde affedilmez bir suçtur ve bütün suçlar gibi cezaı hak eder. Selim'in cezası ise *ötekileştirilme*dir.

Selim, kendisine bir ideal imaj yaratmıştır. Bu imaj, ya da René Girard'ın deyimiyle "dolayımlayıcı", İsa'dır. Girard, bir *üçgen arzudan* bahseder. Bu üçgenin tepesinde arzu

edilen, taklit edilen nesne, kavram ya da kişi vardır. Üçgenin diğer köşelerinde taklit eden ya da arzu duyan kişi ya da özne ve arzu nesnesi vardır. Girard, bu üçgeni somutlaştırabilmek için Don Kişot örneğinden yararlanır. Don Kişot'un ideal imajı ya da dolayımLAYıcısı, tüm şövalyelerin örnek aldığı Amadis'tir. Don Kişot'un hiçbir arzusu ya da eylemi kendiliğinden belirlenmez. O, Amadis tarafından arzu edileni ister:

" Don Kişot, bireyin temel ayrıcalığından Amadis adına vazgeçmiştir: Arzu ettiği nesnelere kendisi seçmiyor, onun adına Amadis yapıyordur bu işi. Mürit tüm şövalyelerin örnek aldıkları kişinin gösterdiği ya da gösterir gibi yaptığı nesnelere hedef almaktadır." (GİRARD, 2007: 23)

Selim için *üçgen arzunun* tepesinde İsa vardır. İsa, *dolayımLAYıcıdır*. Üçgenin ayaklarından birinde Selim'in kendisi, *dolayımLANAN* olarak mevcuttur. Bu dolayımın *arzu nesnesi* ise İsa'yla özdeşleşen "acı"dır. Berna Moran(2003), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2* adlı çalışmasında yer alan "Tutunanlar'dan Tutunamayanlara Bir Yolculuk" adlı yazısında, Selim'in İsa'yı idealize edişinin sebebini şöyle açıklar:

" Neden İsa? Çünkü İsa tutunamayanların arketipidir. O da içinde yaşadığı toplumun paralı, egemen sınıfına ve din adamlarına, onların değer yargılarına ters düşmüş, horlanmış. Başarılı zengin insanların değil, çocuksu kalmış, saf yoksul insanların yanında almıştır yerini. Kendini misyonuna adanmış, inanmış bir adammış o." (MORAN, 2003: 282)

İsa, İncil'e göre, bir ihanetin kurbanıdır. Yahuda İskaryot, İsa'nın yerini onu öldürmek isteyenlere söylemiştir. İsa'yı açık etmiştir. Yakalanan İsa, türlü işkenceler sonucu kendi sırtında taşındığı çarımha gerilerek öldürülmüştür. İsa'nın öldürülmesi, Yahuda yoluyla bir ihanete ve dolayısıyla suça dikkat çeker. İsa'nın acıyla özdeşleşmesi, Yahuda'nın da insanlık gözünde ihanet ve suçla bir görülmesi sonucunu getirmiştir.

Birtakım inanışlar, çarımhta öldürülen beden, İsa gibi görülmekle beraber, aslında Yahuda olduğuna inanır. Bu inanış, İsa'nın ölümüne çok daha yeni ve sembolik anlamlar yüklemektedir. Çarımhta can verenin Yahuda olması, insanlığın ölümü olarak yorumlanabileceği gibi, insanlığın cezası olarak da görülebilir.

Hristiyanlık, insanın dünyaya "suçlu" olarak geldiğine inanır ve bunun için yeni doğan bebekler vaftiz edilir. Âdem ve Havva, cennetten, yasak meyveyi yemelerinin suçu sebebiyle kovulmuşlardır. Demek oluyor ki insan suçunun cezasını ödemesi için Kierkegaard'ın deyimiyle Tanrı tarafından dünyaya *fırlatılmıştır*.(aktaran SOYKAN, 1999: 41) O halde var olmak suçtur. (SOYKAN, 1999: 44) İnsanlık, zaten suç yüklü

varoluşunu, İsa'ya ihanet edişiyile perçinlemiştir. Selim'in hayattan çıkarı olmamaktan kastı bu yolla, cezasının farkında olmamak ve çekeceği cezayla suçundan arınmaya çalışmamak olarak değerlendirildiğinde, Tanrı'nın gözünde neden affedilmez olduğu açıklığı kavuşmaktadır.

*Tutunamayanlar'*da şarkıların açıklama bölümünde Selim, İsa'yla buluşmadan bahseder. Selim, hayalinde başkalarının suçlamalarına hedef olmuşken, bütün bu saldırı İsa'nın gelişiyile sona erer ve İsa, Selim'i bütün bu suçlamalardan kaçırarak yanında göğe yükseltir:

" Birden İsa göründü, hepsini dağıttı: "Hadi bakalım; herkes işine," dedi. Birlikte havalandılar; yüksekçe bir yere çıkıp başbaşa oturdular. Ruhun güzelliğinden filan bahsettiler. İnsanlardan çektiklerini anlattılar, vaktin nasıl geçtiğini anlamadılar. Hava kararırken İsa, izin isteyip ayrıldı; yukarda babası bekliyormuş." (T., S: 153)

Bu buluşmanın ardından Selim'de uyanan en kuvvetli his, suçluluk olmuştur. Selim, kendisini İsa'ya ihanet etmekle suçlar; çünkü ondan asıl Selim'i, içinde karanlık duygular besleyen günahkâr Selim'i saklamış, ona kadınların bacaklarına baktığını, onlarla kafasında zina ettiğini anlatmamıştır. (T., S: 153) Bu suçluluk duygusunun verdiği ağırlıktan kurtulmak için belki de, Selim İsa'ya ihanet etmekte devam etmiştir, onun hakkında olumsuz şeyler düşünmüş ve bunları başkalarıyla paylaşarak İsa'yı çekiştirmiştir:

" Lefter'in meyhanesine gitti. Orada, bir daha ihanet etti İsa'ya. Haluk'la oturup adamcağzı bir güzel çekiştirdiler. Cinsel meselelere ilgisizliğinin ondaki bir eksiklikten ileri geldiğine karar verdiler sonunda. İnsanı tanımak istiyorsa her yönüyle kabul etmeli onu, dediler. İsalığını bilmeliydi. İnsan, hareketlerine engel olabilirdi; fakat düşüncelerini nasıl durdurabilirdi?(...) Papazlar hakkında müstehcen fıkralar anlattılar; kendi adamlarına sahip çıksın önce; önce dinini yayanlara söz geçirsin de, dediler ondan sonra..." (T., s: 153-154)

Bu ihanetin ardından, yaşadığı suçluluk duygusuyla Selim, İsa'ya pişmanlık dolu bir mektup yazar:

" Sevgili İsa,

Bütün olanlar için özür dilerim. Kabahatin bende olduğunu biliyorum. Günlerdir durmadan seni düşünüyorum. Kitabını elimden bırakmıyorum. Bütün meselelerde sen haklısın. Bugün düşündüklerimi, seninle birlikte olduğumuz gün bilseydim, her şey başka türlü olurdu. Fakat, göreceksin, bir daha buluşursak nasıl istediğin gibi bir adam olacağım. O kadar değiştim ki beni tanıyamayacaksın. Çarşamba günü annemler evde yoklar. Gelebilirsen rahat rahat konuşuruz.

Seni
Seven

Selim

İsa gelmedi. (T., s:154)

Selim'in mektubu, insanlığın İsa'ya karşı duyduğu suçluluğun göstergesidir. Bu suçluluktan arınmak için İsa'yı anlamaya çalışan Selim'in onu kendisine örnek aldığı görürüz. Umutsuz ve sebepsiz hastalığı sırasında ziyaretine gittiği Günseli'nin, görüntüsü karşısında yaşadığı şaşkınlığını, "İsa'ya benzemiş miyim?" diyerek ironize eden Selim, İsa'ya benzemeye çalışır. *Dolayımlayıcısı* olan İsa'yı taklit eder ve Breton'un ifadesiyle İsa'yı taklit etmek kesinlikle acı dolu bir yaşamın tercih edilmesini gerektirir. (BRETON, 2010: 171) Breton, İsa'nın çarmıhta ölmesinin bir acının gizemi olduğunu ve insanın sonsuz günahını karşılayabilecek sonsuz bir acı aracılığıyla bir kurtuluş olduğunu (BRETON, 2010: 83) söyler. İsa'yla özdeşleşerek onun yaşadığı acıyı da üstlenen Selim, İsa'nın acısının kaynağı olan *ötekileri* kendisine de acı verdikleri gerekçesiyle suçlayacaktır. Selim, İsa'nın sırtında taşıdığı çarmıhı, ruhunda hisseder. İntiharına yakın zamanlarda yaşadığı hastalık hali ve yorgunluk, belki de ruhunda taşıdığı çarmıhın ağırlığındandır.

Selim, verili düzenle hiçbir zaman uyum içinde olamamıştır. Dışarıdaki hayatı "oyun" olarak değerlendirirken, bu oyuna dahil olmayı hiç düşünmemiştir. Bu açıdan bakıldığında Selim, bir oyunbozandır. Suçluluğunun sebebi bu değildir elbette. Selim'in bu oyunbozan hali, toplum tarafından suçlu olarak görülmesine neden olabileceken O'nun kendini suçlamasının nedeni, dışarıdaki oyunu reddederken, kendi çerçevesinde bir "oyun" ya da hayat kuramamasıdır. Arzu Aygün, " *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*" adlı derlemede yer alan "Oyunumuzdan Bunalan Homo Ludens Disconnectus Erectus'u Kuramsal Oku – ma – ma Denemesi" adlı yazısında bu suçluluk ve kaynağı olan *oyunbozanlık* hakkında şunları söylemiştir:

" Oyunu bozduğu için kendisine yüklenen suçluluk duygusu ve 'oraya değil, buraya aidim' diyebileceği yeni bir alan bulamadığı ya da yaratamadığı için kendine yüklediği suçluluk duygusu, Selim'in varlığını kendi gözünde bir anlamsızlığa, yaşantılarını da birer bunalıya dönüştürmüştür." (AYGÜN, 2009: 146)

Tutunamayanlar'ın birçok yerinde "suç" sözcüğü karşımıza çıkar. Şarkıların açıklamasında, *Garip Yaratıklar Ansiklopedisinden:* diye başlayan bölümde, *Tutunamayan (disconnectus erectus)*, beceriksiz ve korku dolu bir hayvan olarak tanıtılır. (T., s: 149) Bir tutunamayanın etini yiyen insanda başlayan durgunluk, hafif sıkıntı, sebebi bilinmeyen vicdan azabı ve hiç yoktan kendini suçlama duyguları (T., s: 150) tutunamayanların lideri/dolayımlayıcısının İsa olmasından kaynaklanır belki de.

Şarkıların açıklamasında, Selim değişen değer yargılarıyla, adaleti ezilenden yana tekrar sağlar. Oldukça uzun bir suçlu listesinin olduğu mahkemede suçlu sandalyesinde olanlar, yaşadıkları müddetçe işledikleri büyük küçük bütün suçlarından dolayı yargılanacaktır. Bütün bu suçlar, nitelikleri gereği ufak olmakla birlikte sadece insana karşı işlenmiş ve suçun yöneldiği herkesi bir değersizlik hissi içine itmiştir. Bu mahkemede öyle ya da böyle bir şekilde haksızlığa uğrayan ve ezilen herkesin hesabı sorulacak, bu yolda hiçbir ayrıntı unutulmayacaktır. Suçlu sandalyesinde oturanların bütün bu yaptıklarının sonucu olarak verilen ceza, bütün bu suçluların, başka insanları ezerek elde ettikleri haksız başarılarının ellerinden alınması olacaktır. (T., s: 222-226) Zaman zaman kendini ve insanları suçlama buhranına kapılan Selim'in, bütün bu suçlardan ötürü hayattan ayrılma isteğinin ipuçlarını verdiğini görürüz. Kendisini suçlarken: " *Suçluyum suçumu kabul ediyorum cezamın hafifletilmesini istemiyorum saygılar sunarak aranızdan ayrılıyorum*" (T., s: 520) diyen Selim, yine hem kendini hem de *ötekileri* suçlarken:

" Bu duruma nasıl geldim? Neden bana yaşamasını öğretmediler? Neden bana,bizden bu kadar gerisini sen bulup çıkaracaksın dedikleri zaman isyan etmedim? Hayata atılmak gibi bir çılgınlığı nasıl yaptım?(...)Beni nasıl gürültüye getirip de bu soğuk bakışlı mimar gibi insanların karşısına çıkardılar? Onlar da bilemezdi: görünüşümle insana benziyordum.(...) Sonumu kendim hazırladım.(...) Beni aldattılar; gene de suçluyum. İnsanların en verimli olduğu çağda tükendim.(...) Bana müsaade." (T., s: 607) demiştir.

Yukarıdaki pasajdan da görüleceği üzere, bu suçluluk ve suçlama hali, Selim'in hayata bağlı olduğu ipleri inceltmekte, onu hayattan ayrılma düşüncesine yöneltmektedir. Hissettiği suçluluk ve suçlama, devamında Selim'i insanlara yabancılaştırmıştır. Yabancılaşmış, diğerlerinin gözünde *öteki* olmuş biri olarak yaşamak, her ne kadar gelişmiş bir farkındalığın sonucu olarak meydana gelirse de yükü zor taşınır bir gerçektir ve onu taşıyan insana derin bir mutsuzluk verir. İnsanı yaşamaktan alıkoyan bu halin sorumluluğunu üstlenmekten kaçan Selim'in bu sorumluluğu, yer yer diğer

insanlara ve hatta eşyalara yüklemeye çalıştığına tanık olunur. Aşağıdaki pasajda, Selim'in içsel çatışmalarının, bütünlüğe ulaşmanın verdiği dinginliği yaşayamamasının ve bu parçalanmışlığının sebebini anne ve babasında arayarak, bütün bunlardan onların yanlış evliliğini sorumlu tuttuğu görülür:

" Anneme arada bir çatarım: kalıtım nedeniyle. Mendel yasalarıyla hırpararım onu. Daha akıllı, daha kabiliyetli, daha becerikli olsaydın, ya da beni doğurmasaydın, diye yüklenirim ona. Eksik yönlerini düşünseydin; bunların çocuğuna da geçeceğini düşünerek evlenmeseydin. Liseyi bitirdiğine göre, sana da Mendel yasalarından bahsetmişlerdir. Ayrıca, babamla bu kadar farklı bir temel yapıya sahip olduğun halde, neden onunla evlendin? İkiniz, aşırı çelişik uçlarda bulunan karakterlerinizin bana nasıl etki edeceğini, benim hücrelerimi nasıl bir çıkmaza sokacağını hiç düşünmediniz mi?" (T., s: 645)

Selim'in annesine yönelttiği bu feryat, varoluşun daha önce belirtilen bir gerçeğini hatırlatmaktadır, çünkü Selim'in ölmüş eşinin ardından oğluyla bir arada, sessiz sedasız yaşayan annesinin belirsizliği, onun da Selim'in gözünde *ötekileştiğini* gösterir. Romandan anlaşıldığı kadarıyla, Selim ve annesinin aynı evde yaşamaktan başka ortak bir yaşantıları yoktur. O kadar ayrılmışlardır birbirlerinden ve Selim annesine o denli yabancılaşmıştır ki, karşılıklı oturmalarına hakim olan tek şey, derin bir sessizliktir. Varoluşçuluk, temelini, insan doğasının yokluğuna dayandırır; anne ve babadan kalımsal olarak geçmiş davranış ve duyuş özelliklerinin varlığını reddeden varoluşçuluğa göre, Selim yabancılaşmışlığının, *varolamayışının* ve derin umutsuzluğunun nedenini annesinde boş yere aramaktadır, çünkü bir parçası olduğu annesi, onun için artık bir yabancıdan başkası değildir:

" Bugün annem dayanamadı; ne yazdığımı sordu. Ona nasıl anlatsam? Bütün hayatımı birlikte geçirdiğim ve beni gerçekten seven bu insana hiçbir şey anlatamamak ne kötü. Ondaki farklı gelişmeye ne zaman başladım? Bu ayrılık ne zaman doğdu? Hiç anlamıyorum. Bir gün baktım, iki yabancı olarak yaşıyoruz aynı evde." (T., s: 594)

Selim'in günlük tutarak dışa vurduğu bu suçlamalar, gittikçe çeşitlenir. Kendisini evden çıkmaktan alıkoyan, yataktan çıkmasına izin vermeyen, hiçbir doktorun anlayamadığı, hiçbir ilacın etki gösteremediği hastalığının verdiği buhranla, suçlamalarına arkadaşlarına – özellikle de Burhan'a- yöneltir:

" Divana uzanıyorum ve suçlu arıyorum: beni bu duruma getirenleri suçluyorum yattığım yerden. Burhan'ı suçluyorum. Ona çok bağlanmıştım. Dergi işinde deli gibi çalışmıştım, (...) Burhan'ın her istediğini tartışmasız yapmıştım. Dostluğu her şeyden üstün tuttuğum halde, ülküler uğruna onu da feda edeceğimi haykırmıştım. (...) Hoşgörüden uzaklaştım. Kendim için de hoşgörü istemedim. Burhan ve arkadaşları da amansızca saldırdılar bana. Ben de onlara saldırdım. Sonunda yenik düştüm elbette. Tek başıma yarattığım cehennemden çıktım: kalabalık bir cehennemin içine düştüm." (T., s: 663)

Selim'in tüm suçlamalarının içine biraz da olsa suçluluk duygusu karışır. Yukarıdaki pasajla birlikte Selim, Burhan'ı yarı yolda bıraktığını, bu sebeple de asıl suçlunun kim olduğunu kestiremediğini söyler.(T., s: 665) Kafasında kurduğu hiçbir mahkemeyi zaferle bitiremez Selim, her defasında kendisini de suça ortak edecek bir sebep bulur. Bu sebeple bir müddet sonra suçlamak da onun içinde bulunduğu durumu olumsuzlamaz olur. Aşağıdaki pasajda, eşyayı suçlamayı bile kendi suçluluğunu da hesaba kattığı için başaramayan Selim'in bu kendini aklama durumundaki başarısızlığına isyan ettiği görülür:

" Bugün öğleden sonra saat ikiden itibaren eşyayı suçlamaya başladım. Önce üzerinden kalkmadığım divan- yatak suçlandı. Sonra tavan ve en sonunda banyo – tuvalet. Bütün düşüncelerimi emip bitirmekle suçluyorum sizleri. Bütün hayallerimi sömürdünüz, gene de doymadınız. Büyük ve güzel şeyler yaratmama yardımcı olmadınız. Büyük bir sağırlıkla, kahredici bir dilsizlikle sustunuz güzelliklere. Geri istiyorum hapsedtiğiniz duygularımı, düşüncelerimi. Hepinizi mahkemeye veriyorum: tahliye davası açıyorum. (...) Bize bir şey vermedin mi diyorsunuz? (...) Tavan diyor ki gözler ile benim köşelerimi birleştirdin sadece. Köşegenlerimin kesim noktasının elektrik kordonuna uzaklığını hesapladın. Banyodaki fayansları da, saymışım sadece. (...) Bize yeni bir şey öğretmedin. Kaybettin. Mahkemeyi de mi kaybettim? Mahkemeyi de kaybettin. (...) Bir insan eşyayı da suçlayamazsa, divana istediği gibi bir tekme atamazsa insanlığı nerede kalır? Eşya da isyan eder mi insana? İnsan mahkemelerinde eşyalar davayı kazanır mı?" (T., s: 670-671)

Suçlulukla suçlama arasında gidip gelen bu buhranlı düşünceler sonucunda, suçlunun kim olduğuna karar verir Selim. Suçlu, ona altından kalkamayacağı görevleri verenlerdir. (T., s: 692) Selim ise bu görevlerin yükü altında ezilmiş, başarısız olmuştur. Selim'e verilen görev, yaşamak, varoluşunu gerçekleştirmektir; fakat bu görev, varoluşunu unutan, onun yükünü taşımadığı için omuzları dik ve rahatlık içinde yaşayanlar arasında gerçekleştirilemeyecek kadar ağırdır. Selim'in, *sizinle aramızda bulunan bu demir parmaklıkların varlığını her an duydum* (T., s: 693) derken kastettiği parmaklık, kendini diğer insanlara yabancılaştıran ve onu yalnız bırakan "varoluş" görevidir. Bu görevin bir ceza olduğunu düşünen Selim, demir parmaklıkların varlık sebebinin bu ceza olduğunu ve bu parmaklıkların kendini diğerleri tarafından *ötekileştirdiğini* hisseder. Selim'in soyut cezasını somutlaştıracak ve bu somutlaştırmayla birlikte yaşadığı müddetçe devam edecek cezasından kurtarıp onu demir parmaklıkların arasında boğan hapisneden çıkaracak olan, *eli tabancalı adamdır*. Bu tabancalı adam Selim'in kurtuluşudur ve tetiği çeker. Bu adam, benliğine düşman Selim'in kendisidir: " *Adam kapıyı açtı, içeri girdi ve tabancasını çıkararak ateş etti.*" (T., s: 708)

Oğuz Atay, *Tehlikeli Oyunlar*'da okuru, hayatının hiçbir aşamasında, hiçbir yaşantısını tam anlamıyla gerçekleştirememiş, içine atıldığı tecrübelerin hiçbirini tamamlayamamış, toplumsal düzeyde herkesin büyük bir ağırbaşlılıkla ve dinginlikle karşılayıp kolayca uyum sağladığı hiçbir görevi ya da deneyimi başaramamış bir kahramanla tanıştır. Bu kahraman Hikmet'tir. Yaşantısını *ötekiler* gibi konulmuş kalıplara uyduramayan bu kahraman, temelde bu başarısızlığı sebebiyle suçludur. Üstelik bu suç, romanın başında tanık olunan anı/ rüyadan anlaşıldığı kadarıyla küçük yaşta Hikmet'in hissettiği bir değersizleşme hissiyle kendini göstermeye başlamıştır.

Babası tarafından kısa bir süreliğine misafirleri olmak üzere evlerine gönderildiği uzak akrabalarında gördüğü "sığıntı" muamelesiyle yeşeren suçluluk duygusu, Hikmet'i, otuzlu yaşlarında bile etkisi altında tutmaktadır. Hikmet'in bu uzak akraba evinde duyduğu suçluluğun sebebi, çaresizliğidir. Çok saygın olmayan babası ve küçük yaşı, onu bu çaresizliğe dolayısıyla da suçluluğa mahkum etmiştir. Bir sabah, ölmüş dayısının sağ kalmış karısı Naciye Hanım ve onun kızı Asuman'ın kendisi ve babası hakkında söyledikleri bütün o çirkin sözlere cevap veremez:

" HİKMET: Şimdi yataktan kalkarsam... (Yorganı üstünden atar, sonra tekrar çeker.)
Olmaz, suçluyum. Ne yapabilirim? (TO., s: 15) " Babam para göndermez diye korktum. Suçlusun işte. Küçüksün." (TO., s: 15)

Yaşadığı kötü misafirlik deneyimi romanın başında rüya olarak aktarılan Hikmet, kötü bir rüya olarak adlandırdığı bu yaşantıyla ilgili, Hüsamet'in Albay'a şunları söylemiştir: *" Naciye Hanımın ağzımda bıraktığı acılık duruyor. Bana kötü günler yaşattılar. Sadece on beş gün kalmıştım evlerinde. Öfke yerine gene bir suçluluk duygusu kaldı geriye."* (TO., s: 22)

Roman boyunca, Hikmet'e suçluluk yaşatan esas duygunun, utanç verici anlardan ve deneyimlerden kaynaklandığı görülmektedir. Bütün bu utancın sonucunda hissettiği değersizlik hissinin birleşerek Hikmet'te uyandırdığı en baskın duygu, suçluluktur. Gecekonduya gelişinin nedeni ise dış dünyayla irtibatı kesip, oluşması muhtemel yeni suçları bertaraf ederek hak ettiği cezadır. Hikmet'in karanlık bilinçaltını temsil eden bir metafor olarak da görülebilecek gecekondu, onun ilkel benliği olarak değerlendirilebilir. Bu ilkel benlik, onca utanç verici anının depolandığı ve acı bir suçluluk duygusuna dönüştüğü bu yer/gecekondu cezanın çekileceği sürgün yeridir. Kendisiyle hesaplaşması

anında, "işte onun için cezanı çekiyorsun, gecekondunun pis kokuları arasında yaşıyorsun" (TO., s: 84) der.

Varoluşçuluk, yerleşmiş düzeni reddeder. Toplumsal hiçbir düzene, kurala uymayı beceremeyen Hikmet de bu bakımdan değerlendirildiğinde bir varoluşçu olarak kabul edilebilir. Reddedişiyle birlikte, yaşantısının sorumluluğunu – farkında olmadan da olsa – üzerine almıştır. *Varolma* sorumluluğunu başarıyla üstlenemeyen insan, suçluluk duygusunun ağırlığı altında ezilecektir. Bütün bunları söylemekle birlikte, Hikmet'in yaşadığı suçluluk, Selim'inkinden farklıdır. Hikmet de tıpkı Selim gibi verili düzeni yaşamaz. Bu durum varoluşçulukla özdeşdir; fakat Hikmet'in yaşamayışı, Selim'inki gibi farkındalığın sonucu gerçekleşmez. Roman boyunca Hikmet'in *diğerleri* gibi olmaya çalıştığına tanık olunur. Selim hiç evlenmezken, Hikmet bunu tecrübe eder. Üstelik herkesinki gibi iyi bir evlilik yaşamak ister; fakat beceremez:

" Karımı sevdiğim halde kimseye yaranamıyordum. Çünkü param yoktu. Çünkü geçmişimden utanıyordum. Çünkü geçmişimde Kâmil Beyler, Fatma Hanımlar, Naciye Hanımlar vardı, babam vardı, berber çantası vardı. Yalnız bunlarla bitseydi gene iyiydi. Bütün bunları zenginlikle unutabilirim, zenginlikle unutturabilirdim." (TO., s: 25)

Varlığından kesin olarak emin olunan tek gerçekliğin Hikmet olmasına rağmen, *Tehlikeli Oyunlar* fazlasıyla kalabalık ve hareketli bir romandır. Bu kalabalık ve hareketlilik, gerçek hayatın aksine Hikmet'in iç dünyasını işgal eder. Hikmet'in düşünceleri, doludizgin koşar. Hikmet, duygu ve düşüncelerini hiçbir şekilde sabitleyemez. Bütün bu kalabalık, Hikmet'e sadece değersizlik ve suçluluk hissettirir. Bunun sebebi, bütün bu kalabalığın Hikmet aksine düzene bir şekilde tutunmaları ve Hikmet'i kendilerinin dışında tutmaları, onu ötekileştirmeleridir. Hikmet'in iç dünyasındaki kalabalık, evliliğinde işlediği büyük suçun temel sebebidir. Gerçek bir kadınla evli olmasına rağmen, hayalinde başka kadınlarla birlikte olmaktan, bu kadınlarla Sevgi'yi aldatmaktan vazgeçemez. Bütün suçlarını zihninde işleyen, bunları dışarıya yansıtmayan Hikmet, cezasını da yine kendi iç dünyasında çekecektir:

" Bilinmeyen bir kadına rastlıyorum günün birinde. Sizin anlayacağımız ' meçhul ' bir kadın. (...) İkimiz de tabiatan duygulanıyoruz. Koluma giriyor. (Bu, çok önemli.) Sonra, bir hayal kadını olmadığını göstermek için kolumdan çıkıyor. (...) Sonrası biraz zor oluyordu albayım; çünkü onunla yatmayı geçiriyordum içimden. (...) Ayrıca, onunla yatabilmek için, gözümde onu tam canlandırmak gerekiyordu. Bu yüzden, Sevgi'nin arkadaşlarını düşünmeğe başladım. Gerçek varlıkları var çünkü onların; onlara daha önce dokunmuştum çünkü." (TO., s: 123-124)

Evli olduğu süre içinde Sevgi'ye zihninde Bilge'yle de ihanet eden Hikmet, bu sadakatsizliğinin verdiği suçluluğu da yoğun bir şekilde yaşamıştır. Gecekonduya çekildikten sonra düşüncesinde Bilge ve Sevgi'yle sürekli hesaplaşan Hikmet, bu suçun cezasını da kendi kendine verir. Sevgi'den ayrılır ve daha sonra kısa süreli bir ilişki yaşadığı Bilge tarafından - yine Hikmet'in kendisinden, Bilge'ye karşı takındığı alaycı ve aşağılayıcı tavırlarından, zihninde yarattığı dünyanın içine onun gerçekliğini kabul etmemesinden kaynaklanarak- terk edilir.

Suç ve sonrasında gelen ceza kelimesini, Bilge'nin aksine Sevgi'nin ağzından sıklıkça duyarız. İki ayrı kutbun birleşmesi olarak gördüğü anne ve babasının evliliği, baştan sona hatadır. Bu yuvanın içinde mutluluk, huzur ya da birliktelik gibi kavramlara yer yoktur. Ne Sevgi'nin ne de bir koltuk üzerinde, üşümesine engel olsun diye sarındığı şalların içinde yıllar geçtikçe küçülen annesinin huzurlu olduğu söylenemez. Sevgi'nin tabiriyle üzerlerinde bir lânet gezmektedir. Bu lânet, bir suçun cezasıdır. Bu suç, Sevgi'nin, kocasıyla para için evlenen annesine aittir. Annesinin tek başına işlediği suçun cezasını ne yazık ki onunla birlikte Sevgi de çekmektedir.

Dışarıdaki hayat, Hikmet için, bir türlü katılamadığı bir oyundur. Ne yaparsa yapsın bu oyunlarda başarısızdır. Sürekli hata yapan Hikmet, bu hatalar sonucu "suçlu" pozisyonuna düşmektedir. Hikmet, onu suçlu yapan bütün bu ciddi oyunlardan, kafasında kurallarını sadece kendisinin belirlediği, bu anlamda en iyi kendinin oynayacağı oyunlar yazar. Bu şekilde suçluluktan da kurtulmak mümkündür. O, kendine özel oyunların en iyi oyuncusu olacaktır. Tek gerçeğin kendisi olduğu bu oyunlarda başka gerçek insanlara yer yoktur; çünkü Hikmet'in tabiriyle: " *Her geçen gün yeni suçlar öğreniyor insan. Okudukça, düşündükçe, yeni insanlar tanıdıkça sadece günahlarının arttığını istiyor.*" (TO., s: 284) Bu yüzden Hikmet, gecekonduunda, sadece kafasındaki insanlarla yaşar ve bu yaşantıya o kadar alışır ki, Bilge'nin gerçekliğine tahammül edemez. Bilge'ye yazdığı mektubun sonunda, suçluluğundan ve onu görmek istemediğinden bahseden Hikmet, bunun sebebini aynı şeyleri bir daha yaşamak istememesiyle açıklamıştır. Aynı şeyler, insanlar, "gerçek" insanlar, kurallarına bir türlü uyamadığı "gerçek" yaşantılardır:

" Kendimi iyi hissetmiyorum Bilge. Beni bir daha görmek isteyeceğini sanmıyorum. Kendimi suçlu hissediyorum. Doğduğum günden başlayan bir suç dizisi içindeyim. Seni görmek istemiyorum, seni görmek istemiyorum. Aynı olayları bir daha yaşayacak gücüm

kalmadı. Beni unut – belki de unuttun – beni unut. Başıma gelecekleri düşünme. Ne yaptığımı, nasıl yaşadığımı merak etme. Sana anlatması zor. Sevmesini bilmeyenler, kaderlerine razı olmalıdırlar. Oluyorum." (TO., s: 393)

Tehlikeli Oyunlar'ın "*Son Yemek*" bölümü, İsa'yı hatırlatması bakımından dikkate şayandır. İnanişe göre İsa, uğradığı ihanet ve yakalanmasının öncesinde Havarileriyle yemek yemiştir. Bu son yemekte on üç havarinin hepsi bulunmakla birlikte biri haindir. Hikmet, bu konuyla ilgili fikirlerini aktarır:

" İsa'ya kimse ihanet edemezdi. İhanet eden aslında kaybedecekti. Nitekim Yahuda da bazılarına göre çevrenin baskısı, bazılarına göre de vicdan azabı yüzünden sonunda intihar etmek zorunda kalmıştı. (...) Mesela buraya gelmeyen biri, nasıl bizim yargılarımızdan kurtulamazsa, Yahuda da son yemeğe gelmeseydi bile ihanet etmekten kurtaramazdı kendini. Bu, onun kaderiydi; ihanete uğramanın da İsa'nın kaderi oluşu gibi. Yahuda, üstesinden gelemeyeceği bir işe girişmişti yalnız. Bunu anladığı zaman, yani İsa'nın büyüklüğünün yükünü taşıyamayacağını sezince kişiliğini ortaya koymak için tek yol kalıyordu: İhanet! ' Dumlul, ' Pas,' dedikten sonra Hikmet'e döndü: ' Hepimiz burada seni korumak için toplanmış bulunuyoruz. Sen merak etme.' " (TO., s: 433-434)

Dumlul'un Hikmet'e onu korumak için geldiklerini söylemesi, Hikmet'in de tıpkı Selim gibi kendini İsa'yla özdeşleştirdiğini göstermektedir. Fakat aralarında şöyle çok önemli bir farkla: Selim, İsa'yla bütünleşirken Hikmet, İsa ve Yahuda olmak arasında gidip gelmektedir. Erdemli olan da ihanet eden de Hikmet'in içindedir. Hikmet'in erdemi, dış dünyanın sahteliğine katılmamakla kendini gösterirken; ihaneti, benliğinin karanlığına, acısına olan tahammülsüzlükte ve dayanaksızlıktadır. Çünkü Hikmet, İsa gibi güçlü değildi ve tüm insanlığa, tıpkı Yahuda gibi, ihanetiyle örnek olmalıydı. İhanete sebep olan günah ise, Hikmet'in tabiriyle İsa'nın zahmetli ve katlanılmaz yolundan dönmektir. (TO., s: 434)

Yemekte, Şoför Tahsin'in anlattığı bir hikâyeye tanık olunur. Şoför Tahsin, kendisini suçlayan ve yakalamak için peşinden koşan azgın kalabalıktan kaçan bir adamdan bahsetmektedir. Fakat bu adamın kaçışı, hiçbir suçlunun kaçışına benzemez bir biçimde yavaştır ve adam, bakışlarıyla sanki kendisini kovalayanları suçlar. Adam yakalanmıştır; fakat nedendir bilinmez, çok fazla tepki göstermez buna da. (TO., s: 439) Bu dirençsiz, üstelik yakalanacağını bilerek duvara doğru koşan adam, İsa'yı anımsatmaktadır. Yemektekiler, adamın haksız mı yoksa haklı mı olduğuna bir türlü karar veremez. Hikmet ise, yorumuyla gerçekleştireceği intiharın sebebini anlatır gibidir: "*Bu kadar haklı olduğu halde, böylesine haksız görünmeğe dayanamamıştır. Kaçmakla, bir bakıma*

bütün dünyayı suçlamaktadır belki de. Böyle bir topluluğun içinde yaşayamayacağını anladığı için kaçıktan başka çare bulamamıştır." (TO. s: 439)

Yemeğin sonunda, Hikmet'in yemekte bulunan herkesi, kendisini ihmal ettikleri, ciddiye almadıkları ve nihayetinde onu dinlemeyerek çekip gittikleri için suçladığı görülür. Zihninde gerçekleşen bu son yemek bitmiş, gecekondu/zihin bomboş kalmıştır. Ne İsa, ne de Yahuda gibi suçlanmıştır. Bu kadar ilgi bile ona çok görülmüştür. Eziyet etme, haksızlık ya da işkence etme yoluyla bile kimse Hikmet'in acısını anlayıp paylaşmamıştır. Hikmet, son yemekle birlikte tam anlamıyla bırakılmıştır.

Dikkat çekici bir diğer önemli nokta, Hikmet'in hayatında herhangi bir önemi olmayan kişiler bile yemekten, Bilge'nin orada olmamasıdır. Belki de ihanet eden, Yahuda'nın misyonunu üstlenen, yemekte bulunmayan Bilge/akıldır. Onun yokluğu, zihnindeki bütün isimleri ve yaşantıları silmiştir. Hikmet'in zihni, tam anlamıyla çoraktır artık. Bilge'nin yokluğuyla birlikte yaşantısı sıfırlanan Hikmet, hayalinde Bilge ile evinde bir daha buluşur ve ona bırakılmışlığından bahseder. Büyüyü bozan, Sevgi'nin gelişidir. Sevgi ve Bilge, Hikmet'in zihninde bir arada duramazlar artık. Birinin diğerine tahammülü yoktur. Bilge'nin gidişiyle geride kimse kalmaz. Bu gidişin sorumlusu olan Sevgi, birden ortadan kaybolmuştur. Bilge'nin gidişi ardından *"Artık aklıma bile hükmedemiyorum."* (s. 458) diyen Hikmet intihar eder. Tıpkı Yahuda gibi. Çünkü ortada bir ihanet vardır. Hem aklına/ Bilge'ye hem de duygularına/Sevgi'ye ihanet etmiştir ve o, suçüstü yakalanmıştır. Fakat tıpkı Yahuda gibi, acısına ve ihanetine katlanma ayrıcalığını kaçırmıştır. Bu yüzden bu ölüm anlaşılmamış, film karışık gelmiştir. Bu ölümden payı olan insanlık, tıpkı Yahuda gibi asıl suçun farkında değildir:

" Hava kararıyordu. Köşeden bir genç kızla bir genç adam göründü kolkola. Delikanlı bir şeyler anlatıyordu, genç kız da başını sallıyordu. ' Bana kalırsa film biraz karıştı,' dedi genç adam. ' Bazı yerini anlamadım.' ' Canım,' dedi kız, ' Sonunda çocuk ölüyor işte.' ' Aptal,' dedi delikanlı, ' O kadarını biz de anladık.' " (TO., s: 474)

A.Günah Yani Suç: Kendine İhanet

Kişiyi belirleyen, onun yapıp etmeleridir. Yapıp etmeleri belirleyen ise toplum ve onun kurallarıdır. Birey, kendisini belirlerken özgürdür; fakat bu özgürlük var olan kurallar arasından uygun olanı seçmekten öteye gitmez. O halde bu, sahte bir özgürlük olarak değerlendirilebilir; çünkü insan, onaylanmanın, takdir edilmenin hazzını, gerçek özgürlük olarak nitelendirilebilecek olan kendi istekleri doğrultusunda hareket etmek ve seçim yapmak adına ötelemek istemez. Kişinin kendilik istekleri, gerçek bir özgürlüğü anımsatsa da aynı zamanda korku vericidir; çünkü bu isteklere uymak, onaylanmaktan ve ait olmaktan vazgeçmek anlamına gelir. Arno Gruen, *Kendine İhanet Kadın Ve Erkeklerde Özerklik Korkusu* adlı çalışmasında özgürlük ve onaylanma ile ilgili şunları söyler: " Hepimiz özgürlük istediğimiz halde, saygısını ve övgüsünü beklediğimiz güce çeşitli şekillerde bağlıyız. Bu, bizi sonsuz bir tasvip edilme ihtiyacına mahkûm eder, hem de gerçek isteklerimizi reddedenlerin tasvibine." (GRUEN, 2008: 38)

Gruen, yukarıdaki pasajda bir güçten bahsetmektedir. Üstelik bu gücün saygısı ve övgüsü beklenmekte, dolayısıyla bu güç oldukça önemsenmektedir. Toplumu işaret eden bu güç, Gruen'in de belirttiği gibi, kişiyi gerçek istekleriyle değil, maskelenmiş olanlarıyla benimser. Kendi olmak, yani gerçek anlamda özgür olmak isteyen kişinin önündeki en büyük engel, güç/ toplumdur. Çünkü o, kurallarına uyulduğu müddetçe, onaylayan, dolayısıyla mutlu edendir.

Onaylanmanın ne denli büyük bir ihtiyaç hatta insanî zaaf olduğundan daha önce bahsedilmişti. Sağlıklı ve uyumlu hiçbir birey, bu uyumun getirdiği huzurdan vazgeçmek istemez. Tam da bu noktada kişinin özgürlüğü devreye girecektir. Kişi, kendi özerkliği ve toplumsal aidiyeti arasında tercih yapmak zorundadır. Özgür iradesiyle ait olmayı seçen, kendi özerkliğini terk etmiş demektir ve bu seçim ve beraberinde gelen terk ediş, içinde bir ihaneti saklar. Bu ihanet, kişinin "kendisi"sidir. Arno Gruen, bu tercih etme ve onun getirdiği uyum hakkında şunları söyler:

"Bu sahte gerçeğe en iyi uyum sağlayanlar, toplumumuzda en başarılı kişiler olarak kabul edilmektedir. En iyi uyum sağlayanlar, aynı zamanda kendi duygularına en uzak olanlardır. Bu çelişkili yöntemle başarı, bastırılmış bir duygu dünyası saçmalığını örtbas etmektedir." (GRUEN, 2008: 34)

Bireyin tercih edişi, ihanetle ilgili paradoksal bir durum barındırır. Topluma uyumu tercih ettiğinde kendine ihanet eden bireyi, aksi durumda da bir ihanet etme damgası beklemektedir. Bunun nedeni, toplumun iştirak etmeme eylemini ihanet olarak algılamasıdır. (GRUEN, 2008: 35) Bu koşullar karşısında bireye dūřen, çıkarlarına uygun olanı tercih etmektir. Bireyden bireye farklılık gösteren bu çıkar, genellikle topluma uyum olarak eyleme dökülür; çünkü topluma uyumu reddetmek, kendi başına kalmak, *ötekileşmek* yazgısını da içinde barındırır. Toplumunu tercih eden birey, kendi öz iradesinin yerine toplumun iradesini koyar. Dolayısıyla bireyin yapıp etmeleri de toplum tarafından belirlenir. Bu durum "kendi"liğin kaybedilmesidir. Bu kaybın sebebi de kişinin kendine ihanetidir.

Kendiliğini kaybeden birey, toplumsal normlara uymak zorundadır. Bu normlar ise, bireyi sınırlandırıcı etkiye sahiptir. Sınırlandırılmış birey, ideal olanı temsil eder. Kişinin *id*'den gelen arzularını bastırmasıyla vücut bulan bu ideal kişilik, bütün insanî yaratıcılığını, özsel dinamiklerini kaybetmiştir. Metaların, "şey"lerin arasında kendine uygun bir statü bulmak ve "ben"liğinden gelen sahici seslere kulağını tıkayarak bir süre sonra onları ve onların isteklerini duymaz olmak, bundan sonra bireye dūřen esaslı bir görevdir. Aksi halde topluma ihanet etmiş olacaktır. (GRUEN ,2008: 63-64)

Kendine ihanet eden birey, "ben"ine karşı suçludur. Suçluluk, kime veya "ne"ye karşı hissedilirse ondan özellikle kaçılacağı muhakkaktır. "Ben"ine karşı suçlu olan birey, bu suçla yüzleşmemek için ondan kaçmak isteyecek, onunla yüzleşmekten korkacaktır. Bu kaçış ise dış dünyaya daha çok katılmak, ona uyum sağlamak için daha çok çalışmak ve başarıdan başarıya koşarak kendini sahte ve yalandan da olsa aklamak şeklinde gerçekleşecektir.

Mülk sahibi olmaya çalışmak, eşyaya zafiyet, başarılı ve saygın bir kariyer sağlamak, benliğe karşı duyulan suçluluktan kaçma yöntemleridir. Demek oluyor ki bireyin "ben"ine ihanet etmesi, toplumsal açıdan faydalıdır.

Atay, anlatılarında "ben"lik ve "öteki"leşme süreçlerini çok büyük bir başarıyla aktarmıştır. *Tutunamayanlar*'ın sonradan tutunamayışı seçen karakteri Turgut Özben, sahip oldukları, kariyeri ve öncelikleri açısından değerlendirildiğinde kendine ihanet etmiş bireyin yansımasıdır. Dış dünyanın kalabalığından ve gürültüsünden "ben"liğinin

sesini duyamayan ve bir müddet sonra bu sese yabancılaşan Turgut, bu yüzden anlamsız bir hayatın ortasındadır. Bu anlamsız benlik, dış dünyayla uyumlu bir yaşantının koşulu gibi görünmektedir ve Turgut'un uyum konusundaki başarısı gözden kaçacak gibi değildir. O, arkadaş ortamının aranan ve hayran olunan parçasıdır. Fikirleri çok önemlidir. Neredeyse bir dokunulmazlığa sahip olan Turgut, bu dış dünyada pamuklar içine sarılmış durumdadır. Bu pamuklar arasında benliğini ve benliği içinde yiten Selim'i görememiştir. Ölümünün ardından Selim'in evine giden Turgut'un, onun odasında hissettiği karanlık ve ardından söyledikleri, kendine karşı suçlu olduğunun bilincine varması ve bunu kabullenmesi açısından önemlidir: *"Tanıdığım Selim'i göremiyorum bu karanlık içinde. Benimle konuşmuyor. Sorularıma cevap vermiyor. Beni suçluyor. Kendimi suçluyorum."* (T., s: 111)

Selim'in ölümüyle başlayan "ben"lik yolculuğu ise farklı bir ihanete gebedir. Bu ihanet topluma ve onun kurallarınadır. Ailesini ve onlarla birlikte kendine kurduğu düzeni terk eden Turgut, "ben"ine karşı işlediği suçun bedelini "öteki"ni terk ederek ve bu yolla "öteki"leşerek ödeyecektir. Tutunamayıp yolunda hızlı adımlarla ilerleyen Turgut'un "içimdeki şey" tabiriyle "özben"inden bahsettiği ve ona yönelirken diğerlerini ne kadar "öteki"leştirdiği içinden geçen şu sözlerle açığa çıkmaktadır:

" Bütün Turgut'u hiçbir zaman terk etmemişti... Onu kendine saklamıştı. Değerini yalnız Turgut'un bildiği bir 'şey'...Baı ukalalar Latince isimler takarlar bu şeye. Tarifler, benzetmeler... Ben ne dediğimi biliyorum. Benim, Turgut Öben'in özbenliği. ..Evlendiği gece de onu kendine sakladı. Nermin'e anlatmak zordu... Bu öyle bir şeydir ki kıskanır bazı olayları. Evlenmeni kıskanır... kimsenin istediği yoktur bu 'şey'i. Nermin'de farkında değil ona vermediğim bu şeyin... karanlıkta kalan yalnız o 'şey'... Nermin, diyorsun; peki, diyor... bildiğin gibi yap. Bana dokunma da. Benim dışımda hiçbir varlık onu ilgilendirmiyor... İçimdeki düzenleydi huzursuzluğum. Dışındaki düzenle bir ilgisi yok. Nermin'e dış düzen mi diyorsun?" (T., s: 322-324)

Bazı cümleleri atlanarak alıntılanan bu pasaj, "ben" ve "dışarı"nın kopukluğunu göstermesi bakımından önemlidir. Tamamen dışarıya yönelindiğinde "ben"in inatçı suskunluğu, kendisine yönelince kendisinden başka her şeyin anlamsız ve değersiz oluşunu, yani "öteki" oluşunu gösteren acımasız bir rehbera dönüşecektir. Ve bir kez o "şey" görüldü mü en yakında olan bile – Nermin gibi- artık dış düzenden başkası olmayacaktır. Çünkü bu dış düzen bireyi "ben"inden uzaklaştıran yegâne sebeptir.

Atay'ın kendiyile barışık olmak adına topluma ihanet eden diğer iki kahramanı, *Tutunamayanlar'*ın norm karakteri Selim ve *Tehlikeli Oyunlar'*da Hikmet, ihanetin

toplum tarafından asla affedilmeyecek bir suç olduğunun kanıtıdır. Kendine ihanet eden bireyin düşünceden ve anlamdan yoksun, samimiyetsiz ve sahte olsa da onları hayatta tutmaya yetecek iç huzuru, topluma ihanet eden bireyde yoktur. Selim de Hikmet de korkuyla dolu bir umutsuzluk içindedirler. Kendi "ben"lerinin sesini dinleyen bu iki karakter, "öteki"lerin benlikten uzak ve içi boş hayatlarına tahammül edememişleridir. "Ne Yapmalı" adlı metninde *"Kişisel değer saydığımız şeylerin, toplumun baskısıyla edinilmiş sahte nitelikler olabileceğini de hiçbir zaman akıldan çıkarmamalıyız."* (T., s: 97) diyen Selim, toplumsal baskıların bireyi kendine nasıl da yabancılaştırdığını, sahte değerlerin ne denli içselleştirildiğini çok evvelden anlamış görünmektedir. Hikmet'in ben'ine ihaneti, Sevgi ve Bilge yoluyla sembolize edilmiştir. Benliğinin birer parçasını karşılayan Sevgi'nin duygu/geleneği; Bilge'nin ise akıl/ modernizmi karşıladığından daha önce de söz edilmişti. Hikmet, bu iki kişi/ kavrama birbirleriyle ihanet etmiş ve bu iki parçayı birbirinden benliğinde hiçbir şekilde bir araya gelemeyecek kadar uzaklaştırmıştır. Sevgi'yle evliyken Bilge'yi arzularak duygu/ gelenek yanına; Sevgi'nin baskısı üzerine Bilge'nin gitmesine izin vererek ise akıl/ Batılı yanına ihanet etmesi sonucunu getirmiştir. Sevgi'ye de Bilge'ye de ihanet eden Hikmet, her defasında ihanetin büyüğüne kendisi uğramıştır. Ve bu ihanet yine Hikmet'in kendisi tarafından gerçekleştirilmiştir.

İhanet, beraberinde "suçluluğu" çağrıştırmaktadır. Bütün olumsuz çağrışımlarıyla ihanet, samimiyetsizlik, ikiyüzlülük gibi durumları da yanında barındırmaktadır. Başkasına yönelen ihanet, yarattığı acıyı da o kişiye aktarır; fakat kişinin ihaneti kendine yönelmişse, acıyı aktaracak bir ikinci kişinin varlığından söz edilemez. Kişi, hem samimiyetsiz, ikiyüzlü olup suçlu olan, acı çektiren zalim rolünderken bir yandan da acı çeken mazlumdur. Bu durum, acının ve suçluluğun katlanması anlamını taşımaktadır. Kendine ihanet eden bireyin payına nefret de düşer. Kişi, zalimliğinden, ihanetinden ve bu ihanetin dolaysız muhatabı olduğu için kendisinden nefret eder. Bu nefretin sonuçları oldukça ağır olabileceken en ağır olanı, intihar, Atay'ın anlatı kahramanlarının kendilerine yönelen nefretlerinin bedeli olmuştur.

A.1 Arzu ve Haz : Kendini Gerçekleştirme

Kendini gerçekleştirme, kişinin içsel potansiyeliyle koşut bir anlam içermektedir. Varoluşundan gelen potansiyelini tam anlamıyla kullanabilmiş birey, kendini de gerçekleştirmiş olacaktır. Bu kavram, insanlık tarihi boyunca anlamsal bir değişime uğrayarak kalıcılığını korumuştur. Bu kavram, ilk olarak İÖ dördüncü yüzyılda Aristoteles tarafından ortaya atılmış, daha sonra Hristiyan geleneğiyle birlikte anlam kaymasına uğrayarak *kendini mükemmelleştirme* adını almıştır. Bu ise, İsa'yı taklit etmekle mümkündür. (YALOM, 2001: 686)

Hristiyan dünyasında *taklit* temeline dayanan *kendini gerçekleştirme*, Tanrı'nın yerine insanın iradesinin hüküm sürdüğü kapitalist/modern düzende kişinin kendi iç dünyasında gerçekleşen bir olguya dönüşmüştür. Modern dönem, kişiyi kendi varoluşuyla yüz yüze getirmiş ve bu varoluşun tüm sorumluluğunu onun üzerine yüklemiştir. Bu anlayış, bireyin omuzlarına yüklenen büyük varoluş sorumluluğundan beslenir. Varoluşunu kendisinden başka ve üstün bir güce teslim etmenin rahatlığından mahrum olan modern insan, kendi potansiyelinin farkına varmalı ve *kendini gerçekleştirmelidir*.

İnsanın içinde bir ihtiyaçlar hiyerarşisi olduğunu söyleyen Abraham Maslow, *kendini gerçekleştirmenin* kişinin en alt kademedен başlayarak en üste gelinceye değin bütün ihtiyaçlarını karşılamasıyla mümkün olacağını söyler. (aktaran YALOM, 2001:686) Bu hiyerarşiye göre inşa edilmiş ihtiyaçlar ise şunlardır:

" Maslow'a göre insan, içinde bir hiyerarşiye göre inşa edilmiş olan güdülere sahiptir. Bunların en temel olanları – hayatta kalma bakış açısından hareketle- fizyolojik olanlardır. Bunlar tatmin edildiğinde birey daha yüksek gereksinimlerin tatminine yönelir. - güvenlik ve emniyet, sevgi ve ait olma, kimlik ve öz saygı. Bu gereksinimler karşılandığında birey bilişsel – bilgi, içgörü, akıl- ve estetik gereksinimleri – simetri, uyum, bütünlük, güzellik, meditasyon, yaratıcılık, ahenk- tatmin edecek olan kendini gerçekleştirme gereksinimlerine yönelir. (aktaran YALOM, 2001: 686-687)

Yukarıdaki pasajdan da anlaşıldığı kadarıyla kişinin yüksek gereksinimlerini tatmin etmesi, daha ilkel olanların karşılanmasıyla mümkündür. Kendini gerçekleştirme ise ancak bu koşulla mümkündür. Kişi, fizyolojik ihtiyaçlarını gerçekleştirmeden bilişsel, estetik, yaratıcılık gibi gereksinimlerine ulaşamaz. Ekonomik bakımdan gelişmemiş

lkeler ve topluluklarda bilimin ve sanatın gelişmemesinin bunların birer lüks olarak değerlendirilmesinin nedeni doyurulmamış fizyolojik gereksinimlerde aranabilir.

Kendini gerçekleştirme fikrinin ardında ahlâki bir ideal vardır ve bu ideal kendine karşı dürüst olmaktır. (TAYLOR, 2011: 20) Kişi, daha iyi ve yüksek bir yaşamın anlamını, kendine karşı sahici olmak suretiyle bulacaktır. Bahsedilen bu sahiciliğin modern toplumlarda ne denli mümkün olduğu ise tartışmaya açık bir husustur. Maslow, kendini gerçekleştirmenin doğal bir süreç olduğunu ve kişinin bu yolda herhangi bir sosyal yardıma ihtiyaının olmadığını ileri sürer. (aktaran YALOM, 2001: 687:) Maslow, toplumu kişinin kendini gerçekleştirmesinin önünde bir engel olarak kabul etmektedir:

" ... Maslow, toplumu kendini gerçekleştirmeye bir engel olarak görmektedir, çünkü toplum sıklıkla bireyleri eşsiz kişisel gelişimlerini bırakmaya ve kişiye uymayan sosyal rolleri ve boğucu gelenekselliği kabul etmeye zorlamaktadır." (aktaran YALOM, 2001: 687)

Pasajdan da anlaşıldığı kadarıyla "kendini gerçekleştirme", *bireysel* bir sınırlılığa sahiptir. Bu sınır genişler ve içine toplumsal bazı dayatmalar sınırın içine dahil olursa kişinin kendini gerçekleştirmesi mümkün olmaktan çıkacaktır. Çünkü bu dayatmalara uyma zorunluluğu, kişiyi belli rolleri benimsemeye zorlar. Bu benimseme hali ise uyumun ilk ve en önemli koşuludur. Maskeler altına gizlenen bir benliğin kendine karşı sahici ve dürüst olma şansı ise oldukça düşüktür. Charles Taylor, kişinin kendine karşı dürüstlüğü ve bunun özgürlükle ilintisini aşağıdaki şekilde izah etmiştir:

" Kendime karşı dürüst olmam demek kendi zgrlğme karşı dürüst olmam demek, ve onu yalnız ben berraklaştırabilirim, yalnız ben keşfedebilirim. Onu berraklaştırırken aynı zamanda kendimi de tanımlarım. Tamamen benim olan bir potansiyeli gerekleştiririm. Modern sahicilik idealinin ya da genellikle kullanılan anlatımla, kendini gerçekleştirme amacının böyle bir zemini var. En değersiz, en saçma ya da komik biçimleriyle birlikte sahicilik kültürüne ahlâki gücü veren zemin bu. ' Kendi işine bakma' ya da ' kendi kendini tatmin etme' düşüncesine anlam katan bu." (TAYLOR, 2011: 32)

Yukarıdaki pasaj, Taylor'un "kendini gerçekleştirme"yle "modern sahiciliği" zdeş bir anlamda kullandığını göstermektedir. Kişinin kendi özgürlüğüne karşı dürüst olması, onu zincirlere bağlayan ve kendi olmaktan çıkaran dayatmalardan ve zorunluluklardan arınmasıyla mümkündür. Bu ise, kişinin kendi üzerinde tek söz sahibi olması, kendi potansiyelini gerçekleştirme konusunda "kendi"liğiyle baş başa kalması gerekliliği anlamına gelmektedir. Kendini gerçekleştirme, ancak bu şekilde mümkün olacaktır. Erol Göka, "Hümanistik Psikoloji Açısından Kaygı Sorunsalı ve Kendini Gerçekleştirme

Kavramı” adlı yazısında insan varlığının figürlerinin bilinç, seçim ve özgürlük olduğunu; var olmama alanının figürlerinin ise bunun tam karşıtı olarak ışıksızlık, kapanmışlık ve gereklilik olduğunu söyler. (GÖKA, 1999: 175) ve şöyle devam eder:

"Gündelik yaşamda, etkin öznelere ya da kendi yaşamını yönlendirebilen kişiler olarak davrandığımızda, yani özneliğimizi yaşadığımızda, varlık olarak yer alıyoruz demektir. Ama kendi isteğimizin dışında kalan güçler tarafından belirlenmiş nesnelere olarak davrandığımızda, yani nesneliğimizi yaşadığımızda, bu, var olmama alanı içerisinde olduğumuzu gösteren bir durumdur. İşte, otantik varlık ya da otantik kişilik, bu tanımlar uyarınca, varoluşun, var olmamaktan varlığa ve oradan tekrar geriye var olmamaya doğru sürekli bir akış olduğunun bilincindedir." (GÖKA, 1999: 175)

Maslow’a göre insan, sürekli isteyen ve isteklerini gerçekleştiren bir varlıktır ve insanın daha yüksek ihtiyaçlarının doyurulmaması ve ruhsal enerjilerinin engellenmesi, ruhsal bozukluklara yol açar. Oysaki bu enerji, iyileştirici etkiye sahiptir. (GÖKA, 1999: 177-178)

Maslow, ihtiyaçlar hiyerarşisini oluştururken iki ögeyi dikkate alır: Kültür ve aile tutumları. O halde ihtiyaçların baskınlığı ya da gereksinime duyulan ihtiyacın süresi topluma ve aileye göre değişkenlik gösterebilir; çünkü toplum ve aile kavramı ile bazı değer yargıları, içinde bulunulan kültüre göre değişkenlik gösterebilir. Kültür ise çağın anlayışına göre yorumlanır. Bir ihtiyacın bir toplumda saplantı haline gelmesi, bu ihtiyacı tamamlayıp bir üst basamağa geçmek isteyenler için engel teşkil edebilir, bu durum ise bir ihtiyacın, ait olma gereksiniminin, her zaman doyurulmamış olması anlamına gelir. O halde hiyerarşi sabitken ihtiyaçların ifade ettiği anlamlar değişmektedir. Örneğin Antik Yunan ve Roma’da düşünür olmak diğer bir tabirle filozof olmak saygınlık gereksinimini karşılayan bir ihtiyaçken bugünün Yunan halkı için aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Ya da bir ailede saygınlık kavramını karşılayan ihtiyaç ve bunun karşılığında doğan eylem, başka bir aile için geçerli olmaz. Veyahut bazı toplumlarda hiyerarşinin basamak sayısı düşebilir. "Saygınlık" ya da "ait olma", en yüksek gereksinim haline gelebilir. Bu tutum ise "yabancılaşma" kavramının ortaya çıkmasının esas sebebi olarak görülebilir.

Göka, kendini gerçekleştiren bireyin çerçevesini şu şekilde belirler:

"Bu insanlar, ruhsal bakımdan olağanüstü sağlıklıdırlar. Nevrotik ve psikotik kişi, normalden olumsuz yönde ne kadar uzaksa, bunlar da olumlu yönde o kadar uzaktırlar. Kendini gerçekleştiren kişinin belki de en önemli özelliği, gerçekleri daha keskin olarak algılamaya yatkınlığıdır. Başkalarının doğrudan doğruya karşılayamayacak

kadar tehditkâr buldukları bir gerçeği değiştirme ya da örtbas etmeyi gerektiren korku ve kaygıları yoktur. Kendisini, doğayı ve başkalarını olduğu gibi kabul eder, başkalarını küçük düşürmeye ihtiyaç duymayacak kadar kendine güvenli ve saygılıdır. Başkalarının kusurlarının farkındadır, fakat onların olanaklarını ve insan olduklarını da bilir. Denetimi dışındaki doğal güçlerine saygı duyar ve bir ölçüde şanssızlığı da normal karşılar, bedenini ve bedensel süreçleri utanç duymadan, oldukları gibi kabul eder." (GÖKA, 1999: 178)

Bu alıntının bize sunduğu kendini gerçekleştirmiş insan görünüşüne, Oğuz Atay'ın anlatılarında rastlanmaz. Aksine onun roman kahramanları, yukarıda profili çizilen "mutlu" bireyin tam tersi bir görünüm sergilerler. Kişinin kendini gerçekleştirmesinin varoluşunun farkına varmasına ve kendini toplumsal birtakım sahteliklerden ve dayatmalardan kurtarmasına bağlı olduğundan daha önce de bahsedilmiştir; fakat burada önemli olan kişinin bu süreci başarıyla gerçekleştirmesidir. Atay kişilerinin kendi varoluşlarının farkında oldukları, toplumsal dayatmalardan sıyrıldıkları gerçektir; fakat onlar kendini gerçekleştirme konusunda başarısız olmuşlardır; çünkü varoluşlarının farkında olmalarıyla birlikte yüzleştikleri benliklerini sevmezler.

*Tutunamayanlar'*ın norm karakteri Selim, Maslow'un kendini gerçekleştirme yolundaki insan tarifine uyar; fakat bu yolda Selim'in vardığı sonuç olumsuzdur. Selim, intihar ederek hayatına son vermiştir. Çünkü o, sağlıklı yollarla varoluşunu başaramamış, kendini gerçekleştirmeyi tamamlayamamıştır. Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisindeki bazı orta kademeli ihtiyaçlar- sevgi ve ait olma ihtiyacı- Selim tarafından giderilememiştir. Bu sebeple bir üst basamağa geçememiş, kendini gerçekleştirmesi yarım kalmıştır. Selim'in en büyük trajedisi, kendini hiçbir yere, kişiye ya da topluluğa ait hissetmemesidir. Ait olamadığı için derin bir sevgiden de mahrum olan Selim, bunun yoksunluğunu yaşamıştır.

Hikmet de tıpkı Selim gibi sağlıklı bir varoluşu başaramamıştır. Bu sebeple Hikmet için de "kendini gerçekleştirememiştir" denilebilir. Tıpkı Selim gibi hiçbir yere ait olamayan ve yaşantısının hiçbir döneminde gerçek bir sevgi ve ilgiyle karşılanmayan Hikmet'e gidecek tek bir yer kalmıştır: Gecekondu/ benlik.

*Tutunamayanlar'*ın Selim'in ölümüyle birlikte varoluşunun bilincine varmaya başlayan Turgut'un kendini gerçekleştirip gerçekleştiremediği Selim ve Hikmet'te olduğu gibi açık değildir. Maslow'un kendini gerçekleştirmenin önündeki en büyük engellerden biri olarak gördüğü toplum, romanın başında Turgut'u ele geçirmiş, onun özgürlüğüne ve

özerkliğine el koymuş durumdadır. Toplumsal uyum adına eş, baba ve mühendis rolünü başarıyla üstlenen Turgut, taktığı maskeden ötürü "kendi"liğini unutmuş bir insan görünümü çizer. Onun kendiliğini hatırlamasını harekete geçiren etken ise, varoluşsal çıkmazları sebebiyle intiharı seçen Selim olmuştur. Bu intiharla birlikte taktığı ve benimsediği maskesi aralanan Turgut, benimsediği ve bu sebeple kendiliğini unuttuğu toplumsal kurallardan sıyrılıp, kendine bir rota belirlemeden bindiği trenle birlikte maskeyi tamamen atmıştır ve bu durum, kendini gerçekleştirme yolunda ilk gerçek ve büyük adımdır.

A.2 Modernliğin Gölgesinde Gelenekten Kopuş

19.ve 20. yüzyılla birlikte çığır açan modernizm fikri, filizlerini Fransız İhtilâli ile atmıştır. Doğası gereği kendisiyle ilintili olan her şeyi kendi mülkiyetinde gören insan, bu özelliğini doğuşuyla birlikte kazanmıştır. Birey, sahip olduğu her şeye hâkim olmak ister; fakat kişinin kendisinden çok daha etkili olan birtakım güçler, kişinin bu hâkimiyetini elinden alır niteliktedir. Din, krallık ve gelenek anlayışı, bu güçler arasında en önemlileridir.

Din, insanlık tarihi boyunca dünya üzerinde birey hâkimiyetini yok sayan bir anlayıştan beslenmiştir. Tanrı karşısında sadece bir "kul" olarak varlık gösteren insan, kendi varlığı da dâhil hiçbir şeyin mülkiyetine sahip değildir. Tanrı inancı, her şeyin Tanrı'dan geldiği ve bu sebeple mutlak hâkimi olduğu kabulünü gerektirir. Bu ise, bireyin hâkimiyet ve mülkiyet özelliğini sıfırlar. Krallık, padişahlık gibi Tanrı'dan geldiğine inanılan mutlak hâkimiyet gücü de tıpkı Tanrı inancında olduğu gibi, bireyi "kul" mertebesinde bırakır. Kral ya da padişah, Tanrı'dan aldığı mutlak güçle, maiyetinde olan tüm bireylere ve onlarla birlikte her şeye sahiptir. Bireyin mülkiyet hakkı yoktur. Her şeyin sahibi kraldır. Bu durum ise, yukarıda bahsedilen insan doğasına aykırıdır. Modernizm ile birlikte kilisenin ve krallığın birey üzerindeki gücü azalmış, kişi, mülkiyet hakkına kavuşmuştur. Bu özgürlük ise Fransız İhtilâli ile ilân edilmiştir:

" ... mülkiyet bilincinin bugünkü anlamda gelişmesinin sebebi modernleşme yani insanın zaman algısındaki ve tarihi yorumlamasındaki değişimdir. Şu halde modernleşmenin en önemli sonuçları dinin toplumsal hayattaki etkinliğinin azalması veya sekülerleşme, diğerlerini yönetme hakkını bir mülkiyet gibi elinde bulunduran kralların egemenlik

haklarının insanların gözünde meşruluğunu kaybetmesi veya herkesin kendinde birey olarak kendi hayatına yön verme hakkını görmesi, özel mülkiyet düşüncesinin güçlenmesidir denilebilir. Bu bağlamda sonrasında kilisenin sahip olduğu her şeyin kamulaştırıldığı ve kilise hakimiyetinin nihai olarak kırıldığı, hâkimiyeti mutlak olarak kullanan kralın devrildiği ve yerine halk egemenliğine dayalı bir yönetimin kurulduğu ve özel mülkiyetin güvence altına alındığı Fransız İhtilâli, modernleşme düşüncesinin insanoğlu tarafından tatbik edildiği an olmuştur. Modern insan, 14 Temmuz 1789 günü eski düzen karşısındaki zaferini ilan etmiştir." (KÖSEOĞLU, 2011: 21)

Varlığını, daha üstün güçlere teslim eden insan, bu güçlerin geçerliliğinin ortadan kalkışıyla birlikte seküler bir anlayış geliştirmiş, metafizik olandan uzaklaşarak akli esas almıştır. Bu durumda akli kendine temel olarak insanın akıyla algılayamadığı her şeyi yok sayan pozitivistin, modernizmin temel öğretisi olduğu gerçeği ortaya çıkar. Pozitivism ve savunduklarıyla birlikte modernizm, insanı da sadece duyularla algılanan bir varlık olarak ele almış, hiçbir soyut yanını kabul etmemiştir. İslam Türkmenoğlu'nun deyişiyle, modern insan artık sistem içinde sadece hesap edilmesi gereken bir ' veri' dir.(TÜRKMENOĞLU, 2011: 33) İnsan, modern anlayış içerisinde tek başına anlamlı değildir; üstelik daha önce de bahsedildiği gibi modernizmle paralel bir anlayış geliştiren kapitalizmle birlikte verimliliği derecesinde anlam ifade eder. Kapitalist düzen, bireyi araç olarak görme eğilimindedir. Verimliliği derecesinde önemli ve değerli bir araç. Daha önce de bahsedildiği gibi bu durumun devamı kişinin kendinden uzaklaşması ve sonuç olarak kendine yabancılaşmasıdır. Erich Fromm, *Sevme Sanatı*'nda kişinin araçsallaşması ve sonrasında meydana gelen yabancılaşmayla ilgili şunları söylemiştir:

" Çağdaş insan kendine, çevresindekilere, doğaya yabancılaşmıştır. Ticari bir metaya dönüşmüştür, kendi yaşam güçlerini mevcut piyasa şartlarında elde edilebilecek en yüksek kârı getirmesi gereken bir yatırım olarak algılar. İnsan ilişkileri temelde, kendi güvenliğini sürüye yakın olarak sağlayan ve düşüncede, duyguda veya eylemde farklı olmayan yabancılaşmış otomatların (robotlar) ilişkileridir." (FROMM, 1993: 75)

Fromm'un da ifade ettiği gibi modern hayat düzeninde metalaşan insan, bir süre sonra kendisini tanımadığı gibi etrafını da tanımaz olacaktır; çünkü hiçbir birey ya da nesne, araç olarak yararlılığı dışında başka bir anlam ifade etmez. Bunun sonucu ise derin bir yalnızlıktır. Sürekli bir faaliyet içinde olan modern dönem insanı, etrafındaki kalabalığa rağmen gerçek anlamda tek başınadır; çünkü "insan" olarak, karşıladıkları için bir anlam ifade etmez. Böyle bir algılama içinde insanı insan yapan ruhu ve duyguları önemsizdir. Gruen'in de ifadesiyle bilginin en yüksek prensip olarak ortaya çıktığı yerde coşku ve ruh muhakkak ölür. (GRUEN, 2008: 76)

Modernizmin insanı ruhsuz, coşkusuz ve sahipsiz bırakan doğası, gelenekle tezat oluşturur. Gelenek, bireye sahipliliği ve aidiyeti vaat eder. Bir geleneğe bağlı olmak, bir topluluğa ait olmaktır. Ait olunan topluluk ise kişinin sahibidir ve ondan sorumludur. Bu durum, kişiye özgür olmamanın rahatlığını yaşatır. Özgürlük, birey üzerinde paradoksal bir durum yaratır. Geleneği, özgürlüğünü elinden aldığı gerekçesiyle reddeden insan, modernizmle birlikte özgürlüğünün kölesi olur. Onu köle yapan bu özgürlük ise besinini akıldan alır. Akıyla değerlendirilen insan, onun seviyesi ve işlerliği derecesinde önemlidir. Duygu yönüyle insanın modern anlayış içinde hiçbir yeri yoktur. Gelenek ise, akli ikinci plana atar; çünkü geleneğe dair olanlar, akılla sorgulanmayan ve koşulsuz bir şekilde yerine getirilen, inanılarak gerçekleştirilen eylemlerdir. Akıl ve sorgulama, dolayısıyla özgürlük, gelenek için tehlike arz eder. Bu sebeple geleneksel olan, kişinin saldırganlığının ve başkaldırısının sindirilmesini amaçlar.

Halis Çetin, “Gelenek Ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi” adlı makalesinde geleneği şu şekilde tanımlamıştır:

"Gelenek, insanların iradelerinden ve eylemlerinden bağımsız olarak siyasal hayatı ve onun işleyiş şekillerini tâyin eden, onu idare eden, siyasal iktidarı ve toplumu kontrol eden tarihî, siyasal ve toplumsal kanunlardır. Gelenek, ortak bir tarihsel miras, siyasal iktidarın devamlılığı, ahlâkî birlik, siyasal ve toplumsal kültür gibi temel bağlaşımların ortak kabulünü ifade eder. Gelenek, siyasal iktidarın toplumsal itaat alanında onanmasının tarihsel dinamiklerini gösterir. Gelenek, toplumsal hayatta insanların ortak tercihlerini, birlik ve beraberliğin kültürel bağlarını ve sözleşmeleri kapsar." (ÇETİN, 2003: 18)

Oldukça kapsamlı ve açıklayıcı olan bu tanım, geleneğin başat unsurlarını da kodlamıştır: Kanun/güç faktörü, geçmişe dayanma, süreklilik, ortak kabul. Bu unsurların anlamı üzerinde durmak, gelenek kavramının kapsamının ve öneminin anlaşılması için elzemdir.

Gelenek, toplumsal hayatı düzenleyen ve şekillendiren bir güçtür. Geleneğe uymak, tıpkı yazılı kanunlara uymak gibi kişiye uyum ve onaylanma vaat eder. Gelenek, geçerliliğini sürekliliğinden alır. Yeni olan bir davranış ya da düşünüş şekli henüz gelenek değildir. Gelenek, gücünü geçmişten gelmesine dayandırır. Yıllarca onaylanmış olan ve bu nedenle kabul gören davranışlar, geleneği oluşturan parçalar halini alabilir. O halde denilebilir ki gelenek geçmişten beslenir. Geleneğin yaşayabilmesi, toplum tarafından ortaklaşa bir kabule bağlıdır. Çoğunluğun onaylamadığı hiçbir davranış, düşünüş ya da inanç, gelenek olamaz.

Geleneğin sürekliliği, kendisine duyulan ilgiyle doğru orantılıdır. Geleneğe ilgi göstermek, onu korumak demektir. "*Gelenek ile geçmiş bugüne getirilerek geleceğin de aynı süreklilik ile korunması sağlanmıştır.*" (ÇETİN, 2003: 19) Geleneği korumak ise bireyin huzurunun emniyetini ifade eder. Geleneğin halihazırda mevcut olan kuralları, bireyi var olma sorunuyla yüzleşmekten kurtaracaktır. Birey, seçimlerindeki özgürlüğün, yani sorumluluk duygusunun ve bu sorumluluğun neden olduğu kaygının kısılcığında çırpınmaktan, geleneğe uymakla kurtulacaktır. Sorgulamadan kabulü gerektiren gelenek, bireyi düşünme sıkıntısından kurtaracak ve onun yerine zaten yıllar önce düşünülmüş formlara sadık kalması beklenecektir. Formlara sadık kalan birey, topluma yabancılaşmayacak, insanların gözünde "öteki" konumuna düşmenin verdiği ruhsal sancıları yaşamayacaktır. O halde gelenek, toplumsal huzurun koşuludur.

Topluma yabancılaşan, "öteki"leşen, yaşadığı topluma ve toplumun değerlerine ait olamayan bireyin içinde bulunduğu durum nereden kaynaklanır?

Modernleşmek, durmak bilmeyen ve hiçbir şekilde geriye dönüp bakmamayı gerektiren bir ilerleme düşüncesi içinde var olmuştur. Daha önce de söylendiği gibi aydınlanma düşüncesiyle Tanrı'nın yerine toplumu koyan modernizm, bireyin omuzlarına oldukça ağır bir sorumluluk yüklemiştir. Lars Fr. H. Svendsen, *Sıkıntının Felsefesi* adlı kitabında bu durumla ilgili şunları söylemiştir:

"Tanrı artık bilginin nesnelliğini ve evrenin düzenini güvence altına alabilir durumda değildir. Zaten bu güvence artık arzu edilir de değildir. İnsan sadece kendisine bel bağlamalıdır. Modernitenin belki de en açık özelliği, bir zamanlar Tanrı'ya düşen rolü insanın yüklenmesidir. İlk şeylere ilişkilendirilen, sonra da, Ortaçağ'da, git gide Tanrı'ya atfedilen nitelikler, insanî özne tarafından kurulan dünyanın unsurları haline gelir." (SVENDSEN, 2008: 74- 75)

Birey, Tanrı düşüncesiyle birlikte geleneğe de sırtını dönmüştür. Fakat, Tanrı'da bulduğu sığınma duygusunu ve huzuru insanda bulamamıştır. İnanmak için kendinden üstün bir güce ihtiyaç duyan birey, bu güçten yoksunlaşınca kaçınılmaz bir yabancılaşma sürecinin içine düşmüştür. "Gelenek Ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi" adlı makalesinde Halis Çetin'in belirttiği gibi:

"Geleneksel toplumların görece durağanlığı, modern koşullar altında yok olmaktadır. 'İlerlemecilik' ilkesi gereği modernleşme toplumların yenilenen ilkeler üzerinde bütünlüğe kavuşturulması ve yeniden bütünleştirilmesi olarak düşünülürse, bu durumun geleneksel toplum özelliklerinin parçalanıp yok olacağını da kapsadığı açıktır." (ÇETİN, 2003: 21)

Batı'nın ve onun yaşam şeklini temellendiren modernizmin bireyi yüceltişinin aksine gelenek, bireyi yok sayan bir özdedir. Bireyin tercihleri, istekleri ve bunların yarattığı bunalım, gelenek içinde yeri olmayan hissedişlerdir.

"Şimdi" ve "burada"yı esas alan modern düşünce, "geçmiş"e dayandığı gerekçesiyle geleneği reddeder. Kökleri çok eskilerde kalan gelenek, geçmişten tamamen kopup hızla yol kateden modernizm içinde barınamaz. Talha Köseoğlu'nun da "Modern İnsana Dair" adlı makalesinde belirttiği üzere; " *Modern insan dediğimiz insan da zamanı, ilerleyen, ilerledikçe beraberinde değişimi getiren bir olgu olarak tahayyül eden insandır.*" (KÖSEOĞLU, 2011: 18)Geleneğin uzun süre yaşaması, kaynak olarak kendine akli ve bilimi alan modern insanın, onu dogmayla bir tutmasına neden olmuş, bu bakış açısı, geleneğin adının kötülenmesi ve ona yüz çevrilmesi sonucunu doğurmuştur. (SHILS, 2003: 103-104)

Aydınlanma döneminin ilerlemeyi ve akli esas alan düşünce sistemi, özünü geçmişten alan ve esnek olamayan, tavizsiz geleneğe sırtını dönmüş, böylelikle ilerlemeyi başarmıştır; fakat insanoglunu bu dünyada varolmasından, tercihlerinden sorumlu yani özgür bıraktığı için onu büyük güvencesinden ve aidiyetliğinden mahrum bırakmış, kuşaklar boyunca savunulan gelenekle, modernlik arasında sıkışmış bunalımlı ve parçalanmış bireyler doğurmuştur. Bu boşluk yüzünden "sıkışmış" bireyin hayatı ise anlamsızlıktan ibarettir:

" Modernite geleneğin ' ağırlıklarını' atmaya başardı, ki bu da şimdiyi geçmişten özgürleştirir. Bununla birlikte bu özgürleşme bakışımızı daha kolayca geleceğe yöneltme olanağı sağlamadı bize, tersine bizi şu kayıp deneyimiyle, namevcut bir geçmişin nostaljisiyle bıraktı. Şimdi, anlamın taşıyıcısı mercii olarak tarihin yerini aldı, ama geçmişle ya da gelecekle ilişkisi olmayan katışıksız bir ansallığın sunacak çok büyük bir anlamı yoktur. Ne geçmişi geçmiş ne de geleceği gelecek olarak tesis edebileceğimize göre, görevimiz şimdi ile olabildiğince tözsel bir ilişki kurmayı denemekten ibarettir." (SVENDSEN, 2008: 165)

Svendsen'in çizdiği profilin çok da olumlu olduğu söylenemez; çünkü Svendsen, moderniteden bahsederken, onun temelsizliğine değinmiştir. Bu temelsizlik, kaynağını "geleneğe" sırt çevirmesinden alır. Modernitenin reddettiği ve ağırlık olarak gördüğü için üzerinden attığı gelenek, bir rahatlama sağlamamış; aksine çok büyük bir eksiklik ve boşluk yaratmıştır. Bu eksiklik ise tek başına kalan "şimdi"de görünür hale gelmiştir. "Şimdi", kendini şekillendiren bir geçmiş ve tasarısı yapılan bir gelecekle anlamlıdır.

Geçmişten kopmuş bir gelecek tasarısı ise mümkün değildir. O halde geleneği reddeden modernitenin "şimdi"si, anlamdan yoksundur.

Geleneğin reddi, modernitenin buluşu olan "özgürlük"ten kaynaklanır. Özgür olmak isteyen birey, kendine bir dizi kural koyan geleneği reddetmek, ona başkaldırmak zorundadır. Ziyad Marar, *Mutluluk Paradoksu Özgürlük ve Onaylanma* adlı çalışmasında, insanın özgürlük ihtiyacı ve balkaldırışı ile ilgili şunları söylemektedir:

" Kendini özgür hissetme ihtiyacı, ele avuca sığmayanı deneme isteğidir; uzlaşmama, başkalarının istek ve kurallarına boyun eğmeme arzusudur. (...) Bireysel ve romantik bir benlik kavramı ortaya çıkana dek insanların yaşamdaki yerini ve rolünü Tanrı, krallık, kanunlar ya da ahlakî kaidelere göre tanımlayan toplumsal kuralların dışında fazla seçenek yoktu. Rousseau, ' doğuştan özgür olan insan, dünyanın her yerinde zincire vurulmuştur' diyerek bu tabloyu paramparça etti." (MARAR, 2004: 38- 39)

Oğuz Atay, anlatılarında Batı'nın aklı ve Doğu'nun duygusallığı dolayısıyla modernizm ve gelenek arasında kalmış ve bunun "sıkışmışlığı" yaşayan, parçalanmış insanları anlatır. Bu parçalanmışlık, Türk toplumunun kaderi haline gelmiştir; çünkü Tanzimat'la birlikte çıkılan modernleşme yolu, geleneğin tam ve kesin bir şekilde reddi sonucunu getirmiştir. Temelsiz bir yenileşme ortaya konmaya çalışılmış; fakat bu durum, ne gelenekten tam anlamıyla kopuş ne de Batı'yı eksiksiz anlayarak içselleştirilecek bir modernizmin gerçekleşmesini sağlayamamıştır. Bu kimliksizlik ve yarımlik, kimlik bunalımı yaşayan, nereye ait olduğunu bilmeyen bireyler doğurmuştur. Kimliği Doğulu ve Batılı olmak üzere ikiye ayrılan birey, tanımadığı ve anlamadığı için ikisine de yabancıdır.

Tutunamayanlar'ın, içinde bulunduğu dayanılmaz ıstırabın etkisinden intihar ederek kurtulan kahramanı Selim, gelenekten kopmuş fakat modern dünyaya da ayak uyduramamıştır. Kendisini teselli edecek, idealize ettiği bir ideolojiden mahrum kalan Selim'in durumu *zeminizlik* olarak adlandırılabilir. Okuduğu, hayran olduğu, özellikle bilinmesi gereken yazar ve filozofları sıralarken ve onlardan bahsederken bir husus dikkati çeker: Bu da bu yazarların Batılı olmasıdır. Geleneksel olarak adlandırdığımız ve bu sebeple bize tanıdık olan hiçbir yazara hayran değildir Selim. Geleneğe sırtını dönmüş ve kendisine yeni bir kimlik ve değerler toplamı oluşturmaya çalışırken hep kendisini varoluşsal problemler, kaygılar içinde bırakan, huzur ve sükûnetten uzaklaştıran düşünceleri seçmiştir ve bu düşüncelerin hepsi modernliklerini geleneğimizden kopma pahasına kendimize uydurmaya çalıştığımız Batı'ya aittir.

Selim'in intiharı haberini alan Turgut, hemen o gece zihninde onunla ilgili hatıralarını tazeler ve Selim'le birlikte kendisi üzerine yazdıkları biyografiyi hatırlar. Bu biyografi, içine doğduğu aileyle birlikte, birbirinden iki ayrı uçta bir anne babaya sahip olan Turgut'un gelenek ve Batı arasında kalan ruhu hakkında önemli bir resim sunar okura. Turgut'un annesi Mürüvvet Hanım, babası ise Hüsnü Bey'dir. Mürüvvet Hanım, ev hanımıdır; fakat Hüsnü Bey, bir hukuk talebesidir. Turgut doğduğu gün ise, heyecanla doğumu beklerken bir gün sonra gireceği Amme Hukuku imtihanını düşünüp endişelenmektedir:

" Üst kattan çocuk ağlamasının duyulduğu sırada Hüsnü Bey, ertesi gün gireceği Amme Hukuku imtihanını düşünüyordu. (...) Hüsnü Bey bunalıyordu. Okumaya fazla düşkün olmadığı için, sadece kitaplarda isimlerini görmekle yetindiği filozoflar, kafasında birbirine karışıyor; Necmettin'in notlarından aklında kalan cümleleri hatırlamaya çalışıyordu. (...) On Binlerin Ricatı'nı yazanın Aristophanes mi yoksa Ksenophanes mi olduğunu çözmeye çalışırken Platon'un aile nazariyesi, Dante'nin devlet mefhumuna karıştıyordu. (...) Kültür, sadece bazı isimleri hatırlamaktan ibaret değildir, deniliyordu. Kültür, bu isimleri yerli yerinde ve başka isimlerle münasebetini bilerek kullanmak demektir. (...) Shakespeare'nin adını bile duymadığı halde bu kelimeler, kültür mü demektir? Hakikaten, kültür ne demektir acaba?" (T. s: 54)

Oğlunun doğumunu beklerken alt katta endişeli bir şekilde bunları düşünen Hüsnü Bey, anlaşılmayan, içselleştirilmeyen Batı'nın ve ona dair olan bilginin sadece kelimelerden ibaret kalacağını göstermektedir. Nitekim Amme Hukuku imtihanında başarısız olmuştur. Üstelik Hüsnü Bey için içselleştirilmiş başka bir kültürün de mevcudiyetinden söz etmek mümkün değildir. O, Doğu'ya, onun kültürüne ve geleneğe de yabancıdır: "*Turgut'un kulağına ezanı fısıldarken de gene, Kadim Yunan gibi, bilmediği bir düzenin ezberciliğini yapıyordu. Doğu ve Batı kültürünün sembolleri, onun kafasında, bütün ürkütücü yönleriyle, birbirlerine karışmadan durabiliyordu.*" (T. s: 56)

Modern ya da Batılı olabilmek adına yüz çevrilen gelenek ve ona dair olanlar, kişiyi sahipsiz bırakmıştır. Hüsnü Bey'in hiçbir şeyi tam olarak bilmeyişi, dile getirdiklerinin ya da düşündüklerinin içi boşalmış, anlamsız kelimelerden ibaret oluşu da bunun göstergesidir. Hüsnü Bey, Amme Hukuku imtihanına hazırlanırken de, yeni doğan oğlunun kulağına ezan okurken de ne yaptığını, ne söylediğini bilmez; çünkü o ne Kadim Yunan'ı ve onun düşünürlerini ne de İslâm'ı ve onun söylediklerini tanır.

Biyografide Turgut hakkında söylenenler de onun tanımadığı bir kültüre olan geçici hayranlığını vurgular:

" Turgut'un, yıllar sonra, edebiyat dersiyle başlayan divan edebiyatı hayranlığının köklerini, kulağına okunan bu Arapça sözlerde aramak gerekir. Fakat, o anda babası, nasıl ne dediğini bilmeden konuşmuşsa, Dragut Özben de ne dediğini bilmeden, bir Şarkî Medeniyet hayranlığı tutturmuştur yıllarca. Bilhassa bu sözlerin kulağına söylenmiş olması; bu tarihi şahsiyette, bütün kültürün ve hassaten Arap kültürünün kulaktan dolma bir şekilde tezahürüne sebebiyet vermiştir." (T. s: 56)

Gelenek ve dahil olunmaya çalışılan modernlik arasında sıkışıp kalmış bir ülkenin resmi, Turgut tarafından okulda yaşadığı çatışmalar yoluyla bir kez daha aktarılır. Cumhuriyet'in kurulmasıyla Batılı tarzda yeni bir düzen oluşturulmaya çalışılırken her şeyle birlikte eğitim ve okullar da değişmiş, yenilenmiştir. Bu yeniliğin karşısında yaşanan ikilik ise kendini Turgut'un babası/ gelenek ve öğretmeni/modern olan arasında bir çatışma şeklinde göstermiştir:

" Okulda ilk öğrendiğim gerçeklerden biri de babamın – sonra peder oldu- beni yanlışlıkla mektep yerine okula gönderdiği oldu. Önümüze alfabe adında anlaşılmasız bir kitap koydular. Babam, ona elifba dedi. Okulla babamı uzlaştırmaya imkân yoktu. Bu garip kitapta, bizim kılığımıza pek benzemeyen bir biçimde giydirilmiş çocuklar, boyuna birbirlerine top atıyorlardı. Hangi mahallede oturduklarını bilemediğim bu çocuklar, kumbaralarında – bizim evde böyle bir kutu yoktu- para biriktiriyorlar; babaları da – Ahmet Ağabey kadar genç ve bıyiksız adamlardı bunlar- onlara, çatana denen kayıklar alıyordu." (T. s: 74- 75)

Yukarıdaki pasaj, gelenek ve modernizm arasındaki geçiş dönemini yansıtmaları bakımından oldukça önemlidir. Turgut'un babasının ve okulun uzlaşmasının imkânsız oluşu, gelenek ve modernizm arasındaki uzlaşmaz ilişkiye gönderme yapmaktadır. Modernizm ya da onu temsil eden Batı, bütün yabancılığıyla Türk toplumunun önüne model olarak konulmuştur ve bu, henüz ilkokul sıralarında başlamıştır. Ders kitaplarındaki çocuklar, ne giyimleri, ne babaları ne de ilgilendikleriyle geleneksel anlayış içinde büyümüş çocuğa tanıdık gelmez. Bu çocuklar ve dolayısıyla bu yaşayış, tanınmadığı için de anlaşılmasız. Bu sebeptendir ki modernizm, halen ne olduğu tam olarak anlaşılabilmiş bir olgu değildir.

Selim, kısa bir otobiyografi olarak görülebilecek "Şarkı"larında çocukluğundan bahseder ve okur görür ki çocukluğun anlatıldığı bu bölüm, gelenekle iç içedir. Büyük bir konağa doğmuştur Selim, gelenek usulü kundağa sarılmıştır. En eski geleneklerden biri olarak aynı evde kalabalık bir ailedirler. Selim, anne, baba, dede, nine. Nine, bebek Selim'e geleneksel ninniler söyler. Geleneksel bir yaşantının içine doğan küçük bebek Selim'in anlatıldığı bölümler, tam da muhtevaya uygun şekilde geleneksel hece vezniyle yazılmıştır. Selim'in müzik sevgisinin alaturka musikiyle başlaması da geleneği ne kadar

işselleştirdiğini göstermektedir. Öyle ki Selim'in şu cümlesi, geleneğin ruhumuza nasıl da işlendiğini izah eder: "*Alyuvarlar, akyuvarlar, bir de alaturkadan mürekkeptir kanımız.*" (T. s: 127)

Geleneğin önemli bir parçası olan din ve onun gereği olan ibadet de Selim'in hayatında bir süre önemli bir yer tutmuş, fakat daha sonra kendini sadece "yaz dindarı" olarak tanımlayan Selim, bir türlü işselleştiremediği bu gelenekten de kopmuştur:

" ...

Allahın peşinde

Yirmi bin fersah. Temmuz güneşinde, ağustos güneşinde,

Kirli şadırvanların çamurlu taşlarına

Uzatırlar ayaklarını yalnız başlarına.

Tozlu ayakları çamurlaştırıran sular,

Avuç içinden bileklere, dirseklere kayar.

Hangi elimle yıkayacaktım hangi kulağımı?

Ne tarafa dönecektim? ' Selamlasana sağını!'

...

Şol cennetin ırmakları, akar Allah deyu deyu.

Öğle namazında güneş, yakar Allah deyu deyu.

Geç katıldı bu kervana, Allahım yakındır sana.

Bir o yana bir bu yana, bakar Allah deyu deyu.

...

Selim Işık yaz dindarı, yetti ona bu kadarı

Cemaat kışın ne yapar, bilmez artık orasını

..." (T. s: 131)

Birinci şarkının sonunda hece vezninden vazgeçmek isteyen Selim'in sözleri, geleneğin onun üzerindeki tesiri hakkında ipucu verir niteliktedir:

"125 Ne olur tutma artık beni hece vezniyle

Allahın, senin ve tüm sevenlerin izniyle

Çözülün zincirlerim, tutulan kol çalışsın" (T. s: 118)

Hece vezninin kuralları ve buna uymak adına içten gelen her şeyin yazılmasına engel olan özü, kolları tutan bir zincir olarak görülmüştür. Tıpkı gelenek gibi. Geleneğin kişisel arzuları, özgürlükleri kısıtlayan kuralları da tıpkı hece vezni gibi kişiyi zincirlemiştir. Geleneğin bu gücünün verdiği dayatmayı, hece vezni yoluyla hissettirmiştir Selim.

Atay'ın bir diğer anlatısı olan *Tehlikeli Oyunlar*'da gelenek ve Batı karşıtlığı Sevgi ve Bilge karakterleriyle simgeleştirilmiştir. Sevgi, bütün belirsizliğiyle, içinde yaşanan, en yakınında olunan; fakat bütün bunlara rağmen tanınmayan "geleneği" temsil etmekteyken; Bilge, bütün havalı duruşu, bütün rahatlığı, bütün ulaşılmazlığı ve reelliğiyle Batı'yı, modernizmi temsil etmektedir. Sevgi ve Bilge, karşıladıklarıyla Hikmet'in benliğinde asla uzlaşmayacak iki ayrı parçayı oluşturmaktadır. Hikmet'ten önce okurun kendisi hakkında çok fazla fikrinin olduğu Sevgi, Hikmet'le evlendikten sonra bütün o bilinen gerçekliğinin dışında bir resim olur: gittikçe sessizleşir, dalgınlaşır ve Hikmet'i de etkileyerek onun hayat enerjisini tüketir. Sevgi'nin Hikmet'i sürekli kontrol etmesi ve onun aşırılıklarını dizginlemeye çalışması, geleneğin birey üzerindeki etkisiyle koşutluk göstermektedir. Geleneğin devamlılığı, toplulukların onun dizginleyici kurallarına uymasıyla mümkün olabilir. Aksi takdirde geleneğin geçerliliği kalmayacaktır. Sevgi'yle Hikmet'in evliliği, sessiz bir mücadeleye sahne olmuştur. Sevgi her ne kadar sessiz ve silik olsa da Hikmet üzerinde sessiz bir otorite kurmaya çalışmış, Hikmet bu çabayı evlilikleri boyunca hissetmiştir:

" Hayır, heyecanlanmamalıydı Hikmet. Oturup resim yapmalıydı mesela. Hemen Hikmet'in eline bir kalem kâğıt veriliyordu; Ergun'un oğluna da aynı biçimde davranılıyordu yaramazlık yaptığı zaman. Peki, Hikmet'in hastalığı neydi? Bilinmiyordu ya da yalnız Sevgi biliyordu." (TO. s: 244)

Evlilikleri boyunca Sevgi'nin gözlerini izleyen Hikmet, sürekli bir onaylanma ihtiyacı içindedir. Sevgi'nin hoşuna gidecek şeyleri, yine onun tarafından onaylanmak amacıyla yapar. Bu durum, bireyin gelenek karşısındaki tutumuyla benzerlik gösterir. Geleneğe uymak, onun emir ve yasaklarını yerine getirmekle mümkündür. Uyum ise onaylanmayı vaat eder. Bu ise toplum içinde huzurlu yaşamının koşuludur. Fakat modern/ Batılı olma

amacı güden bir toplumun bireyleri için bu uyum ve onaylanma ihtiyacı geçerliliğini yitirecektir. Ancak bu Batılı/ modern olma bir türlü başarılamıyorsa birey için ihtiyaç sabit kalacak; fakat birey tatmini gerçekleştiremeyecektir.

Tatmin vermeyen evliliğini bitiren Hikmet, Bilge'yle de sürekliliği olan, sağlıklı bir ilişki kuramaz. Çünkü Hikmet için Bilge, tanımadığı, bilmediği yeni bir dünyadır. Hikmet'in söz geçiremediği Bilge, kendisine verilmeyen rolleri üstlenir, gerçeklinin ışığıyla Hikmet'in tüm dünyasını karartır. Bilge'nin gerçekliği, pozitivizm anlayışıyla paralellik gösterir. Aklın dışında kalan nesnel ve somut olmayan hiçbir şeyi kabul etmeyen pozitivist yaklaşım, Bilge'nin, Albay'ı, Nurhayat Hanım'ı algılayamayışı ile koşutluk göstermektedir. Bilge, somut olarak var olmayan hiçbir şeyin gerçekliğini kabul etmez. Hikmet de oyunlarında Bilge'nin Batılı olmasına karar verir ve onu Batılılığından, akılcılığından dolayı eleştirir:

" Biz senin gibi değiliz Bilge; biz doğuluyuz. Bizde sorgu sual yoktur. Bizde usta- çırak ilişkisi vardır. Ustanın gücü tartışılmaz. Usta önünde engel tanımaz. Çünkü, başka türlü yaratamaz. Kırk yıl ağzını açmadan ustasına hizmet edenler vardır bizde. Bu arada kişiliğini kaybetmekten korkmayacaksınız; işte o zaman gerçek kişiliğini bulacaksınız. (...) ' Hayır ben bunu yapamam, ' dedi Bilge, ' Kimse yapamaz.' ' Siz Batılılar anlayamazsınız bunu, ' dedi Hikmet." (TO. s: 454)

Usta – çırak ilişkisini anlamayan, kutsal üçlemeyi bozmaya çalışan Bilge, Tanrı yerine insanı koyan modernizmi ve onun getirdiği yalnızlık ve terk edilmişlik duygularını simgeler. Hikmet'in kendisini hiçbir zaman Bilge'ye ait hissetmemesi, onun tarafından terk edilmesi de bu durumla koşutluk göstermektedir.

Oğuz Atay, başka bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, anlatılarında Batı/ modernizm ve gelenek arasında sıkışmış Türkiye aydınını anlatmıştır denilebilir. Efkan Bahri Eskin, “Sosyalist Olamayacak Kadar Postmodern Postmodern Olamayacak Kadar Geleneksel İslâmcı Olamayacak Kadar Dünyevi Dünyevi Olamayacak Kadar Dürüst: **Oğuz Atay**” adlı makalesinde tamamlanamamış, başarılı bir şekilde aktarılamamış bu modernizm sıçrayışından bahseder:

" Bilindiği gibi Türkiye toplumu, modern Batı uygarlığıyla tanıştığı günden bu yana, geleneksel iktidarın formunu modern amaçlarla eklemleyerek ilerleyen bir bürokratik erk tarafından yönlendirilmeye çalışılmaktadır. Tanzimat sonrasında Cumhuriyet'e geçişte ne denli radikal bir kopuş olursa olsun, bu, salt önemsiz törensel olgulara ilişkindir ve derinden derine ilerleyen toplumun geleneksel ana paradigmasıyla, Batı metropolünde egemen olan kültür örüntüleri arasındaki karşıtlık hâlâ devam etmektedir." (ESKİN, 2000: 158)

Oğuz Atay, yukarıdaki pasajda bahsedilen karşıtlığı yaşayan, bu karşıtlığın sentezinden oluşan kahramanlar yaratmıştır ve bu trajik kahramanların hiçbir yere ait olmayışları, iç huzurunu ve dinginliğini hiçbir koşulda bulamamalarının sebebi benliklerini oluşturan bu Doğu- Batı/ Gelenek – Modernizm karşıtlığıdır. Bu olmamışlıktır. Gölgesiyle üşüten Batı/ modernizm, Doğu'nun/ geleneğin sıcağının dayanılmaz bunalıtısını hissettirmiş; fakat tek başına ikisinde de olunamamıştır. Birinde üşünüp, diğesinde bunalınan bu iki karşıt nokta, bir sentez olamamıştır. Atay kahramanlarının parçalanmış benliklerinin en derinde yatan sebebi de budur.

A.3 Kalabalıklar İçinde Yalnızlık: Varoluşsal Yalnızlık

Çağlar boyunca insanlık, varoluşunu kendinden üstün ve yüce birtakım güçlere bağlamıştır. Dinî inançlar bu güçlerin önde gelenleridir. Bu iki faktör sayesinde ki birey, varoluşundan sorumlu değildir. Bu inanış sayesinde çağlar boyunca insanlık huzurlu bir ömür sürmüştür. Tanrı, insanı var etmiş ve onu dünyaya göndermiştir. Kişiyi düşen ise zaten tamamlanan bir varoluşu, üzerine bir şey eklemeyen ve sorgulamadan muhafaza etmektir. Başarısızlık, sefalet ve bütün kötü talih Tanrı'dandır. Bu yüzden kişi, kendisinde var olanlardan sorumlu değildir.

Gelenekler, kişiyi belli kurallar koyar ve birey bunlara uymakla yükümlüdür. Bu kurallar, kişinin varlığından önce mevcuttur. Yukarıda da söylendiği gibi birey bu kurallara uyup bu formda olmasından sorumlu değildir; çünkü özgür olmadığı için seçmemiştir.

Dinin ve geleneğin bireye sunduğu bu rahatlık, modernitenin toplum yaşamına etkisiyle birlikte son bulacaktır; çünkü bu anlayış, birey üzerinde tesiri olan güçlü manevî inançları reddeder. Bu, bireyin kişiliğini şekillendiren güçlerden kurtulması anlamına gelir. İnsanlık artık özgürdür. Kelimenin bütün anlamlarıyla olumlu bir durumu işaret eden özgürlük, konu varoluş olduğunda birden yeni bir çehreye bürünür; çünkü bireyin varoluşu üzerinde karar verirken özgür olması demek, onun varoluşundan sorumlu olduğu anlamına da gelir. İnsanın dünyaya geldiğinde yani var olduğunda sadece bir

tasarı olduğunu, kişinin kendisini nasıl tasarladıysa öyle olacağını savunan Sartre, sorumlulukla ilgili şunları söyler: *"İşte, varoluşçuluğun ilk işi de her insanı kendi varlığına kavuşturmak, varlığının sorumluluğunu da omzuna yüklemektir."* (SARTRE, 2007: 40-41)

Modern zamanlarda birey, varlığı ile arada kendisini denetleyen hiçbir müessese olmadan karşı karşıya gelir. (ÖCAL, 2010: 2) Birey varoluşunun tek ve mutlak sorumlusu halindedir. Var olmasını gerçekleştirirken birey, tek başınadır. Yapayalnızdır. Çağla birlikte insan özgür olmak zorundadır. Sartre, bu özgür olma durumunu *bırakılmışlık* olarak adlandırmıştır. (SARTRE, 2007: 47) Tanrı'nın, dinin koruyucu ve kollayıcı eli, yeni çağla birlikte insanın üzerinden çekilmiştir. Bireye düşen, hiç bilmediği, hiç üstlenmediği varoluşunun bütün sorumluluklarını üzerine alıp gerçek anlamda "var olmak"tır. Bu sorumluluk duygusu/bilinci karşısında verilecek tepki bireysel farklılıklara yol açacaktır. Kişinin varlığı karşısında tek sorumlu olduğu bilinci elbette derin sancıların habercisidir. Bu sancılar, korku ya da kaygı şeklinde kendini gösterecektir. Bireysel farklılık ise bu sancılarla baş etme yöntemlerinde kendini gösterir.

Modern hayatın meşgalelerine kendini kaptırmış bireylerle hemen her yerde karşılaşılabilir. Sürekli bir koşuşturma içinde yaşayan bu birey, "başını kaşımaya bile" fırsat bulamayacak bir görünüştedir. Varlığı karşısındaki mutlak sorumlu misyonunun sebebi olan bırakılmışlığın verdiği kaygıdan bu şekilde uzaklaşmaya çalışmaktadır. Heidegger'in adını koyduğu şekliyle varolmayı unutma durumundadır birey. (aktaran YALOM, 2001: 53) Varoluş karşısında sahici olmamak olarak da adlandırılabilir bu durum, yani bireyin dışarıdaki hayatla ilgili bitmez tükenmez uğraşları, nicelik olarak doygun görünse de nitelik olarak boş, sahici olmayan bir portre çizmektedir. (ÖCAL, 2010: 4)

Varoluşunun sorumluluğunu tek başına üzerine alan birey, kalabalıklar içinde olsa da yalnızdır; çünkü bu sorumluluğu kimseyle paylaşamayacaktır. Bu durum kalabalıklar içinde yalnızlığın ta kendisidir ve birey yalnızca yalnız olduğunda özgürdür. (SCHOPENHAUER, 1990: 17) Birey, varoluşundan kaynaklanan hiçbir kaygıyı bir diğeriyle paylaşamaz. Varlığın en büyük kaygı nedenlerinden olan "ölüm", kimseye

devredilemez. Bu sebeptendir ki ölüm, en yalnız insanî deneyimdir. (YALOM, 2001: 561)

Kaygı oluşturan sorumluluğu paylaşamama hali, bireyler arasında açılacak uçurumun en güçlü sebebidir. Irvin Yalom, *Varoluşçu Psikoterapi*'de, sorumluluğunun gerekleri ve neticelerinden şu şekilde bahseder:

"İnsanın Kendi Anne Babası Olmasının Yalnızlığı: İnsan hayatından sorumlu olduğu derecede yalnızdır. Sorumluluk yaratıcılığı gerektirir; insanın yaratıcılığının farkında olması bir başka yaratıcı ve koruyucu olduğu inancını bırakması anlamına gelir. Derin yalnızlık, kendini yaratma hareketinin yapısında vardır. İnsan, evrenin kozmik kayıtsızlığının farkına varır. Belki hayvanların bir çoban ve barınağa dair hisleri vardır, ama kendinin farkında olmayla lanetlenen insanoğlu varoluşa maruz kalmak zorundadır." (YALOM, 2007: 563)

Yukarıda alıntılanan pasajında Yalom, varolma bilinciyle birlikte kişiye anne/baba ve Tanrı misyonu yüklemiştir. Bu misyonla birlikte Tanrı'nın en belirgin gücünü üstlenen insan, kendi kendini yaratmak zorundadır. O halde olduğu "şey"in sorumlusu da bizzat bireyin kendisidir. Başarısızlığının, korkaklığının ya da edilgenliğinin... Bu sorumluluğun yükünü taşımak ve bedelini yine yalnız başına ödemek belki de insanoğlunun en kötü yazgısıdır. Bu yazgıdan kaçmak için insan kendini ötekileştirebilir. Başarısız bir varoluş gerçekleştirme korkusuyla kendini ötekileştiren kişi, seçim onun olmadığından başarısız sonuçların sorumlusu değildir.

Tutunamamak, daha önce de bahsedildiği gibi, öznenin tutunduğu nesnenin kaybolmasıyla bağdaşıktır. Bu durum, kişinin tek başınalığı, yalnızlığı sonucunu doğurmuştur. Durum böyleyken, yalnızlığın tutunamayla birlikte düşünülebileceği ortaya çıkar. Bu, tutunamayanların alın yazısıdır. Yol boyunca uzatılan eller, çalınan kapılar, verilen sözler çaresiz yalnızlığın sırdaşları gibi ya da bir ben'in kendinden attığı parçalarda tükenerek azala azala nasıl yokluğa karıştığının birer vesikası gibidir. (ŞAHİN, 2009: 124)

Tutunamayanlar'da, açıklama bölümünde *Mısra 11 Kelime ve yalnızlık* diye başlayan bölüm, yalnızlığın nasıl da mutlak bir gerçek olduğunu şöyle anlatır:

" ' Önce kelime vardı,' diye başlıyor Yohanna'ya göre İncil. Kelimeden önce de Yalnızlık vardı. Ve kelimeden sonra da var olmaya devam etti Yalnızlık... Kelimenin bittiği yerde başladı; Kelime söylenmeden önce başladı. Kelimeler, Yalnızlığı unutturdu ve Yalnızlık, Kelimeyle birlikte yaşadı insanın içinde. Kelimeler, Yalnızlığı anlattı ve Yalnızlığın

içinde eriyip kayboldu. Yalnız kelimeler acıyı dindirdi ve Kelimeler insanın aklına geldikçe, Yalnızlık büyüdü, dayanılmaz oldu." (T. s: 151)

Yalnızlık, insanlık ne yaparsa yapsın vardı. Kelimeden önce ve sonra... Onu unutturacak kelimeler, onun gücünü daha da arttırdı. İçi boşalmış, anlamına yabancılaşmış kelimeler, onun anlamını daha da güçlendirdi ve büyüdü, dayanılmaz oldu.

Yine romanın açıklamalar bölümünde *Mısra 193 ve sonrası: Allahım...* şeklinde başlayan bölümde : "*Allahım, onu neden yalnız bıraktın? Neden, yalnızlığının verdiği çaresizlikle can sıkıcı ilişkiler kurmasına izin verdin?*" (T. s: 199) diye yakarır Selim. Bu tek cümlelik alıntıdan anlaşıldığı ve romanın tümünden de bilindiği üzere, Selim, yüzeysel anlamda yalnızlık yaşamamıştır. Yani etrafında her zaman insanlar olmuş, hatta arkadaş adaları oluşturabilecek kadar çok kişiyle ahablık kurmuştur; fakat Selim yine de her zaman yalnızlıktan şikâyet etmiş ve hep ondan korkmuştur. Bu durum gösterir ki Selim'in yaşadığı yalnızlık kişilerarası boyutta değil, aksine varoluşaldır. Onun yaşadığı yalnızlık, tutunacak bir inancı ya da ideolojisinin olmamasından kaynaklanır; çünkü onun gözünde bütün büyük değerlerin içi boşalmıştır.

Yalnızlıktan korkan ve şikâyet eden Selim, tüm bunlara rağmen kendini insanlardan soyutlamıştır. Bu soyutlama, onun varoluşunun bilincinde olmasının bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Yalom: "*Varoluşsal soyutlama pek çok giriş yolu olan yalnızlık vadisidir. Ölümle ve özgürlükle yüzleşme bireyi kaçınılmaz bir şekilde o vadiye götürecektir.*" (YALOM, 2001: 561) der. Selim de kendini soyutlamasıyla birlikte bu vadiye adımını atmıştır denilebilir. Kişi, bu vadiye tek başınadır. Bu tek başınalık ise yalnızlığın korkuyla birlikte algılanması sonucunu getirmiştir. Yalom, *Varoluşçu Psikoterapi*'de bu korkudan şu şekilde söz etmiştir:

" İnsanın tek başına olduğu ve birdenbire günlük talimatlardan kurtulduğu deneyimler, esrarengizlik – dünyada kendini evinde hissetmeme- duygusunu uyandırma gücüne sahiptir. Yolunu kaybeden bir yürüyüşçü, birdenbire yoldan çıktığını fark eden bir pilot, yoğun siste yolunu göremeyen sürücü- böyle durumlardaki bireyler sık sık büyük bir korku dalgası yaşarlar, fiziksel tehdidin için içinde olmadığı bir korku, insanın kendi ıssız bölgesinde – yani, varolmanın özündeki hiçbir şey- esen rüzgâr olan yalnızlık korkusu." (YALOM, 2001: 568)

Varoluşsal yalnızlık, her ne kadar bireyin evrendeki yalnızlığı ve sorumluluk duygusundan kaynaklanıyor olsa da kişilerarası iletişimsizlikle iç içedir. Varoluşsal soyutlanma, bilinçli bir tercihi işaret eder. Kişi, kendi tercihiyle yalnızlığı seçip

benliğiyle baş başa kalmıştır. Kendinden çıkan her ses, benliğinde yankısını bulacaktır ve oradan kişiye bir yanıt gelmeyecektir. Hiçbir ses başkasında yankı bulmayacaktır.

" *Cennet insanların birbirlerini dinlemeleri demektir birbirlerine aldurmaları birbirlerinin farkında olmaları demektir.*" (T. s: 510) diyen Selim, yalnızlığıyla nasıl bir cehennem içinde yaşadığını söyler gibidir; çünkü Selim'in en büyük şikâyeti anlaşılmasın ve kimsenin kendisinin farkında olmamasıdır. Yaşadığı sürece insanlarla arasında anlaşılma hususundan dolayı ayrılık yaşayan Selim, insanların birbirlerini dinlemelerinin ve birbirlerinin farkına varmalarının cennet demek olduğunu söyleyerek anlaşılmaya duyduğu ihtiyacı, yalnızlığından ve soyutlanmışlığından duyduğu rahatsızlığı su yüzüne çıkarmıştır.

Tehlikeli Oyunlar'da yalnızlık, Hikmet'in yaşadığı tıka basa insan , hayâl ve oyunla dolu gecekonduyunun her yerine sinmiştir. Bir gecekonduya yaşayan Hikmet'in yanında bulunan Albay Hüsamettin Tambay ve Nurhayat Hanım, hayal oldukları sonradan anlaşılabilir komşulardır. Hikmet, aslında yapayalnızdır. Gerçek olanlardan sıyrılıp, hayalî insanlar yaratmıştır zihninde. Çünkü "ben"liğine/gecekonduya yönelişi içi boşalmış ilişkilerden kaynaklanmıştır. Kalabalıklar içindeyken bile bu yalnızlık duygusundan sıyrılamayan Hikmet'in hissettiği tek başınalık, bu açıdan Selim'inkiyle benzer. Hikmet'i de tıpkı Selim gibi tek başına ve yapayalnız bırakan diğerleriyle benzeşmeyen hisleri ve dünya algılayışıdır. Çoğunluk gibi düşünmez, hissetmez ve yaşamaz. Bunun sonucu olarak da tek başına kalır.

Yalnızlığın dinini yaydığını söyleyen Hikmet (TO. s: 24), içsel bir bütünlük kuramadığı ilişkilerinin hepsinden kendini soyutlamış ve yalnızlık vadisine/ gecekonduya çekilmiştir. Benliğini karşılayan gecekondunda Hikmet, tamamlanamadığı ilişkilerini zihninde yeni baştan yaşamaya çalışır; fakat hayâlde de olsa tüm bu ilişkiler mutlak bir yalnızlıkla sonuçlanır.

Hikmet'in gerçek bir ilişki olan evliliği bir müddet sonra iki kişilik bir yalnızlığa dönüşmüştür. Sevgi'yle iki yabancı olarak yaşadıkları evlerinde yalnızlık ve ondan kaynaklanan sessizlikten başka hiçbir şey yoktur:

" Onlar da yalnız kaldılar. Birbirleriyle konuşmuyorlardı. Akşam eve dönünce Hikmet'i sessizlik karşıyordu. (...) Bakkal da evlerine uğramasa, belki alışveriş de etmeyeceklerdi. (...) Onlar da yalnız kaldılar. Bu, sözün gelişi bir yalnızlık değildi:

Kelimenin sözlükteki anlamıyla bir yalnızlığı: Yanlarında başkaları bulunmuyordu. " (TO 2005: 246-247)

Hikmet'in yalnızlığının Selim'inkinden farklılığı, gözle görülür derecede belirgin olmasından kaynaklanmaktadır. Selim, etrafındaki insan kalabalığına rağmen yalnızdır. Onun yalnızlığının varoluşsal boyutu daha belirgindir; fakat Hikmet, yalnızlığı bir yazgı gibi yaşamaktadır. Hikmet'in etrafında insan yoktur. Kendi tabiriyle kelimenin sözlükteki anlamıyla yalnızdır Hikmet. Sevgi'nin defterine yazdığı "Yalnızlık" adlı kısa yazısında bunun sebebini ilk cümlede söyler:

" İkimiz de bu dünyanın insanı değildik. İyi kötü bir şeyler yapmaya çalıştık. Ben suçluyum: Sevgi'den farklı olduğumu gizledim. Gene de bizi yargılayanlara karşıyım. Ne yazık, sonunda haklı çıktılar. Onlara göstermeliydim. Fakat anlatması çok zor: Benim becerebileceğim bir iş değil. Neler söyleyeceklerini duyar gibi oluyorum; duymak istemiyorum. Bir fırsat daha kaçırdık. Sevgi, kendisini ve olanları hiç anlayamayacak. Ben bir şeyler yapabilseydim. Başım ağrıyor, yorgunum. Boşu boşuna denecek, boşu boşuna. İşte buna dayanamıyorum." (TO. s: 252)

"Yalnızlık" adını verdiği yukarıdaki küçük yazısında Hikmet, yalnızlıklarının sebebinin bu dünyanın insanı olmamalarından kaynaklandığını söyler. Bu dünyanın insanı olmamak, diğerlerinin yapıp etmelerine, ideallerine, amaçlarına, hissedişlerine katılamamak anlamına gelmektedir. Bu katılamama durumu ise, bir mahrumiyeti doğurur. Bu mahrumiyet ise onayın yokluğundan gelir. Katılma, insanı kendiliğiyle baş başa kalmaktan kurtaran en önemli davranış şeklidir; fakat ne Hikmet ne de Sevgi, insanlara ve onların yapıp etmelerine katılmamış, bu sebeple de hiçbir zaman bu dünyanın insanı olamamışlardır. Onların evi Yalom'un (2001) tabiriyle bir yalnızlık vadisidir ve Hikmet, evliliğini bitirerek çıktığı bu vadiden daha büyüğüne benliği/gecekondusuna çekilmiştir.

Atay, Selim ve Hikmet'le bu evrendeki yalnızlığını duymuş, varoluşsal birtakım sorunları olan kahramanlar yaratmıştır. Evrendeki tek başınalığın farkında olup varoluş boyutunda yaşayan bu kahramanlar, dolayısıyla bu dünyanın insanı olamamışlardır. Bu olamama halinin sonucu ise "bu dünya" tarafından terk edilmeleri sonucunu getirmiştir. Bu ise yeni bir yalnızlığın habercisidir. Bu katmerli yalnızlık ve devamında gelen *bırakılmışlık* hissi, trajedinin esas sebebi olarak görülebilir. Bu trajedi ise Selim ve Hikmet'e bırakıldıkları "bu dünya"yı *bırakmaktan* başka çare sunmamış gibi görünmektedir.

A.4 Umutsuzluk

Soren Kierkegaard, umutsuzluk için "ölümcül hastalık" der. Hastalığı ölümcül yapan ise sonucunun ölüm olması değildir; aksine bu işkenceci hastalığın bir sonu olmaması, içine düştüğü insanı acı içinde can çekiştirmesidir onu "ölümcül" yapan. (KIERKEGAARD, 2010: 8)

"Umutsuzluk" kavramının tam karşısında duran "umut", geleceğe dair birtakım beklentilerin varlığına işaret eder. "Umut" içinde olmak, gerçekleşecek yaşantılara dair kuvvetli bir inancı da yanında barındırır. Bu inancın yitirilmesi ise "umutsuz"luğa düşmek demektir. Bireyin "umut"lu olabilmesi, kendi yeterliliklerinin dışında ve ötesindeki güçlere duyulan güvene dayanır. Kişiyi bu dayanaktan mahrum bırakan ise varoluşunun tek ve mutlak sorumlusu oluşunu idrak etmesidir. Varoluşçu düşünüşün kişiyi yapıp etmelerinden ve geleceğinden sorumlu tutan anlayışından hareket edilecek olunursa, başarısızlığa düşen insanı kurtaracak tek gücün yine bireyin kendisi olduğu görülecektir. Bu durum, kişiyi "kendisi" dışında herhangi bir olasılığın sonsuz güvencesinden mahrum bırakacaktır. Olasılıktan mahrumiyet, "umut"tan mahrumiyettir. Kendi potansiyelinin bilincinde olan insan, ortada herhangi bir ikinci ya da üçüncü olasılığın olmayacağını farkındadır. Çünkü insan sonlu ve bu sebeple sınırlı bir varlıktır. Kierkegaard'ın ifadesiyle mutluluğu bulmak için sonlu varlığının içine kapanan insanı bekleyen tek şey, umutsuzluktur. (KIERKEGAARD, 2010: 8)

Umutsuzluk, insanın kendine, kendi "ben"ine yönelişinin sonucudur. "Ben"ine yönelen insan, orada Hiçliğini görecek ve bu Hiçlik, sonsuz bir varlık olmaya çalışan insanın bu yoldaki bütün umutlarını söndürmeye yeter; çünkü umutsuzluğun özü yaşamın hiçbir şey olmamasıdır. (KIERKEGAARD, 2010: 8) Sartre, insanın bir başına bırakılmışlığı ve yaşantısının mutlak sorumlusu oluşundan kaynaklanan umutsuzlukla ilgili şunları söyler:

" Bir başına bırakıldığımız için varlığımızı biz kendimiz seçeriz. Bırakılmışlık bunalıyla birlikte yürür. Umutsuzluğa gelince, pek basit bir anlamı vardır bu sözün. O da şudur: Umutsuzluk, 'irademize bağlı olan şeylere ya da eylemimize yol açan olasılıklara (ihtimallere) güvenmekle yetineceğiz demektir." (SARTRE, 2007: 53-54)

Sartre, insanın kendi olasılıklarına güvenmek zorunda olmasının umutsuzluk olduğunu söylemektedir. Her ne kadar çelişiyor gibi görünse de Sartre'nin bu ifadesi yukarıda söylenenlerle özdeştir. *İnsan olasılıklardan meydana geliyorsa neden umutsuz olsun?* Umutsuzdur; çünkü olasılıklarının sonlu ve sınırlı olduğunun bilincindedir. Çünkü insan bir "Hiç"tir. Güvenmek zorunda olduğu olanakları, ona tek bir gerçeği hatırlatır: Olanaksızlığı. Bu olanaksızlık "umutsuzluğu" çağırır. Oldukça korkunç görünen bu durum ise paradoksal olarak insanın gelişimi için elzemdir; çünkü Kierkegaard'ın da ifadesiyle ben'in gelişimi umutsuzluktan geçer. (KIERKEGAARD, 2010: 9) Ya da Yalom'un söylediği gibi insan hayatı umutsuzluğun uzak köşesinde başlar. (YALOM, 2001: 674)

Kierkegaard, *Zorunluluk içindeki umutsuzluk veya olabirinin eksikliği* şeklinde kategorize ettiği umutsuzlukla ilgili şunları söyler:

" Olabirinin içinde kaybolmanın çocuğun mırıldanmalarına benzediğini varsayın, bu durumda olabirinden yoksun kalmak, dilsiz olmaktır. Zorunluluk yalnızca sessiz harfler gibi görünmektedir, onları telaffuz etmek için olabirlik gereklidir. Eğer olabirlik eksik kalırsa, yazgı bir varlığın bundan mahrum olmasına yol açarsa, bu varlık umutsuzluğa düşer ve olabirliğin eksik kaldığı her an, umutsuz olur." (KIERKEGAARD, 2010: 48)

Çocuğun mırıldanmaları anlamdan yoksundur; fakat ne de olsa bir sestir. Hayatı çağırır. Olabirliğin yokluğunda insan, tek başına anlamsız olan sessiz harf ten ibarettir ve ona anlam katacak bir sesli harf/olabirlik yoktur. Olabirinin yoksunluğu, asla "olmayacaklar"ın varlığını güçlendirir. Olmayacaklarla örtülü bir gelecek, "umut"tan yoksun bir şimdidir. Şimdi ise, "olabilir" olan bir gelecekle anlamlıdır. Şimdinin anlamsızlığı ise hem şimdiiyi hem de geleceği kapsayan bir "umutsuzluk"tur.

Kierkegaard, umutsuzluğu günahla da ilişkilendirir ve günahın bir insan yazgısı olmadığını, özgür bireyin kendi tercihi olduğunu söyler. Âdem, ilk günahı işlemek zorunda değildir. Günah, özgürlüğüne dayanamayan insanın kapıldığı endişeden doğmuştur. Günah işleyen insan yenik düşmüş sayılır ve bu yenilgi, yeni bir endişe kaynağıdır. Bu durumda endişe ve günah birbiriyle ilintili iki durumdur. (DEREN, 1999: 116)

Kierkegaard, umutsuzluğun kutsal bir şans olduğunu söyler. (KIERKEGAARD, 2010: 36) Bunun sebebi, umutsuzluğu insanın "ben"ine yaklaşmasıyla doğrudan ilişkili

oluşuyla açıklanabilir. Sadece "ben"inden haberdar olan ve ona dönen insanın "varoluşunu" gerçekleştirebileceği hatırlanırsa, umutsuzluğun neden kutsal bir şans olduğu daha kolay anlaşılacaktır; fakat umutsuzluk, seçilmiş ve ayrıcalıklı bir konum değildir; aksine her insan mutlak derecede umutsuzdur. Kimisi bunun bilincindedir; kimisi ise değildir. Bilincinde olduğunda çok daha dayanılmaz olan umutsuzluk, diğerinde sahte bir tasasızlıkla maskelenmeye çalışılır. Fakat birinci durumda olan insan, iyileşmeye en yakın olandır. Geriye kalan *diğeri* ise "boşa gitmektedir":

" ... sıradan insanın, umutsuzluğu istisna olarak görmesi büyük bir hatadır; aksine umutsuzluk kuraldır. Ve sıradan insanın varsaydığı gibi umutsuz olduklarını zannetmeyenlerin veya hissetmeyenlerin umutsuz olmadıklarını ve yalnızca umutsuz olduklarını söyleyenlerin umutsuz olmaları gerektiği şöyle dursun aksine, soytarılığa kaçmadan umutsuzluğunu açıklayan insan iyileşmeden uzak değildir ve hattâ umutsuz olmadıkları zannedilenlerden daha fazla (...) iyileşmeye yakındırlar. (...) Ama sadece yaşamın sevinçlerinin ya da acılarının aldattığı varlık boşa gidiyor..." (KIERKEGAARD, 2010: 36)

Yukarıdaki pasaj, Heidegger'in tanımladığı iki varoluş şeklini hatırlatmaktadır. *Varolmayı düşünme durumu ve varolmayı unutma durumu.* (YALOM, 2001: 53) Kierkegaard'ın boşa gittiğini düşündüğü topluluğun, varolmayı unutma durumunda yaşadığı düşünülebilir. Varoluşuna ve onu bulabileceği ben'ine yabancılaşan bu insanlar, dışarıdaki sevinç ve acıları tercih eden ve bunlarla oyalanarak "ben"liklerini harcayanlardır. Bu harcaş, onları değersizleştirmektedir; çünkü ortada değerli olana tercih edilmiş sahte bir dünya vardır. Bu sahtelik ise içinde bulunduğu insanı en yüksek amaçtan, varoluş amacından, mahrum bırakmaktadır. Bu mahrumiyet ise en büyük "umutsuzluk"tur; üstelik varlığının bilincinde olunmadığı için sinsice ilerleyen, bu sebeple mutlak anlamda ölümcül olan, kalabalıklar içinde ölümcül oluşuyla can çekiştiren; fakat öldürmeyen bir umutsuzluk... Birinci durumda olanlar da tıpkı ikinci durumdakiler gibi bu ölümcül umutsuzluğun pençesindedirler; üstelik varolmayı düşünme durumunda olmalarından kaynaklanan bir bilinçle umutsuzluklarının farkındadırlar ve bu farkındalık, dayanılmaz sarsıntılara gebedir; fakat bunlar, içlerinde gizemli bir şekilde büyüyen umutsuzluklarını bilmektedirler ve bu sebeple iyileşmeye daha yakındırlar. Kierkegaard, bu umutsuzluğun bilincinin sonsuzluk için en önemli bilgi olduğunu savunur:

" Ama tüm hastalıkların en kötüsü olan hastalığın benim için en korkunç işareti, onun gizemidir. Yalnızca bu hastalığı ondan acı çekenden saklamak için gösterilen arzular ve iyi niyetli gayretler değil, yalnızca bu hastalığın hiç kimse farkına varmadan insanın içine yerleşmesi değil, aynı zamanda bu hastalığın insanın içine onun varlığını hiç bilmeden

çok iyi bir biçimde saklanabilmesidir. (...) Başın ister tacın parıltısını taşıyın ister basit insanların arasında kaybolsun, (...) ister seni kaplayan bu görkem tüm insansal betimlemeleri aşsın, ister insanlar, ne olursan ol seni yargıların en acısı, en alçaltıcısı ile vursunlar, sonsuzluk milyonlarca benzerinden her biri için olduğu gibi senin için de tek bir konuda bilgiyle donanacaktır: Yaşamının umutsuz olup olmadığı ve umutsuzsa bunu bilip bilmediğin veya bu umutsuzluğu bir korku gibi, suçlu bir aşkın meyvesi gibi içine sokup sokmadığın veya umutsuz olarak ve diğerlerine nefret duyarak öfkeye kapılıp kapılmadığın konusunda." (KIERKEGAARD, 2010: 37)

Umutsuzluğa karşı takınılan tavır, kişinin "ben"liğiyle ilişkisinin yansımasıdır. Sonsuz olma, unutulmama kaygısı, kişiye umutsuzluğunu inkâr ettirebilecek güçtedir. Umutsuzluğunu inkâr eden bu kaygılı insan, gözlerini "ben"inden çekecektir. Kierkegaard'ın tabiriyle bu insanlar belki adlarını tarihe yazdırabilecek ve bu şekilde tercih ettikleri sonsuzluğu yakalayacaklardır; fakat sonsuz olan onların "ben"liği olmayacaktır. Sonsuz olan onlardan çok başka, benliklerine çok yabancı başka biri olacaktır. (KIERKEGAARD, 2010: 45)

Bilinç ne kadar artarsa umutsuzluk o kadar şiddetlidir. (KIERKEGAARD, 2010: 53) Bilinçli insan aynı zamanda farkında olandır. Farkında olmak ise başka bir gözle bakmayı gerektirir. Herkesin baktığı sahte ve boş *dışarı*sını reddedip içine, benliğine yönelen insan, çoğunluğun bilmediği bir gerçeğin farkındadır. Bu gerçek, umutsuzluktur. İçine yönelen insanı umutsuzluğa sürükleyen şey, orada gördüğü "ben"liğidir. Kişi, farkına vardığı "ben"likten memnun olabileceği gibi ondan kurtulmak da isteyebilir. Kierkegaard'a göre her iki durum da umutsuzluktur.

Oğuz Atay, anlatılarında çaresiz bir şekilde "umutsuz" olanlardan bahseder. *Selim ve Hikmet'i* başka bir seçenekten yoksun bırakıp intihara sürükleyen de bu umutsuzluklarıdır. Selim, Süleyman Kargı'nın ifadesiyle umutsuzluğunu anlatmak için başka çare görememiş ve intihar etmiştir. (T.s: 111) Kendini intihara götüren süreci günlüğüyle aktaran Selim, hiçbir şekilde teşhis konulamayan bir hastalığın pençesindedir. Açıklanamaz bir şekilde ateşi çıkmakta, yorgun düşmekte ve bu durum onu hareketsiz bırakacak kadar yormaktadır. Doktor doktor gezen Selim, bu doktorların hiçbirinden tatmin edici bir cevap alamaz. Görünürde hiçbir sağlık problemi yoktur. Kalbi, akciğerleri sapsağlamdır. En sonunda mesleğinin yoruculuğundan kaynaklanan bir bitkinlik olduğuna karar verilir ve Selim evden hiç çıkmadan dinlenir. Fakat ateşi düşmez, onu yatağa çivileyen bitkinliği azalmak yerine gün geçtikçe artar. Okurun aklına şu soru gelir. *Selim'in hastalığı nedir? Ruhsal bir hastalığı mı vardır?* Bu sorunun

cevabını Kierkegaard verir: Selim'in hastalığı *umutsuzluk* ve bu hastalık ölümcüldür. Daha önce de bahsedildiği gibi ölümcüllüğü kişiyi bedenen yok etmesinden değildir. Selim, bu ölümcül hastalığın pençesinde can çekişir; fakat ölemez. Bu ölememe o denli acı vericidir ki Selim, "ölememek"ten "kendini öldürerek" kurtulur. Doktorların teşhis edemediği ve bir tedavi sunamadığı "umutsuzluk", şiddetini arttırmış ve Selim'in ateşini Kierkegaard'ın deyimiyle fırlatmıştır:

" Umutsuzu avutmaktan çok uzakta, umutsuzluğu yok etmedeki başarısızlık, aksine umutsuzun hıncını artıran bir işkencedir; çünkü geçmiş, kişiyi, umutsuzluğu sürekli şimdide birleştirerek böylece ne kendinden kurtulabildiği ve ne de kendini yok edebildiği için umutsuzluğa düşürmektedir. Umutsuzluğun birikiminin formülü budur ve ben'in bu hastalığının içindeki ateşin fırlaması bundan kaynaklanır." (KIERKEGAARD, 2010: 27)

Ölüm, kurtuluş olabileceği durumlarda "umut"tur; fakat ölümün de olabirlikten yoksun olması, umutsuzlukların en büyüğüdür. Selim, ben'ine dönmüş ve dışarıdaki hayatın sahteliğini kavramıştır. 'Ben'i, ona ne denli sınırlı ve olabirlikten yoksun bir varlık olduğunu göstermiştir. Bu benliğe tutunmak, "ben"liğine sırt çevirmiş dışarıdakilerin oluşturduğu dünyaya tutunmak kadar zordur. Selim'in umutsuzluğu, her iki durumda da kendini çaresiz hissettiren güçsüzlükten kaynaklanmıştır. Selim, bir oyunbozandır. Dışarıdaki oyuna katılmadığı ve 'ben'inin kurallarına uyamadığı için. Bu uyumsuzluk ve katılamama, Selim'i ait olacağı bir yerden mahrum bırakmıştır. Selim ise bu aidiyet yokluğunun verdiği bir umutsuzluğun kurbanıdır. Camus'nün da dediği gibi, umutsuz ve umutsuzluğunun bilincine varmış kişi geleceğin değildir artık. (CAMUS, 2009: 40)

Hastalığı müddetince, kendine olan inancını ve güvenini tam anlamıyla yitirmiş bir Selim vardır okurun karşısında. Bu Selim, her sabah hastalığından duyduğu korkuyla uyanır (T. S: 635), sokakta kalabalık içinde yalnız başına ölmekten ve yine evde yalnız başına ölmekten ve bayılmaktan korkar (T. s: 621). Bu korkuları sebebiyle gerçek bir vazgeçmeye sürüklenir Selim: İşinden, arkadaşlarından, Günseli'den ve onları görmekten vazgeçer. Çünkü onlar, anlaşılmasız bir şekilde hastalığının etkisini güçlendirmektedir. Karen Horney, *Ruhsal Çatışmalarımız* adlı çalışmasında umutsuzluğun getirdiği güven eksikliğinden ve vazgeçme tutumundan bahseder:

" Umutsuzluğa katkıda bulunan etkenler arasında son olarak, bir insanın ağırlık merkezinin kendi içinden dış dünyaya kaymasına neden olan ve kendi yaşamındaki etkin itici güç olmaktan vazgeçmesine yol açan bütün süreçleri sayabiliriz. Bunun tek sonucuysa bir insan olarak kişinin kendine ve kendi gelişmesine olan güvenini yitirmesidir; bunun yerine, vazgeçmeye – bu, gözden kaçabilse de sonuçları bir ruhsal

ölüm olarak adlandırılmayı hak edecek kadar ağır olan bir tutumdur-" (HORNEY, 1998: 169)

Selim, daha önce de bahsedildiği gibi kendisine can çekiştiren ama onu bu dayanılamayacak kadar ıstıraplı haliyle hayatta tutmaya devam eden umutsuzluğuna kendini öldürerek son verir. Günlüğünde yazılanlardan anlaşıldığı kadarıyla Selim'e umut veren tek şey, gelecekte intihar ederek bu acıya bir son vereceğini biliyor olmasıdır. Selim, intiharını olumlu bir anlam yüklemiştir. Bu intihar, bir umuttur ve ona can çekiştiren umutsuzluğuna bir son verecektir. Aşağıdaki pasajda Kierkegaard, intiharla umutsuzluğu bağdaştırır ve umutsuzluğun farkındalığının şiddetine göre bir ayırım yapar:

" Kendini öldürmenin umutsuzluk olduğu bilinciyle, yani gerçek intihar fikriyle kendimizi öldürdüğümüz zaman, kendini öldürmenin umutsuzluk olduğunu gerçekten bilmeden kendimizi öldürdüğümüz zamana göre daha fazla umutsuzdur; aksine yanlış bir intihar fikriyle kendimizi öldürdüğümüz zaman bu daha az şiddetli bir umutsuzluktur. Diğer taraftan, kendimizi öldürürken kendimiz üzerindeki aydınlığa ne kadar çok kavuşmuşsak (ben'in bilinci) huzursuz ve karanlık bir ruh durumu ile kendini öldüren bir başkasına oranla, sahip olduğumuz umutsuzluk o kadar fazla şiddetlidir." (KIERKEGAARD, 2010: 59-60)

Selim'in intiharına yüklediği anlama bakılacak olunursa, onun kendini öldürdüğü anda çok da umutsuz olduğu söylenemez. Çok güçlü bir depresyonun kucagında olduğu da iddia edilebilecek olan Selim'in depresyonun verdiği bir muhakeme yeteneği zayıflığından ötürü intiharı tek seçenek olarak kabul etmiş olabilir. Jamison, bu söylenenleri destekler şekilde depresyonun düşünce yeteneklerini felç ettiğini, depresyonun içindeki insanların büyük bir umutsuzluğun pençesinde olduğunu ve yaşadıkları "şimdi"nin teselli sınırları ötesinde üzücü olduğunu söyler. (JAMİSON, 2004: 119)

Romanda Selim'den çok farklı bir yaşayış sergileyen Turgut'u "umutsuzluk" bağlamında değerlendirmek Selim'inki kadar kolay değildir. Çünkü Turgut'un umutsuzluğu da tıpkı 'ben'liği gibi belirsizdir. Romanın başında Selim'den çok daha farklı bir yaşantının içinde tanıtılan Turgut, varolmayı unutma durumunda yaşamaktadır. O, bu haldeyken Selim varoluşunu düşünme durumunun sonuna gelmiş, düştüğü derin umutsuzluk sonucu çoktan hayatına son vermiştir. Turgut için de bir umutsuzluk söz konusudur; fakat Selim'inkinden çok farklı bir umutsuzluktur bu. Turgut'un umutsuzluğu, bilinçsizliğinden kaynaklanmaktadır. Görünüşte Selim'e kıyasla çok daha bilinçli bir

yaşantı süren Turgut'un bilinçsizliği benliğine yönelmiştir. Turgut, varoluş bilinçsizliğinin en yüksek noktasındadır ve Kierkegaard'ın deyimiyle bilinçsizliğin en yüksek noktasındaki umutsuzluk en aşağıdadır, o kadar aşağıdadır ki bu durumun umutsuzluk olarak adlandırılıp adlandırılmayacağı bile sorulmaktadır. (KIERKEGAARD, 2010: 53)

Turgut'un bilinçsizliği, onu umutsuz yapmaz; aksine bu bilinçsizlik, onun uyumluluğunun koşuludur; fakat Turgut'un durumu baştan aşağı umutsuzdur. Çünkü O, dönüp bakmadığı benliğinde olan bitenden habersizdir ve Kierkegaard'ın tabiriyle sefalet içinde yaşamaktadır. Bu sefaletin sebebi ise onun değersiz bir eğlencenin içinde sarhoş olmasıdır:

" Ve diğer sefalet! Mutlulukların mutluluğu olan bir düşüncenin hayal kırıklığına uğramış varlıkları! Ne yazık ki değerli olanın dışında kalan her şeyle eğleniliyor ve yığınlar eğlendiriliyor! Bu mutluluk onlara hiçbir zaman anımsatılmadan yaşamın basamaklarında güçlerini tüketmeye yöneltiyorlar! Yığınlar halinde itiliyorlar..." (KIERKEGAARD, 2010: 36-37)

Turgut, romanın başında Kierkegaard'ın bahsettiği yığınların içindedir ve bunun için durumu umutsuzdur. Çünkü bu sahte tasasızlık umutsuzluğun ta kendisidir. İçinde bulunduğu "umutsuz" durumunun bilincine *Selimleşme* yolunda varan Turgut, Selim'in intihar ettiği esnada bilinçsizliğinden kaynaklanan farkında olmayışını, " *O zamanlar, henüz Olric yoktu; (...) Henüz durum, bugünkü gibi açık ve seçik, bir bakıma da belirsiz değidi*" (T. s: 25) diyerek ifade eder.

İntiharının ardından Selim'i anlayan Turgut, unuttuğu 'öz'benine dönecektir. Kierkegaard'ın bilinçlilik olarak değerlendirdiği bir farkındalık dönemine giren Turgut, bu yolla umutsuzluğu tanıyacaktı. Tanıdığı "gerçek" umutsuzluk, ona içinde bulunduğu sahte tasasız kalabalıktan sıyırmıştır; çünkü Turgut şunu anlamıştır ki, "gerçek" bir umutsuzluk "sahte" bir tasasızlıktan daha samimidir ve "gerçek" olduğu için bilinçli de olan umutsuzluğun tedavisi, sahte tasasızlığın getirdiği bilinçsiz umutsuzluktan daha mümkündür.

Oğuz Atay, *Tehlikeli Oyunlar*'da Hikmet Benol ile bir başka umutsuz kişinin resmini çizmiştir. Hikmet de tıpkı Selim gibi umutsuzluğundan intiharla kaçmış bir ölümcül

hastadır. Bilge'ye yazdığı mektupta: " *Bazı insanlar bazı şeyleri hayatlarıyla değil, ölümleriyle ortaya koymak durumundadır.*" (TO. s: 384) diyen Hikmet'in ölümüyle – intiharıyla- ortaya koyacağı şey, umutsuzluğu olarak değerlendirilebilir. Gecekonduya çekilmeden önce hiçbir deneyiminde başarıya ulaşamayan Hikmet'in bu 'çekiliş'i, onu sürekli başarısızlığa uğratan 'ben'iyle hesaplaşmak için gerçekleştirdiği bir soyutlanmadır. Hikmet, bütün yaşantılarında "umutsuzca" çırpınmıştır. Aşırı farkındalığı ve bundan kaynaklanan bilinçliliği onu uyumsuz yapmış; fakat o, sürekli bu uyumsuzluğu bertaraf etmeye çalışmış ancak başarısız olmuştur. Bu başarısızlık, onu dışarıdaki düzene uyumsuz yapan 'ben'inin eseridir ve Hikmet, bu 'ben'den nefret eder ve onu istemez. Kierkegaard, bu durumu *doğrudanlığın umutsuzluğu* olarak adlandırır ve şöyle tanımlar:

" Doğrudanlığın umutsuzluğu budur: Hiçbir şekilde kendi olmayı istememek veya daha da kötüsü: Bir ben olmayı hiç istememek veya her şeyin en aşağı biçimi: Başka biri olmayı arzulamak, yeni bir ben'e sahip olmayı ummak. Aslında doğallık hiçbir ben'e sahip değildir ve kendini tanımadan kendini nasıl bulacaktır?" (KIERKEGAARD, 2010: 64)

Yedi ayrı Hikmet, ortada Hikmet'e ait bir ben olmadığının açık ispatıdır. Hikmet, gerçekleştirdiği eylemlerin her birinden başka bir Hikmet'i / ben'i sorumlu tutar. Bu Hikmet'lerin her birinin diğeriyle kavgalı olması ise istenmeyen bir benliği işaret eder. Bu ise, en güçlü umutsuzluklardandır. Hikmet, kendini en derin umutsuzluğun içine düşüren 'ben'inden/ 'ben'lerinden kurtulmak ister ve bu sebeple "oyun"larında kendini bambaşka 'ben'liklerle sunar. Bu, Hikmet'i tahammül edemediği kendinden uzaklaştırır ve onun ' Ben'olmasını neredeyse imkansız hale getirir. Ayrıca "oyun"larındaki "ben"in büyüüne kapılan ve düşten gerçeğe döndüğünde kendi parçalanmış benliğiyle karşılaşan Hikmet, kendi olmaya katlanamaz. Hikmet'in, katlanamadığı 'ben'ini parçalara ayırması da sonuç vermeyecektir; çünkü hiçbir parça, Hikmet'i kabul etmek, sahiplenmek istemez:

" HİKMET IV: Hikmet V'ten bahsetmeye kimsenin hakkı yoktur. O alçak bir şehvet düşkünüdür, sapıktır. Bilge'yi mahvetmiştir. (...) Bilge'yle dolaşırken sokakta gördüğü kızların bacaklarına içi gitmiştir. (...) HİKMET III: Susturun şu deliyi. Bütün Hikmetleri birbirine düşürecek. HİKMET VI: Yalan! Hepiniz bir olup beni küçümsediniz, bütün suçlarınızı benim üstüme attınız. İşkencelerden beni sorumlu tutunuz. Beni serbest bırakın sayın başhekim. Bu sapıkları yakalayın." (TO. s: 378-379)

'Ben'inin farkında olan Hikmet, bu 'ben'den şikâyetçidir ve ondan kurtulmak mümkün değildir. Olabilirin yokluğunu duyan Hikmet, bu olanak yokluğu yüzünden umutsuzdur.

Selim ve Hikmet'in intiharları, umutsuz yaşamının mümkün olmadığını göstergesidir. 'Ben'in gelişimi ve yüksek bir 'ben' için elzem olan umutsuzluk, kişinin Selim ve Hikmet'te olduğu gibi dört bir yanını sardığında, yani kişi hem 'ben'inden hem de dünyadan umutsuzluğa düştüğünde, dünya artık bu umutsuz kişi için bir ev değildir. Baktıkları her şey, temas haline geçtikleri her şey, insan ya da nesne, onlara umutsuzluklarını bir kez daha hatırlatacaktır. Ve böyle bir hastalık, ölümcül bir hastalıktır. Fakat ölümcüllüğü öldürmesinden değil, katlanılmazlığına rağmen yaşatmasından kaynaklanır. Bu hastalığın pençesindeki kişi can çekişir; fakat ölemez. Bu ölememe halinde, can çekişmenin verdiği azaptan kurtulmanın tek yolu olan intihar, paradoksal olarak Selim ve Hikmet için geriye kalan tek "umut"tur.

II. Ceza: Acı Çekmenin Öteki Adı

Oğuz Atay, anlatılarında çoğu zaman iyimser bir hava çizmemiş, okurunu, bütün ironisine rağmen derin bir huzursuzluğun içine çekmiştir. Atay okuru, anlatının en başından itibaren kendisini iyi bir son için hazırlamaz. Özellikle *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*'ın sonları, belirsiz, düşündürücü ve sıkıntı vericidir. Sonların belirsizliği, Tanzimat'la birlikte alışık olunan kesinlikle tezat halindedir. İyilerin ödüllendirilip kötülerin cezalandırıldığı o malum sonlar, bu romanlar için söz konusu değildir. Tehlikeli Oyunlar, roman kahramanının muhtemel intiharıyla sona erer. Hikmet Benol, roman kahramanı olarak kendini cezalandırmıştır; fakat o bu cezayı hak edecek kötü bir kahraman değildir. Bu sebeple huzursuz olur okur. Cezasını bulan bir kötülüğün verdiği rahatlığı ve huzuru yaşamaz; fakat kahramanın masum olmasının verdiği üzüntüyü de duymaz; çünkü yazar, roman kahramanları hakkında bir yargıda bulunmamış ve bunu okura empoze etmeye çalışmamıştır. Okur, şu ya da bu kahraman için herhangi bir hükümde bulunmamıştır. Yazarın bu tavrı ise alışlagelmişin oldukça dışındadır.

Jale Parla, "*Babalar ve Oğullar, Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*" adlı eserinde, Tanzimat romanında yazarın hâkimiyeti ile ilgili şunları söylemiştir: "*Yaşamla roman, yazar- merkezli bu romanda bu denli içiçe geçtikten sonra, romanda yazarın istediği her şey olur; daha doğrusu istemediği hiçbir şey olmaz. Kötüler cezasını, iyiler mükâfatını bulur...*" (PARLA, 2010: 75)

Tanzimat romanında yazar, hükmedici konumundadır. Tıpkı bir baba gibidir. Bu durum, bu dönem yazarlarının kodlarına işlenmiş, bu nedenle de benimsemiş oldukları ve aksini düşünemedikleri bir gelenektir. Bu gelenek, Osmanlıdan, onun yönetim şeklinden ve padişah otoritesinden gelmiştir. Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi olarak kabul edilen padişah, otoriteyi temsil eden babadır; fakat padişah otoritesinin zayıfladığı Tanzimat döneminde sahipsiz kalmış, otoriteden yoksun bir halk meydana gelmiştir. Otorite gerçeğinin benimsendiği yüzyıllardan sonra, bu boşluk tahammülü zor bir gerçektir. Parla'nın da yukarıda bahsedilen çalışmasında söylediği gibi, bu sebeple Tanzimat dönemi romanlarında yoldan çıkan, hayatı kararan bütün o kahramanlar özellikle babasızdır. Baba yoksunluğu, otoritenin de yitmesi anlamına geldiğinden, kişinin yoldan çıkmasına, kendisiyle beraber, çevresindekilerin de düşüşüne sebep olmasına yol açmıştır.

Her otorite kaybı, onu telafi edecek yeni bir otoritenin doğması sonucunu verir. Tanzimat döneminde babalık görevini, dönem yazarları üstlenmiştir. Halkın babası misyonundaki bu yazarlar, eserleriyle halkı yönlendirmeye, onların rehberi olmaya çalışmışlardır. Bu sebeple, romanlarında otoritelerini sonuna kadar kullanmış, cezalandırmaktan ya da ödüllendirmekten vazgeçmemişlerdir:

" İyile kötünün, siyahla beyaz kadar ayrı durduğu, değer yargılarının sorgulanamaz bir mutlaklık taşıdığı bir dünya görüşüne sahip yazarlar, bu görüşü yansıtacak metinler üretirler. Her yazar, yarattığı metnin bir anlamda babasıdır, ama bu metne nasıl bir babalık yapacağı onun kişisel karar ve seçimine bağlıdır. Her şeyi bilecek ve öğretecek midir? Yargılayacak mıdır? Eğer yargılayacaksa, yargılarında sorgulayıcı mı yoksa uyumlu mu olacaktır?... Evet, bu yazarlar her şeyi bileceklerdir; örneğin yarattıkları kişilerin tüm düşünceleri, duygu ve istekleri alabildiğine saydamdır onlar için ve aynı saydamlıkla yansıtılır. Evet, her şeyi öğreteceklerdir; hem de sık sık olay örgüsüne müdahale edip okurun doğru öğrendiğinden emin olana dek. Evet, yargılayacaklardır, hatta diyebiliriz ki roman yazmalarındaki temel amaç "kalb-i insaniyet"; "tabiat-ı beşer"; "ahlâk-ı beşer"... diye kategorize ettikleri genellemeler üzerinde yargılarını iletme... Tanzimat yazarları ürettikleri metinlerin babaları ve büyük yargıçlarıdır..." (PARLA, 2010: 51-52)

Yukarıdaki doyurucu alıntıdan sonra, Namık Kemal, Ahmet Mithat gibi yazarların bu müdahaleci ve yargılayıcı tavırları daha iyi anlaşılabilir. İntibah'ta Ali Bey'in trajik sonu, bir cezadır; çünkü o maneviyatını terk edip nefsine yenilmiştir; çünkü babadan yoksundur. Otorite boşluğu, onu başa çıkılamaz bir yanlışlar silsilesine sürüklemiştir. Mahpeyker karşısında yazarın yanlış tutumunun sebebi de oldukça açıktır; çünkü Mahpeyker, yanlış olanı temsil etmektedir. Bunun sebebi ise maneviyatını yitirmiş olmasıdır. Yazar, okurun Mahpeyker'e sempati duymasını engellemek için elinden gelen her şeyi yapar. En saf aşk sahnelerinde bile onun karşısında olduğunu yorumlarıyla okura hissettirir.

Yukarıda bahsedilen babalık misyonu, Atay'ın anlatılarında yoktur. Yazar, romanının babası olmadığı için, anlatısı üzerinde bir otoritesi de söz konusu değildir. Otorite yokluğu, beraberinde ceza kavramını da yok etmiştir. Doğal olarak kendisine karşı suç işlenen bir otoritenin yokluğu, beraberinde bütün kuralların yıkılmasını getirmiştir. İşte Atay'ın o ezber bozan, kural yıkan tavrı, bu otoritesizlikten kaynaklanır. Suçun mübah olduğu ve bu nedenle işlendiği Atay romanları, kahramanlarını kendi benlikleriyle baş başa bırakmıştır.

Suç, ceza bulmazsa, bir süre sonra acıya dönüşür. Suçun karşısında çekilen ceza, kefarettir. Kişi cezasını çeker ve kendisini suçundan arınmış hisseder. Eğer suç, cezasız kalırsa- bu suç soyut ya da somut olabilir- kişinin sırtındaki yükten başka bir şey olmaz. "O halde, babalık misyonu üstlenmeyen bir yazarın kahramanları, neden kendilerini en acı şekilde cezalandırmıştır?" şeklinde bir soru sorulabilir. Bu sorunun cevabı acıda aranabilir. Acılarından kurtulmak için kendini cezalandıran kahramanlar vardır artık karşımızda.

David Le Breton, "*Acının Antropolojisi*" adlı kitabında, acıyı şu şekilde tanımlar:

"Acı, kötülüğün anlamının sonsuzluğu sorunundan kaynaklanır ve dini anlayışlara göre evrende bir kum tanesi olan o korkunç ve kusurlu yaratığa karşı bir an için bir zorluk çıkarma, bir engellemedir." (BRETON, 2010: 73)

Tanımdan da anlaşılacaktır ki acının anlamı oldukça olumsuzdur ve hatta acı insana karşı olan bir histir. Kötü ve zararlıdır; çünkü engelleyicidir.

Acıyı ilk olarak dinî yönden ele alan Breton, acının doğuşu ve mahiyeti hakkında şunları söylemektedir:

"Kutsal Kitap (Tevrat ve İncil) geleneğinde hastalık ve acı Adem ile Havva'nın yılanla kanıp İyilik ve Kötülük ağacının meyvesini yemesinden sonra ortaya çıkar. İlk başta acıdan habersizdir insan, dünyayla arasında hiçbir kopukluk yoktur. İstirap cennete yabancıdır... Acı, bilincin ortaya çıkmasının bir sonucudur. Tanrıdan kopan insan kendi kaderinden tamamen sorumlu olur... Dolayısıyla kötülük, insan yaşamına girmiş olur. Mutsuzluk insan ve kutsallık arasındaki kopuşun bir sonucudur." (BRETON, 2010: 74)

Adem ve Havva, kendi iradelerinden habersizken, Breton'un da ifade ettiği gibi ıstıraba yabancıdırlar. Cezaları ya da başka bir ifadeyle acıları, iradelerini, kutsal olanın yerine koyup, onun hükmü altına girmeleriyle başlar. Yedikleri meyve cezalandırılmalarına, cennetten kovulup dünyaya atılmalarına sebep olmuş ve bu cezayla birlikte acıları başlamıştır. Tanrı'nın varlığı, yanında otoriteyi ve bununla birlikte cezayı getirmiştir. Ceza ise beraberinde acıyı. Breton'un da ifade ettiği gibi: "*Acı bir günahın işaretidir.*" (BRETON, 2010: 75)

Atay, acıyı ironize ederek aktaran bir yazardır. Bunun sebebi ise onun arabeske düşme hususunda duyduğu endişede aranabilir. *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*'ı okurken okuru çoğu zaman gülümseten her sözün altında derin bir acının yattığı söylenebilir. Aslında bu iki anlatının intihar ederek yaşamlarına son veren kahramanları Selim ve Hikmet, trajik iki insandır. Fakat okur, bu trajediden haberdar olsa da onun etki alanına giremez. Çünkü yazar, onların acılarını ironi yöntemiyle belirsiz kılmaya çalışır. İki anlatı boyunca okur "olay"la karşılaşmaz. Dikkate değer tek olay, gerçekleştirdikleri "intihar"dır. Selim ve Hikmet'in acı içinde oldukları ve bu acıdan kurtulmak için intiharı seçtikleri açıktır; fakat bu acının sebebi belirsizdir.

Hikmet de Selim de bir çekilme durumundadır. Çekildikleri ise benlikleridir. Hikmet'te bu durum, gecekondü metaforuyla adlandırılmıştır. Üstelik Hikmet, gecekondüya cezasını çekmek için geldiğini söylemektedir. "Ceza"nın varlığından söz eden Hikmet, okurun dikkatini bir "suç"a yöneltmektedir. Her şeyin belirsiz olduğu *Tehlikeli Oyunlar*'da "suç" da belirsizdir. Okur, Hikmet'in suçunun belirsizliğinin sebebini onun benliğinde bulacaktır. Bu paramparça olmuş benlik, suçu oluşturmuş; fakat parçalar arasında onu belirsizleştirmiştir. Hikmet'in suçu, benliğine yabancılaşması ve onu kendine duyduğu yoğun nefret sebebiyle parçalara ayırmasıdır; fakat bu suçun toplum

tarafından belirlenmiş bir yaptırımını bulunmamaktadır. Üstelik kendisinden başka hiç kimse de bu suçun farkında değildir. Bu sebeple, cezasız kalan suç, Hikmet'in içinde bir acıya dönüşmüştür. Hikmet ise bu acıdan kurtulmak için cezasını çekmeye karar vermiş ve benliğine/ gecekonduya yani kendi hapisanesine kapanmıştır.

İntiharının öncesinde evine çekilen ve kimseyle görüşmeyen Selim, belirsiz bir acı ve korku içinde zaman doldurmuştur. Daha önce de bahsedildiği gibi Selim, topluma ve onun değerlerine yabancılaşmış bir profildir ve toplum kendisine yabancı olanı "ötekileştirerek" cezalandırır. Selim de bu cezadan payını almıştır. Selim için bu cezayı acıya dönüştüren, onun sürekliliğidir; çünkü Selim, bu cezadan kurtulmak için çaba göstermez. Dışarıda olanlar, Selim için artık anlamsızlıktan başka bir anlam ifade etmemektedir. Bu anlamsızlık, Selim'in hayatını kuraklaştırmış ve bu kuraklık, acıyı doğurmuştur.

*Tutunamayanlar'*ın acı çeken bir diğer kahramanı da Turgut'tur. Üstelik onun acısı da tıpkı Selim ve Hikmet'te olduğu gibi cezayla ilintilidir. Ona bu cezayı intihar ederek Selim vermiştir. Turgut'u cezasına mahkûm eden suç, Selim'i anlamamasından kaynaklanmıştır. Selim'i anlamamasının nedeni ise kendi benliğine yabancılaşmasıdır. Kişinin kendine yabancılaşması ise ceza yerine "topluma uyum ödülü"nü kazandırmıştır Turgut'a. O ise bu ödülün kıvancını Selim'in intiharına kadar taşımıştır ve bu ödüle lâyık olmak için toplumsallaşmaya devam etmiştir. İntiharının ardından Selim'i tanıma uğraşına giren Turgut, tanımadığı bir duyguyla, acıyla, tanışmıştır. Bu acı ise bunca zaman taşıdığı ödülünden kaynaklanmıştır. Turgut'un benliğine yabancılaşması yoluyla aldığı ödül, hak ettiği cezanın üstünü örtmüştür. Cezasız kalan suç, Turgut'un benliğinde acıya dönüşmüştür. Selim'e toplum tarafından verilen cezadan Turgut azledilmiştir. Turgut için acısından/ cezasından arınmanın tek yolu ise onu ödüllere boğan bu uyumdan vazgeçmektir. Turgut'un ailesini, kariyerini, alışkanlıklarını, uyum halinde olmasının getirdiği rahatını bırakarak gerçekleştirdiği terk ediş ise bu vazgeçişin göstergesidir.

A. Varoluşsal Korku

Varoluşun, korkuyla olan sarsılmaz ve derin bağı, yüz yıl kadar önce birer varoluşçu düşünür olan Kierkegaard ve Heidegger tarafından tartışılmıştır. İnanç konusunda birbirinden ayrılan bu iki düşünürün "korku"ya yaklaşımları, benzer özellikler taşır. "Korku"yu "Hiç"ten ayrı düşünmeyen ve her iki kavramın varlığının birbiriyle bağıntılı olduğunu savunan bu iki düşünürün ortak noktası, Hegel'den farklı olarak insanı nesnel bir varlık olarak ele almamış olmalarıdır.

Kierkegaard, varoluşu, Tanrı'dan bağımsız düşünmez. Ona göre insan, kendisine sorulmaksızın Tanrı tarafından dünyaya fırlatılmıştır. (SOYKAN, 1999: 41) Bu fırlatılmışlık, bir günahın izini taşır. Bu günah, ilk insanın, Adem'in günahıdır. Tanrı'nın gözetiminde, onun gölgesinde varoluşunun anlamını sorgulamaktan uzak olan insanın rahatlığı, sorumluluk ve özgürlük bilincini tanımamış olmasından gelmektedir. Fakat işlediği günahın suçuyla dünyaya fırlatılmış insan, artık kollanmaktan mahrumdur. Kierkegaard, insanın bu mahrumiyeti, özgürlük olarak üstlendiğini savunur. Ömer Naci Soykan (1999), *Doğu Batı* dergisi Kaygı sayısında “**Varoluş Yolunun Ana Kavşağında: Korku Ve Kaygı** Kierkegaard ve Heidegger'de Bir araştırma” adlı yazısında, ilk günahın suçu ve onun yarattığı korkuyla ilgili şunları söyler:

" Âdem'in suç işlemesiyle dünyaya düşmesi, yani insanın dünyada varoluşu ve Âdemoğlunun bu suçu devralmış olması biçimindeki bu Hristiyan inancı, Anaksimandros'un sözüne bağlanmakla felsefî bir içerik kazanmıştır. Kierkegaard'ın bu suçu yalnız insana değil, tüm doğaya da yüklemiş olmasıyla bu bağıntıdaha da bir genellik kazanır. Doğa da, tıpkı Âdem'in düşmesi gibi Tanrı'dan düşmüş olmakla suçludur. Bu suçlu oluş korkuyu doğurur. Korku, varoluşun en temel, en ilksel ortaya çıkış yeridir. " (SOYKAN, 1999: 44)

Tanrı'dan düşmüş olması sonucunda özgürlüğünü keşfeden ve Sartre'nin deyimiyle özgürlüğe mahkûm olan (SARTRE, 2007: 48) insan, Arno Gruen'in ifadesiyle bu özgürlüğü artık korku ve endişe duygularıyla hissedecektir. (GRUEN 2008: 39) Çünkü bu dünyaya suçu sebebiyle fırlatılan insanı bir ceza beklemektedir. Bu ceza ise yok olmaktır. (SOYKAN, 1999: 44) Yok oluş ise "hiçlik" demektir. Kierkegaard'ın deyimiyle hiçliğin varlığı ise kaygıyı doğurur. (KIERKEGAARD, 2004: 108)

Kierkegaard, korkuyu ikiye ayırdığını söyler: Bunlardan ilki öznel korkudur:

" Kaygı, belki bir baş dönmesine benzetilebilir. Bakışlarını dipsiz gibi görünen uçurumun derinliklerine çeviren kişinin başı döner. Peki bunun nedeni nedir? Uçurum olduğu kadar kendi gözüdür de; çünkü bakmamış olduğunu bir düşünün, [bakmasaydı, başı da dönmezdi]. Bu nedenle kaygı, ruh sentezi tespit etmek istediğinde ortaya çıkan özgürlüğün baş dönmesidir ve özgürlük aşağıya kendi imkânına bakarken kendisini desteklemek için sonluluğa tutunur. (KIERKEGAARD, 2004: 129-130)

Yukarıdaki pasajdan yola çıkılacak olunursa, ruh ve bedenin biresimiyle oluşan insanın aşağıya diktiği göz, kendi içinde gezinir. Kendi içine yönelerek sonluluğunu hisseden insan, burada mahkûm olduğu özgürlüğü görür ve bu özgürlük onu korkutur. İnsanın varlığını, varoluşunu hissetmesini sağlayan bu korku, bir sıçrayışın başat koşulu olacaktır. Sıçrayış ise insanın Hiç'i görmesiyle gerçekleşir. Hiç; korkutan, böylelikle sıçramayı sağlayandır. Hiç'i görerek korkan insan, özgürlüğünü bir daha kazanacaktır. Bir çıkarım yapılacak olunursa öznel korku, insanın içinde, ruhundur. Bununla yüzleşmek ise gerçek özgürlüktür. Soykan'ın da ifade ettiği gibi, içe dönmek suretiyle özgürlük keşfedilir. (SOYKAN, 1999: 47) Korkuyla başedip Hiç'i gören insan, ruhuna dönüktür; bu sebeple ruhsuzlukta hiçbir korku yoktur. (SOYKAN, 1999: 46) Aşağıdaki pasajda, Soykan, Kierkegaard'ın düşüncesine göre korkunun insanın iç dünyasından geldiğini aktarır:

" Korku, Kierkegaard'da dışsal herhangi bir şeyden duyulan korku değildir. Korku, Hiç'in kendini açması ve varlığa çıkması gibi, insanın iç varlığından çıkarak yayılır. Bu, varoluşun yayılımıdır. Korku, çocukta, yetişkinde, kadında, erkekte, Hristiyan dünyasında, eski zamanlardaki halklarda da gösterilebilir. Hattâ o, cansız dünyayı bile kapsar. Tüm evren tıpkı insanlık gibi korku içindedir ve bundan kurtulmanın özlemini çeker. " (SOYKAN, 1999: 45)

Korku, insanı Hegel'in düşüncesinde olduğu gibi sadece "var olan" herhangi bir nesnel varlık olmaktan öteye taşıyıp, ya da yükseğe çıkarıp, "varolmakta olan" bir özne haline getirir. Varoluşunun farkına varan insan, artık suçluluk ve korkudan ibarettir. Bu ise özne olmanın bilincine varılmasıyla oluşan öznel korkudur.

Kierkegaard'a göre nesnel korku ise, günahın insansal olmayan varlıktaki etkisidir. (aktaran SOYKAN, 1999: 45) Öznel korkuyla arasındaki fark, duyulan korkunun miktarıyla ilgilidir. Âdem'in günahının dünyaya bir defa gelmesinden duyulan suçluluk ve bunun yarattığı korku, insanda çok yaşanırken, insansal olmayan varlıkta bu korku daha azdır.

İnsanı toplumsalın, bütünün bir parçası değil, "tek" olan, öznel bir varlık olarak değerlendiren Kierkegaard, günahın sadece "tek" olan bir insan için konulmuş

olmasının, iyinin ve kötünün ayrımının yapılmasını sağladığını düşünerek korkuyu, kötünden ve iyiden duyulan olmak üzere ikiye ayırır ve kötü önündekini, günah korkusu olarak adlandırır. İnsan, Âdem'den gelen bu günahı üzerinden atmak *hayırlamak* ister; çünkü bu günah korkunun kaynağıdır; fakat bir defa gerçekleşip, insanla birlikte dünyaya fırlatılmış olan bu günah, insanlığın alinyazısıdır. Onu *hayırlamak* mümkün değildir; ancak korkuyu *hayırlamanın* bir yolu mevcuttur: Bu da korkuyu üstlenmek, bu yolla sıçramayı gerçekleştirmektir. (aktaran SOYKAN, 1999: 48)

Kierkegaard, iyiden duyulan korkuyu, "*daimonca olan* " şeklinde tanımlar:

" Burada bireyin kendisi kötünün içindedir ve iyiden korkar. Bu tarzın bir ön basamağı olarak Kierkegaard, 'günahın köleliği'nden söz eder. Günahın köleliği, kötüyle özgür olmayan bir bağıntıdadır; ama daimonca olan, iyiyle özgür olmayan bir bağıntıdadır. Daimonca olanın iyiyle ilgisi, iyinin onu dışardan sınırlamasındadır. (...) O, tıpkı doktorun kendisini iyileştirmek için ameliyat edeceği hastanın bıçak altında yatmaktan ya da aynı amaçla eczacının verdiği acı verici ilaçlardan korkmasına benzer." (aktaran SOYKAN, 1999: 49)

Yukarıdaki pasajdan yola çıkılarak, iyiden duyulan korku, yüzleşme korkusu olarak değerlendirilebilir. Kierkegaard'ın *şeytansı* olarak da adlandırdığı bu korku, rahatın bozulmasından kaynaklanır. Nasıl ki ameliyat ya da acı verici ilaçlar, iyileşme yolundaki ıstıraplı süreçlerse, varoluşçu anlayışa göre insanın içine bakarak "Hiç"i görmesi de her ne kadar iyi olsa da yarattığı korku açısından ıstırap doludur. Tepetaklak olan bilinç, Heidegger'in deyimiyle "*raydan çıkmış*"tır.

Korkunun, yüksek bir varoluş bilinci için elzem olduğunu savunan Kierkegaard, korkuyu korumanın tek yolunun inanç olduğunu savunur. Ona göre özgürlüğün koşulu olan korku, sadece inanç yoluyla oluşur. Hiçliğini görüp bunun yarattığı korkuyu duyan birey, tam anlamıyla "olmuş" sayılır. Bu "olmuş" kişi, korkunç ya da eğlenceli olanı, kendisi oluşturur. Bu oluşturmada yetkisi, özgürlüğünden kaynaklanır. Aşağıdaki pasajda Soykan, Kierkegaard için korkunun insanın varoluşu ve özgürlüğü için başat koşul sayıldığını şöyle ifade eder:

" Bireyin bu dünyada, yani sonlu olanda yitip gitmemesi, tersine var olması için daima korku içinde kalması gerektiğini söyleyen Kierkegaard için bu dünyada hiçbir iyi şey yoktur. Tanrı da bu dünyada değildir. Çünkü bu dünya Tanrı'ya uygun bir yer değildir. O, ancak insanın en iç varlığında bulunabilir. Korku da oradadır. İnsan bu kötü dünyada iç

varlığındaki korku içinde olmakla, sürekli olarak kendini Tanrı'nın önünde görür, korkar ve titrer. Böylece o var olur ve özgürlüğün ülkesine yükselir. " (SOYKAN 1999: 53)

İçine yönelen, orada Hiç'in derin gözleriyle karşılaşan insan, Tanrı'yı da orada bulacaktır; fakat Tanrı'nın varlığı, ne korkuya ne de titremeye engel olur. Çünkü insanın dünyaya fırlatılmasına neden olan şey, onun suçu ve sonlu olan bu dünyaya atılmasıdır Hiç. İnsan, varlık olarak bir Hiç'tir; çünkü cezası olan ölüm sebebiyle bir Hiç olmaya mahkûmdur. Onu bu cezaya mahkûm ederek bir Hiç yapan ise Tanrı'dır. Mehmet Ali Kılıçbay, *Doğu Batı* dergisinin *Kaygı* sayısında yer alan "Uygarlığın Ödülü Olarak Kaygı" yazısında, insanın ölümlülüğünün onu Hiçliğe mahkûm ettiğini şöyle ifade eder:

" İnsan, kendini 'bilen hayvan' olarak üretmeye başladığı andan itibaren, kendi hakkındaki bilgisini de bu uzlaşmaz çelişkinin içinde uzlaştırmanın/ uzlaştıramamanın girdaplarında kaybolarak oluşmuştur. Kaygı, burada başrolü oynamaktadır, çünkü insan, ' öleceğini bilen hayvan'dır. Ölüm ise yaşarken yüceltilenin ebediyete kadar hiçleşmesi olduğuna göre, anlık bir varoluşun hiçbir değeri yoktur, yani insan yaşarken de hiçtir. İnsan, ölümün hiçleştiriciliğinden kaygılanmaktadır. Varken yok olmayı, hiç olmamış gibi olmayı kavramakta güçlük çekmektedir. Bu varoluşsal kaygı, ancak metafizikle ve onun terimleri içinde oluşturulan bir kozmaganiyle aşılabilir/ aşmak denenebilir." (KILIÇBAY, 1999 s: 135-136)

Felsefesinde Tanrı'ya yer veren Kierkegaard'ın aksine Heidegger, tıpkı Kant gibi Tanrı yoktur (aktaran, SOYKAN, 1999: 53) der. Ayrıca Heidegger, Kierkegaard'ın aksine insandan başka bir varlığın gerçekliğini de reddeder. Ona göre, olan tek varlık insandır; çünkü insan, olmaya devam eder . Şimdiki zamana göre değerlendirilebilecek, geçmiş olmayan bir *daseindir*. Bir kaya, ağaç ya da bir hayvan olmaya devam etmez. Onlar sadece vardır; fakat var olmaya devam etmezler.(aktaran, SOYKAN, 1999: 54) *Statik* varlıklardır. İnsanın varolabilmesi ise, bu etrafını çevreleyen, sadece var olan; fakat "varolamayan" bu nesnelere ve *ötekilerle* ve onların koyduğu kurallarla sınırlanan, insanı tek başına var olan bir varlık olarak değil, bütünün bir parçası olmaya iten dış dünyadan soyutlanmasıyla mümkün olabilecektir:

" Gerçekten var olabilen insanın bunu başarabilmesi için varlığın belirsiz çevresinden ayrılması gerekir. Bu çevre gündelik yaşam alanıdır. İnsanın öteki insanlar ile, öteki insanlar için ve öteki insanlara karşı sürdürdüğü günlük yaşam uğraşında, sürekli olarak ötekiler karşısında farklı olma kaygısı yatar Ama insanın günlük yaşam olanakları, ötekilerin koyduğu ölçülerce yönetilir. (...) Onların kimliği 'kimsesizlik'tir ya da 'herkes'tir. Bu 'göze batmazlık' ve 'belirsizlik' içinde 'herkes alanı' (' onlar alanı') ve bu alanın egemenliği gelişir. Herkes neden hoşlanır ve nasıl eğlenirse, biz de ondan hoşlanır ve öyle eğleniriz. (...) Herkes alanı,onu oluşturan bir özelliği olan sıradan olma, ile varlığını korur. " (aktaran, SOYKAN 1999: 55)

İnsanı " ölüm için varlık " olarak değerlendiren Heidegger, Tanrı'ya yer vermeyen varoluşçuluğunda, onu *hiçkimse* yapan *ötekinden* ve ötekinin yaratımı olan günlük hayattan uzaklaşarak, Hiç'le karşılaştıracak olan korkuyu tecrübe etmeye çağırır. Bu tecrübe sayesinde, öterek Hiç'liğini somutlayacak insanın kendini aşacağını savunur. Bir bakıma Heidegger, insanı yabancılaşmaya çağırmaktadır. Topluma yönelik olacak bu yabancılaşma, insanın kendisini keşfetmesini ve varoluşunu gerçekleştirmesini sağlayacaktır. İnsan, kendi varoluşunu tasarlamaktadır ve bu tasarımın ağırlığı insana korku vermektedir. Bu sebeple varoluşunu tasarlayan insan, baştan sona korku kesilmiştir. Heidegger, bir doğası, Tanrı tarafından önceden belirlenmiş bir kaderi olmayan insanın, sadece bu korku yoluyla varoluşunu gerçekleştireceğini savunur. (aktaran, SOYKAN, 1999: 55)

Heidegger, korkusu yoluyla Hiç'le karşılaşan insanın sarsıntısını, *raydan çıkma* benzetmesiyle somutlar. (aktaran, SOYKAN, 1999: 57) Raydan çıkaran korkudur ve bu hali yaşayan insanı kuvvetle sarsar. Uyuyan korku uyanmıştır artık. Varoluş korkusu, tüm insanlığın içinde uyku halindedir ve içine yönelen ve orada Hiç'i gören insan, onu uyandırır. İnsanın Hiç'le karşılaştığında uyandırdığı ve kendisini kuvvetle sarsan korkunun nedeni, ya da Heidegger'in deyimiyile korkunun korktuğu şey, dünya – içinde – var değildir. (aktaran, SOYKAN, 1999: 57) Dünya – içinde – var olmayı korkutucu yapan, insanın *atıldığı* bu dünyanın onun Hiç'liğinin ispatı olmasıdır. Dünyada var olan insan, ölüme mahkûmdur. Ölüm ise Hiçliktir. İşte bu, korkudur.

Heidegger ve Kierkegaard'da korkuyu oluşturan temel etken olarak görülen şey özgürlüktür. Daha önce de belirtildiği gibi, insan özgürlüğe mahkûmdur; fakat özgürlüğün bir yanılsama olduğunu ileri süren Mehmet Ali Kılıçbay, "Uygarlığın Ödülü Olarak Kaygı" adlı yazısında, asıl kaygının bu yanılsamadan doğduğunu söyler:

" Özgürlük, akıllı – deli olma süreci içinde düşünmeyi icat eden insanın icat ettiği kategorilerden biridir. Ama bu hiçbir zaman gerçek olmamış ve hiçbir zaman da olamayacak kategorinin ortaya çıkartılması, bir atıf noktası hâline getirilmesi, yaşanan her gerçekliği onun aynasında sıraya sokacak, bunları hiyerarşik hâle getirecek, böylece 'özgürlük' yaşam eylemlerinin denek taşı olacak ama kıstas olarak alınan hâlin bizatihi olanaksızlığından ötürü, ona kıyasen her eylem kölelik olacaktır. Özgürlüğü ararken köle olmanın ontolojik bir dram olmasının ötesinde, insanın eylemlerine kendi karar veriyor olması yanılsaması, yani tamamen totolojik bir şekilde 'özgürlüğe mahkum olması', diyalektik değil de, zıtların tahripkâr birliğinin sonucu, kaygıyı başlıca insanî duygu haline getirmektedir." (KILIÇBAY, 1999: 137)

Kierkegaard ve Heidegger'e, bu iki varoluşçu düşünür'e, göre, özgürlük ve korku, paradoksal bir biçimde birbirinin bedelidir. Hiçliğiyle yüzleşen insan, korku duyar; fakat korkunun varlığı Hiç'i belirginleştirir. İnsanın varoluşunu gerçekleştirebilmesi ise bu ikisine bağlıdır. Hiç'e yönelimden kaynaklanan korku, bu iki büyük varoluşçu düşünür tarafından tarihsel bir zamanla sınırlandırılmamıştır. Onlar, ilk insandan bu yana varoluş korkusunun/ kaygısının mevcut olduğunu varsayarlar. Fakat bu korku, uygar insanın lüksü olarak da değerlendirilebilir. Yaşama mücadeleleriyle, tam bir hayvansal içgüdüyle yaşayan ilkel insan, insan olarak, düşünebilen ve bu anlamda tüm doğadan farklı bir varlık olduğunu henüz bilmemektedir. Bu anlamda varoluşsal korku, uygarlığın gelişmesi, insanların hayatını içgüdüleriyle, yaşama, yeme ve barınma ihtiyaçlarına göre yaşamadığı ya da başka bir deyişle bu konuda kendisini eğitip, savaşmaya gerek kalmayan modern çözümler bulunduğu bir dünyada yaşamasıyla başlamıştır denilebilir. Gelişen uygarlık ve teknik keşifler sonucunda yaşadığı dünyada değersizleşen insanın, *Hiçliği* tanımaya başladığını düşünen Geçtan, *Hiçliğe* ve bundan duyulan kaygıya Kierkegaard ve Heidegger'in aksine çok daha dünyevi bir gerekçe sunmuştur:

"... endüstriyel ve bilimsel gelişmeler, giderek artan kentleşme ve yeni oluşan ekonomik, toplumsal ve politik akımların bireylerden çok toplum çıkarlarına önem taşımaya başlaması, insana bakış açısını da değiştirmiştir. Bu gelişmeler eski değer yargılarının ve inançların yeniden gözden geçirilmesini gerekli kılmış, 'yaşamın anlamı' üzerine yeni sorular ortaya atılmasına neden olmuştur. Evrenin ölçülemez boyutlarını kanıtlayan yeni buluşlar karşısında her bir insana düşen zaman ve yer payının önemsizliğinin bireyin değerini neredeyse bir 'hiç'e indirilmesi, insanlık tarihinde daha önce yaşanmamış nitelikte bazı kaygıların belirmesine yol açmıştır. Bir başka deyişle, insan, doğanın egemenliğinden kurtulmak için teknolojiyi geliştirmiş, ancak bu kez kendi yarattığı uygarlığın tutsağı durumuna getirmiştir." (GEÇTAN, 1993: 319- 320)

Heidegger ve Kierkegaard'da içten gelen *Hiç*, Geçtan'ın yorumuyla dışarıya yönelmiştir. Kişiyi *Hiçliğini* unutturduğunu söyleyen *dışarısının* aksine Geçtan, *Hiçliği* hatırlatanın *dışarısı* olduğunu savunur. Korkuyla ilgili değişen bakış açıları ve varılan kanılar, bir noktada birleşmektedir. Bu da korkunun insanın *Hiçliğinden* kaynaklandığıdır. Bu temel nokta, korku kavramına bakışımızı belirleyecek ve Oğuz Atay'ın "tutunamayan" bireylerinde sıklıkla tanık olduğumuz *korku* yine varoluşsal olarak değerlendirilmeye çalışılacaktır.

A.1 Korkularının Gölgesinde *Selim, Turgut ve Hikmet*

Varoluşsal korkunun, temelde insanın özgürlüğe mahkûm oluşundan kaynaklandığından daha önce söz edilmiştir. Sorumluluğu da beraberinde getiren bu özgürlük, insanı temel alır ve yapıp etmelerde ondan başka yetkili kabul etmez. Bu sorumluluğun ve yardımsızlığın insanda yarattığı gerilim ise korkuyu doğurur. Varoluşçu anlayışa göre, iyi olandan olduğu gibi kötü olandan da tek sorumlu insandır ve kötüden kurtuluş, onun sorumluluğundan kaçış da mümkün değildir.

*Tutunamayanlar'*ın sonradan tutunamayan kahramanı Turgut Özben'in özgürlükle ilgili söyledikleri, kavramın rahatsız ediciliğini dışavurur: "*Hürriyet kötü bir kavram Olric. Öyle, anlattıkları gibi özlenecek bir ortam değil. Bu hürriyet, kulağıma kötü şeyler fısıldıyor Olric.*" (T. s: 348)

*Tutunamayanlar'*da "korku", okurun en çok gördüğü kelimelerdendir. Korku, varoluşsal bir suçluluk duygusuyla pençeleşen Selim'in yakasına çok küçük yaşlarda, çok daha masum ve anlaşılabilir sebeplerle yapışmıştır. Henüz bir bebekken dedesinin ölümü sebebiyle annesinin attığı çığlık yoluyla korkuyla tanışan Selim, bahçedeki horozdan, komşularının tıp talebesi oğlu Saffet'in masasında duran kurukafadan, mezarlıktan, çocukluğun verdiği bir esrar ve bilinmezlik duygusu sebebiyle dinden ve ölümden, öğretmenden, attan, şimşekten, Frankeştayn ve Kurt Adamdan, köpekten, uçurumdan, karanlıktan, ağaca çıkmaktan, yalnız kalmaktan, ölüden, denizden, cenaze levazimatçılarından ve takma dişten korkmuştur; fakat çocukluğu kadar olan bu korkular, yirmi beş yaşında olduğu halde fazlasıyla büyüdüğünde boyunu aşmış haldedir. Belki bu sebeple Selim, *Şarkılar'*da:

" Yalnız bir korku kaldı kuşkuyla karışık;

Sonunda kötü bir şey olur korkusuyla yaşadı

Selim Işık

Her olayı. Eski bir yara izi içinde sızladı, her eğilişinde

İnsanlara. Dünyaya bir daha gelişinde

Çocuk ve korkusuz yaşamak ister sürekli." (T. s: 122) der.

Selim'in henüz çocukken duyduğu çocukça korkuların her birinin altında yatan "ölüm" çağrışımı dikkate değerdir. Yalnız kalmak, kimsesizlik; deniz, yutma ve boğarak öldürme; ölü, "hiçleşme ve ceset olarak varlıksızlık"; cenaze levazımatçısı tam anlamıyla ölüm ve takma diş, iskeletle bağıntılı olan ve ölümü hatırlatan kavramlar, durumlar ve nesnelere. Listelenen bu korkuların hepsi anlamlandırılabilir niteliktedir ve bunlardan kaçış mümkündür. Ölüm korkusu, varlığına inanılan yüce bir kavram yoluyla defedilebilir; fakat Selim'in çocukluktan çıkmasıyla birlikte varlığını duyduğu korku, hiçbir şekilde adlandırılabilen ve bu yolla geçiştirilebilecek bir korku değildir. Selim'in nereden geldiğini anlamadığı korkuya ad koyamaması, onu yenmesini de engeller. Tedaviyi nerede arayacağını kestiremeyen Selim'in çaresizce ilaçlara sarılması ise yanlış da olsa bir kurtulma çabasıdır. Julia Kristeva, *Korkunun Güçleri Anlamsızlık Üzerine Deneme* adlı kitabında adlandırılmayandan korkulduğunu söyler (KRİSTEVA, 2004: 55) ve bu adlandıramama hali, Selim'in korkusunun esas sebebidir.

Roman boyunca Selim'in dönem dönem bazı ideallere tutunduğu görülür. Arkadaşlarıyla birlikte çıkardığı dergi, rol aldığı tiyatro oyunu, toplumsal adalet ve huzurun sağlanması yolunda düşündükleri, onun da bir zamanlar uğraşmaya değer bulduğu birtakım ideallerinin olduğunu göstermektedir; fakat bu ideallerin etkisi çok uzun sürmez; çünkü Selim tutunduğu her idealden ve güvendiği herkesten büyük bir hayâl kırıklığı sebebiyle ayrılmıştır. Beraber dergi çıkardığı ve aynı idealizmi paylaştığı için kendisine örnek aldığı, o ne derse yaptığı Burhan, her işi onun üzerine büyük bir çıkarıcılıkla yıktığı ve evlenmeye onca karşı oluşuna rağmen kimseye haber vermeden evlendiği için Selim'e ve onun arkadaşlık duygularına ihanet ederek, onun tutunduğu koca bir dalı kırmıştır. Metin ise ikinci ihanet edendir. Rol aldıkları tiyatro oyununda Selim'in aşğını canlandıran Zeliha'ya karşı duyduğu gerçek aşkı bilmesine rağmen onunla birlikte olmaya başlamış ve bütün bu ihanetinin yanında Selim'e karşı ikiyüzlü bir anlayış göstererek çok dolaylı da olsa onu aşağılamıştır. Selim tarafından suçlanmasa da Turgut da ona ihanet edenler listesinde yerini almıştır. Bunu, evlenerek, *hayata karışarak* ve bu yolla Selim'den uzaklaşarak, onu anlamayarak yapmıştır.

Tutunacak dünyevî dallarını kaybeden Selim'in Tanrı inancı konusunda da zayıf olduğu görülmektedir. Olan her şeyin Tanrı'dan geldiğine dair olan rahatlatıcı duyguya yabancı olan Selim, kendisini yaşadığı talihsizliklerle baş başa bırakmıştır. Yaşantısıyla bu baş başalık hali ise, onu bireyselleşmeye sürüklemiştir. Fakat her insanın sığınacağı, kendini kurtaracağına inandığı bir kurtarıcıya duyduğu ihtiyaç, Selim'in içinde de gelişmiştir. Irvin Yalom, *nihai kurtarıcı* adını verdiği bu dayanak için şunları söyler:

" Doğaya karşı çıkmak, insanın kendi babası haline gelmesi ya da Spinoza'nın söylediği gibi ' insanın kendi tanrısı olması' tam yalıtım anlamına gelmektedir; bu kurtarıcı miti ve insan kalabalığının rahatlığı olmaksızın tek başına ayakta kalması anlamına gelir. Bireyselleşmenin bu yalıtımına böylesine korunmasız bir şekilde maruz kalmak çoğumuzun dayanamayacağı kadar korkunçtur. Kişisel özel olma ve dokunulmazlık inancımız acıyı azaltmada yetersiz kaldığında diğer önemli alternatif inkâr sisteminden rahatlık ararız; yani kişisel nihai kurtarıcıdan." (YALOM, 2001: 212-213)

Selim'in nihai kurtarıcısı daha önce de bahsedildiği gibi İsa'dır; fakat Selim için İsa, sadece varlık olarak değil, çağrıştırdıkları yoluyla kurtarıcıdır. Yaşadığı belirsiz acıyı, daha önce paylaştığı, kimse tarafından anlaşılmayıp tıpkı kendisi gibi *ötekileştirildiği* yani yaşantısal olarak kader birliği halinde olduğunu düşündüğü için İsa değil, onun karşıladıkları, Selim'in hayatını daha anlamlı bulmasına yardımcı olmaktadır. Selim'in kurtarıcısı, İsa değil, onun düşüncesidir. O, İsa yoluyla tıpkı kendisinin anlaşılmamışlığının, yalnızlığının ve acısının da bir anlam ifade ettiğine inanmak ister. Fakat İsa gelmez. Üstelik ondan özür dilemiş ve onu tüm samimiyetiyle çağırmış olmasına rağmen.

Selim'in, belirsizliklerini kendisi dışında var olan ve her zaman ondan gizlenen şeylere duyduğu olarak ifade ettiği korkuları, insan bütünlüğünü paramparça edecek ağırlıktadır. Okur, bu korkuların inanılmaz boyutunu Turgut'un Günseli'yle tanışması üzerine öğrenecektir. Gerçek Selim, Günseli'nin ortaya çıkmasıyla belirir; çünkü Selim, "gerçek" "kendi"ni sadece Günseli'ye açmış ve Günseli, Selim'in ona bıraktığı günlükleri Turgut'a vererek bu gerçeklikle Turgut'la birlikte okurun da karşılaşmasını sağlamıştır. Günseli'den önce Turgut'un, Metin'in, Süleyman Kargı'nın ve Esat'ın ağzından dinlediğimiz Selimler, kimi zaman heyecanlı, kimi zaman kızgın, kimi zaman içe dönük, kimi zaman hayâlperest, kimi zaman ürkek ve bazen de kırıdır; fakat asla korkuya kesilmiş, paramparça bir ruh değildir. Ayrı ayrı yaşantılar deneyimlediği bu birbirini tanımayan insanlarla paylaştığı ortak bir deneyim vardır ve bu deneyim "amaç" ile "onun heyecanı"dır. Turgut'un ağzından dinlediğimiz Selim, canla başla ve heyecanla

ironik bir biyografi peşindeyken, Süleyman Kargı'nın anlattığı Selim, şarkılar yazar. Metin'le birlikteyken heyecanla bir tiyatro oyununda rol alırken, Esat'ın evinde türlü oyunlar oynarken bir yandan da heyecanla önsöz yazma hayalleri kurar ve küçük hikâyeler kaleme alır. Esat dışında her birinde yaratma çabalarına dair bir belge bırakır. Fakat Günseli'ye bıraktığı belge, Selim Işık'ın belgesi/ kendisidir, günlükleridir. Bu günlükleri Günseli'ye bırakmasının nedeni, belki de kendisinden en çok ona bahsetmiş olmasıdır. Günseli, bunları okuduğunda çok da yabancı olduğu bir adamla karşılaşmayacaktır. Çünkü Selim, henüz yaşarken Günseli'ye bazı korkularından bahsetmiş, ona kendisini bu yolla açmıştır:

" Korkuyoruz. Düşünmekten ve sevmekten korkuyoruz. İnsan olmaktan korkuyoruz. İnsana benzetirsek, onlara acımaktan korkuyoruz. İşin içine bir kere acıma girerse, ondan bir daha kurtulamamaktan korkuyoruz. Sen de korkuyor musun Günseli?" (T. s: 453)

Selim'in Günseli'ye korkularından bahsetmesi, bütün bunları yatıştırmaz; çünkü Günseli, Selim'in neyden korktuğunu bilmemektedir ve bunun tek sebebi, Selim'in de henüz korkularının sebepleriyle yüzleşmemiş olmasıdır. Selim, bu yüzleşmeyi, Günseli'ye yazdığı intihar mektubuyla ve günlük tutarak gerçekleştirir. Okur, bütün bunları mektup ve günlük aracılığıyla bir ölünün kaleminden öğrenir. İntihar mektubunda Selim, ölümün onun için ne denli büyük bir kurtuluş vaat ettiğini, hayatın sadece ıstıraptan ibaret olduğunu Günseli'ye izah eder:

" artık ne kadar yaşayacağımı bilmenin rahatlatıcı bir düşünce olduğunu ve kâbuslardan gelecekte korkmadığımı söyleyebilirim düşün son günlerde ne duruma gelmişim artık bilmem bu ıstırap daha ne kadar sürecek gibi bir alaturka şarkıya yer yok yaşantımda yarın sabah kalkınca kim bilir gene ne olacak endişesi yok" (T. s: 533)

Selim'in yaşantısına onun okura aktardığı olumsuz tablodan dışarı çıkılarak bakılırsa, varoluşundan bîhaber yaşayan bir insan için sorun teşkil edecek bir faktörle karşılaşılmaz. Romandaki *diğerlerinin* – örneğin Turgut'un - yaşama tutunması ve mutlu olabilmesi için temel koşul, onun yaşantısında da mevcuttur. Bu faktör, onun mesleğidir. Selim de tıpkı Turgut gibi yüksek mühendistir; fakat Selim'i anlatan cümlelerin hiçbir yerinde onun mesleğinden bahsedilmez; çünkü mühendisliği Selim'in yaşantısında hiçbir anlama sahip olmayan, ona olumlu anlamda hiçbir şey katmayan bir yerdedir. *Tutunamayanlar* romanından bahseden yazıların büyük bir çoğunluğunda Turgut'u ifade eden bu meslek belki de bu yüzden korkularının, yalnızlığının, ıstırabının arasında Selim için kullanılmaz. O halde "Selim'i hayattan bunca alıkoyan korkusunun sebebi

nedir?" şeklinde bir sorunun cevabı, dışarıdaki hayattan çok daha başka bir yerde, Selim'in içinde aranmalıdır. Selim'in bütün korkularının temelinde olan korkunun, günlüğünde yer alan " *Kötü bir resim asarım korkusuyla hiç resim asmadım, kötü yaşarım korkusuyla hiç yaşamadım.*" (T. s: 594) cümlesinden yola çıkarak, "hayat korkusu" olduğu söylenebilir. Irvin Yalom, *Varoluşçu Psikoterapi*'de Rank'ın tanımladığı bu korkuyu şöyle aktarır:

" ' Hayat korkusuyla, ' Rank, ' daha büyük bir bütünle bağlantıyı kaybetme' karşısındaki anksiyeteyi kastetmektedir. Hayat korkusu, hayatla yalıtılmış bir birey olarak yüzleşme korkusudur, bireyselleşme korkusudur, ' ileri gitmek ', ' doğada sivrilmek ' korkusudur. " (aktaran YALOM, 2001: 232)

Kendi içine bakarak *Hiçliğini* gören, bunun verdiği korkuyu yaşantısının her anında hisseden Selim, Heidegger'in tabiriyle raydan çıkmıştır ve büyük bir sarsıntı içindedir. Artık kendisini üzerinde tutacak bir ray olmadığından her an boşlukta sallanmaktadır ve bundan daha korkutucu bir durum düşünülemez. Üstelik bu korkunç sarsıntıyı tek başına yaşamaktadır ve kimse onun rayların üstünde olmadığını fark etmemektedir. Günlüğünün 22 Şubat tarihli sayfasında Selim'in, içini dolduran korkunun soyut olduğunu söylerken kastettiği belki budur. Herkesin güven içinde olduğu dünyada bu korkuyu paylaşabileceği bir insanın yokluğu da ayrıca korkunçtur. Ölüm ise böyle bir durumda güvenliği ve rahatı ifade eder. Selim için bu korkunç sarsıntıya son verecek tek şey ölümdür. Bu yüzdendir ki o, Günseli'ye yazdığı mektupta ölümden bir kurtuluş olarak söz etmiştir.

Selim'in bir korku güncesi sayılabilecek günlüğü, onun hayata dair her şeyden ne denli korktuğunu göstermektedir:

" İçki içememek düşüncesi beni korkutuyordu. Kitap okuyamamak düşüncesi beni korkutuyordu. Günseli'yi sevecek gücüm, isteğim kalmaması ihtimali beni korkutuyordu. Ona bu korkularımdan bahsedemiyordum." (T. s: 599)

Selim, Kafka'nın *Değişim* romanını okuyamaz. Bunun sebebi, romanın esas temasının yabancılaşma olduğu dikkate alınırca hamamböceğine dönüşen kahramana karşı duyduğu tiksintiden çok daha farklı ve derindir. Böceğe dönüşen kahraman, Selim'e kendisini hatırlatmaktadır. Gündelik hayattan ve onun dayattıklarından bir böcek gibi ruhsuz yaşadığı için kopan ve böylece başkalarının gözünde böcek olmaya mahkûm olan bu kahraman Selim'e kendi gerçekliğini göstermektedir. Üstelik romanın böcek –

kahramanı Samsa, yemek yememe yoluyla sessiz ve yavaş bir intihar yoluyla ölmüştür. Romanda sevgi, ilgi ve anlayışı karşılayan yemek, hayata tutunmayı sağlayan ana besindir ve Selim de bu besinden mahrumdur. Belki de Selim'in tahammül edemediği bu roman, ona mahrum olduğu besini ve yavaş ölümünü göstermektedir. Kendi tabiriyle, yaşarken ölen Selim'e düşen tek şey, bu acılı ve sembolik "ölüm"e bir son vermektir. Bu ise gerçekten ölmek yoluyla mümkün olacaktır.

Aşağıdaki pasajda, her anlamda varoluşsal olarak değerlendirilebilecek korkusunu Selim, üstelik Kafka'yı örnek vererek hayırlamaktadır:

" Yatağın içinde hiçbir şey yapmaya cesaret edemeden korkuyorum. Kafka'nın korkusu gibi değil; insanın evrendeki hiçliğiyle ilgili bir korku değil. Anlamsız bir korku. Zavallı bir böceğin vücudunda duyduğu ve anlamını bilmediği bir korku. Bitkisel bir korku." (T. s: 611)

" *Bir yandan, yaşamak istemediğimi düşünürken, bir yandan da günde üç kere gargara yapışım, aşağılık bir korkuyu belirtiyor.*" (T. s: 618) derken yaşamak istemediğini belirten Selim'in hayattan bu denli kopmasına neden olan korkunun insanın evrendeki Hiç'liğiyle ilgili olduğunu reddetmesi şüphe vericidir. Daha önce de belirtildiği gibi yaşama tutunmaması için hiçbir sebep olmayan ve küçük burjuva olmaktan kaçınan, hayat acemisi, hayata kapılmaktan bu denli çekinen Selim'in Hiçliğini görmemiş olma olasılığı zayıftır. Selim'in bu inkârı ve yaşama tutunmak, yaşama belirtisi göstermek için günde üç kere gargara yapışı, Rank'ın hayat korkusu ve ölüm korkusu arasında mekik dokuyan insanını hatırlatmaktadır:

" Bu iki korku olasılığı arasında, bu korku kutupları arasında birey bütün hayatı boyunca bir ileri bir geri fırlatılır... Birey kendini ayırmaya, bireyselleşmeye, özerkliğini doğrulamaya, ileri gitmeye, potansiyelini gerçekleştirmeye çalışır. Fakat hayat karşısında korku geliştirdiği bir an gelir. (...) özel oluşun doğrulanması bedelsiz değildir: korku dolu ve yalnız bir korunmasızlık hissine neden olurlar – insanın yön değiştirerek azalttığı bir histir bu: insan 'geriye gider,' bireyselleşmeden vazgeçer, birleşmede, kendini çözmede, kendisini bir başkasına bırakmada rahatlık bulur. Ancak bu rahatlık sabit değildir, çünkü bu alternatif de korku uyandırır – bu da ölüm korkusudur: vazgeçme, hareketsizlik ve son olarak da cansızlaşma. İnsan bu iki korku kutbu, yani hayat korkusu ve ölüm korkusu, arasında hayatı boyunca mekik dokur." (aktaran YALOM, 2001: 232)

Selim'in sözünü ettiği aşağılık korkunun sebebi hayat ve ölüm korkusu arasında mekik dokumasından kaynaklanıyor gibi görünmektedir. Selim'in bir türlü teşhis konulamayan ve geçmek bilmeyen hastalığı -ileride bahsedilecek umutsuzluğuyla bağlantılı olmakla birlikte- yaşam korkusunu, iyileşmek için bitmek bilmeyen amansız mücadelesi ise

ölüm korkusunu sembolize etmektedir. Korkusunun onu yaşayamaz hale getiren inanılmaz boyutu ise ikisinin arasında gidip gelmesinden kaynaklanmaktadır.

Selim'in günlüğüne yazdığı 21 Mart tarihli not, yaşam ve ölüm korkusunu ne denli uç boyutlarda yaşadığını göstermektedir:

" Evet korku. Eskiden güneşin doğuşuyla korkularım dağılırdı. Şimdi her sabah yeni korkularla uyanıyorum. Günseli'nin akrabalarında yemek yediğim gece, evin kedisiyle oynamıştım bir aralık ve kedi elimi tirmalamıştı. Hafif bir sıyrık olmuştu başparmağımın üstünde. İki gündür huzursuzluk içindeyim; kedinin kuduz olup olmadığını düşünüyorum sürekli. Garip olan bir nokta daha! Bu konuda hiçbir tedbir almayı düşünmüyorum. Sadece korkuyla beklemeyi biliyorum." (T. s: 633)

Kedinin kuduz olmasından duyulan korkunun altında çok açık olarak görülebileceği gibi ölüm korkusu yatarken, bu konuda hiçbir tedbir alınmaması, yaşama duyulan bağlılığın azlığını göstermektedir. Bu iki korkunun birleşimi ise çok daha güçlü bir korku oluşturacaktır. Yaşamak isteği, hayatın anlamlı olabilmesini sağlar. Bunun tam tersi bir durum olan ölüm isteği de olumsuz da olsa bir anlam içerir. Fakat ikisini birden istemek ya da ikisini de istememek durumunun birleşimi bir anlamsızlıktır. Bu anlamsızlık ise Hiçliktir ve Hiç olan bir insan da tıpkı Selim gibi ölüme mahkûmdur; fakat bu ölümü hayattan beklemek dayanılmazdır. Anlamsız olan bu hayatın getirdiği ölüm de tıpkı kendisi gibi anlam yoksunudur ve korkunçtur. Bu durumda anlamsızlıkla boğuşan insan, tıpkı Selim gibi, kendi ölümünü kendisi seçer. Yaşam korkusu doğru orantılı olarak bireyin yaşama bağlılığını azaltırken ölüm korkusu kişiyi ölümden uzaklaştırmaz. Paradoksal bir biçimde ölümden korkan insan, ona daha çok yaklaşır ve Yalom'un da desteklediği gibi bu korkudan kaçmak için ölümü seçer. Yalom, bu durumu borcu (ölüm) ödemekten kaçınmak için krediyi (hayat) almayı reddetmek (YALOM, 2001: 185) şeklinde bir benzetmeyle izah etmeye çalışır. *Tutunamayanlar*'ın trajik kahramanı Selim de bu borcun yükünden kaçmış gibi görünmektedir.

Romanda, Selim'in aksine Turgut'un korkularına rastlanmaz. Turgut'la ilgili en belirgin durum, onun suçluluğudur. Fakat suçlulukla bağlantılı olan korkunun Turgut'un içinde bir yerlerde de mevcut olduğu ihtimali oldukça kuvvetlidir. Varoluşsal bakış açısıyla yakalanabilen bu korku, hiç sözü edilmemesine rağmen Turgut'un Selim'in ölümünden sonraki *Selimleşme* yolundaki en kuvvetli duygusudur ve üstelik Turgut, bütün bu Selimleşme yolunu bu korku sebebiyle kat edebilmiştir. Fakat nedir Turgut'u bu kadar

korkutan? Bunu anlamak için Selim'in ölümü öncesi ve sonrası iki Turgut'un resmine bakmakta fayda vardır.

Selim'in ölümüne değin Turgut'un içinde suçluluk duygusunun, korkunun, ilgisizleşmenin, sıkılmanın, yabancılaşmanın, sorgulamanın herhangi bir belirtisi yoktur. Kendisini hayatın akışına bırakan Turgut, boş zamanı olmadığından kendi üzerine düşünemez ve düşünmediği için bu nahos durumlarla karşılaşmaz; fakat ne olursa Selim'in ölümünden sonra olur ve Turgut'un görünürde yoğunluğundan hiçbir şey kaybetmeyen hayatı yavaş yavaş büyük bir boşluğa ve sıkıcılığa hapsolür. Bu hapislik durumu ise, başka bir azlin habercisidir. Turgut, ailesinden, yapması gereken günlük işlerinin zorunluluğundan, hayata dair kurduğı hayallerin cazibesinden ve bunları gerçekleştirebilme dürtüsünün yarattığı hırstan, işinin prestijinden, büyük pazar kahvaltılarının verdiğı zevkten azlolmuştur. Yani artık özgürlüğünü ilan etmiş bir Turgut vardır okurun karşısında. Özgürleşmesiyle toplum tarafından belirlenen, rolüne uygun olarak oluşturduğı kimliğinden sıyrılan Turgut, bundan böyle kim olmak istediğine tam anlamıyla bağımsız bir şekilde karar verebilecektir ve o, Selim olmaya karar verir. Özgürlüğünün farkında olan Turgut, " *İnsan, Selim olduktan sonra ne yapsa olur, (...) Gerçek hürriyet budur Olıric.*" (T. s: 417) derken de özgürlüğünün sınırsızlığından bahsetmektedir. Elif Türker, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum* adlı derlemede "... Ve Turgut Özben" başlıklı yazısında Heidegger'in düşüncesinden yola çıkarak Turgut'un özgürlüğünden şu şekilde söz etmektedir:

" Heidegger'e göre, Hiç, ürküntüden farklı olarak, bir 'korku' anında ortaya çıkar. Kişi bunun Hiçlik bilinci olduğunun farkında değilse de bir kırılma noktası yaşar ve bu deneyimin ardından ' kendi-olma ve özgürlük' gerçek anlamlarıyla varolabilir. Turgut da Selim'in intihar mektubunu okuyunca o 'korku' anını yaşar ve eski yaşantısında bir kırılma meydana gelir. Daha sonra bu kırılmanın getirdiğı farklı düşünüş yetisiyle özgürlüğüne, kendi-olma aşamasına geçer. Bu noktada Turgut'un 'kendi-olma'yı değil 'Selim olma'yı seçtiğı akıllara takılabilir. Bu da, Turgut'un özgürleşen düşüncesiyle ortaya çıkan bilinçli tercih durumudur." (TÜRKER, 2009: 173)

Selim'i anlama ve anlamlandırma yolunda sınır tanımayan Turgut, bu yolda sadece Selim'i tanımaz. O, Selim'le beraber insanı, fakat kendisi gibi varoluşunu unutan değil, varoluşunun tamamen bilincinde olan insanı tanır. Selim'in en derinlerine ulaşan Turgut, bu derinlikte *Hiç* ile karşılaşır ve kendisini özgürlüğe götürecektir, bu yolla varoluşunu tamamlamasını sağlayacak korkuyu yaşamaya başlar. Heidegger'in, derinliğinde *Hiçliği* ile karşılaşan insanı anlatırken kullandığı *raydan çıkma* benzetmesi Turgut'un

durumunu tam anlamıyla karşılamaktadır. Görünürde her şey aynıyken, eskiden hissettiği rahatlığı ve huzuru tam olarak hissedemeyen Turgut, raydan çıkmıştır ve bu nedenle korkmaktadır. Altındaki güvenli alan/ ray artık mevcut değildir ve tam anlamıyla zeminsiz kalan Turgut, ruhunda büyük bir sarsıntı yaşamaktadır. Kendi varoluşuyla karşılaşan ve onu tamamlamak için özgürlüğünü elinden alan her türlü dayatmadan kurtularak sembolik olarak değerlendirildiğinde içsel bir yolculuğa çıkan Turgut'un, treni tercih etmesi Atay'ın Heidegger'in benzetmesine atıf yapmış olma ihtimalini düşündürmektedir. Turgut böylelikle tekrar rayların üzerinde ve güvendedir.

İçinde "korku" sözcüğüne ya da *Tutunamayanlar*'ın Selim'indeki gibi korku kesilmelerine neredeyse hiç rastlamadığımız *Tehlikeli Oyunlar*, esas olarak başından sonuna değin korkuya kesilmiş bir romandır. İlk etapta romanın adı, korkuyla paralel bir çağrışıma sahiptir: Tehlikeli Oyunlar. Tehlikenin, insanda uyandırdığı birincil hissin korku olduğu kuvvetle muhtemeldir. Öyleyse bu roman, ismiyle bize, içinde tehlikeli şeylerin ve onlardan doğan korkunun varlığını salık verir. Daha önce, tehlikeli oyunun paradoksal yapısından bahsedilmişti. Tehlike, hem içeride hem de dışarıdadır. İnsanları belirli birtakım rolleri oynamaya zorlayan dışarıdaki hayat, kişiyi kendi "ben"liğinden uzaklaştırdığı, bu yolla onu kendine yabancılaştırdığı için tehlikelidir; fakat içteki tehlike ise kişinin topluma yabancılaşması ile oluşur. Toplumsal dayatmalardan ve rollerden sıyrılarak kendi "ben"liğine dönen insan ise, topluma yabancılaşma ve *ötekileşmenin* kucağına düşmektedir. *Tehlikeli Oyunlar* ise, bu çift başlı tehlikenin romanıdır. Roman kahramanı Hikmet, metaforik olarak "gecekondu"yla adlandırılan "ben"liğine, dışarıda oynanan ve insanı kendi benliğine yabancılaştıran, onu kendisinde her an biraz daha uzaklaştıran oyunları reddederek gelmiştir. Benliğiyle baş başa kalan Hikmet, bu karanlık ve yoksul yere tam anlamıyla hâkimdir. Heidegger'in düşünüşünden yola çıkılacak olursa bu hâkimiyet sonunda insan bu karanlık yerde *Hiçliği*yle karşılaşacaktır. Bu *Hiçliği* gördükten sonra insan, dışarıya dönüp varlığının bir anlamı varmışçasına yaşayamayacaktır elbette. Yapıp etmeler, bu karşılaşmayla birlikte mutlak bir anlamsızlığın gölgesinde kalacaktır. Hikmet'in yaşadığı gecekondundan başka yerde anlam bulamamasının nedeni bu şekilde yorumlanabilir.

Hikmet, *Hiçliğini* gecekonduya geldikten sonra görmemiştir. Romanın başından itibaren bu gerçeği bilen ve bu nedenle gecekonduya olan bir kahraman vardır okurun karşısında. Sevgi'yle evliyken de Bilge'den hoşlanırken de varoluşunun farkında olan

Hikmet, bu nedenle dışarıda gerçekleşen hiçbir yaşantıda/ oyunda rolünün hakkını veremez. Evliliğinin başlangıcında, Hikmet'i inanılmaz bir çaba içinde buluruz. Sevgi'yle evliliğini bir imtihan olarak gören Hikmet, sürekli başarılı olmak için çabalamaktadır. Bunun en başarılı izahı ise Hikmet'in mutfakta geçirdiği uzun bulaşık serüvenleridir. O, bütün bu serüven içinde heyecanların en büyüğünü yaşarken Sevgi "uyumaktadır". Hikmet ise, mutfakta gerçekleşecek her türlü başarıyı Sevgi uyurken planlamaktadır. Karısı uyurken mutfakta muhtemel zaferini gerçekleştirmeye çalışan Hikmet, başarısızlık korkusuyla doludur. Bu korkunun büyüklüğüyle, tabaklara, bardaklara yeterince temiz olmaları ve kendisini Sevgi'ye mahcup etmemeleri için yalvarır. Aynı mutfak çabasını, Albayın evindeyken de yaşayan Hikmet için mutfakta edinilen başarı, dışarıda oynanan oyuna dâhil olmak ve rolünün hakkını vermekle eşdeğerdir:

" Mutfak karanlıktı, ışık yakmadan çalışılmazdı. Çatlamış evye, bir örümcek ağı gibi görünüyordu. (...) aklımda kalan mutfaklar da böyle karanlıktı. (...) Tabakları hayır önce bardakları yıkarım, şu temizleme tozuyla çinkoyu parlatırım, raflardan bütün kap kacağı indiririm, altlarına muşamba örtüler sererim, (...) duvarlara badana yaparım daha önce yağlı boya alırım, pencereyi ve dolapları boyarım hayır daha önce zımpara kâğıdı almış olurum, hayır, ne unuttum? (...)albayımın mutfağını farelerden temizleyeceğim, (...) albayım buna çok sevinecek, aferin oğlum Hikmet diyecek, artık bütün sarışın kızlar senin diyecek." (TO. s: 80-81)

Hikmet'in kafasında yaşanıp tükenen her şey gibi sadece düşüncesiyle bile onu ayrıntıların arasında boğan bu mutfak macerasına eşlik eden gerilim dikkate değerdir. Başarıya koşullanmış Hikmet, sonuç olarak ödül beklemektedir. Sarışın kızlarla sembolize edilmiş bu ödül, takdir ve onaylanmayla eşdeğerdir. Bunları, üstlendiği ve kendisini benliğine yabancılaştıran rollerinin üstesinden başarıyla gelmesi yoluyla sağlayacağını bilen Hikmet, " *Olmadı, kısmet değilmiş albayım, mutfak temizliğiyle olmuyormuş.*" (TO. s: 81-82) diyerek, başarısızlığını itiraf etmektedir.

Tehlikeli Oyunlar'ın *Korku* adlı bölümünde Hikmet, "Korkuyorum" (TO. s: 311) der fakat bu korkunun nedenini açık bir şekilde söylemez; fakat okur, Hikmet'in aklını yitirmekten korktuğunu ve bu nedenle hafızasında bir anlık bile olsa herhangi bir boşluk olmaması için sürekli, kendi hareketlerini izlediğini görür:

" Her hareketin bir anlamı var. İnsan, benim gibi hareketten vazgeçerse, bu anlamları daha iyi hissediyor. Sigarayı yaktı; yanmış kibriti kutunun içine koydu. Her hareketini önceden hesaplıyorsan hata yapmazsın; aynı zamanda, düşüncelerini hareketlerinden ayırırsın. Ne yaptığını hatırlarsın; düşünceden harekete geçmek kolay olur böylece. Düşünmeğe başladığım sırada en son olarak sigara tablasını yere, kilimin üzerine

koymuştum, dersin. Düşünceler seni bırakınca delirtici bir şaşkınlığa, gerçeğe alışmanın zorluğuna düşmezsin. Kaç sigara içtiğini, her birini nasıl söndürdüğünü, kibritleri nereye koyduğunu hatırlarsın. Yoksa, birdenbire sigara tablasının içinde dört izmarit ve iki kibrit bulursan büyük bir korkuya kapılırsın: Sigara mı nasıl yakmışım? Olağanüstü bir şey mi oldu bu arada? Aklımı mı kaybediyorum? Birden her şeyi unutacak mıyım?" (TO. s: 311-312)

Hikmet, eşyalarla arasında en başından beri süregelen anlaşmazlığı, eşyanın kendisinden bağımsız gibi görünen hareketini kontrol etmek yoluyla akıl sağlığını koruyabileceğini düşünür. Hikmet'le uyuşmamakta inatçı bir direniş gösteren eşya, tek başına Hikmet'i delirtebilecek güçtedir ve onun ayrıntılarından gelen gücüyle baş edebilmek için Hikmet, büyük ansiklopedi fikrini bulur ve bu fikrin verdiği hayalle, bu hayalin verdiği rahatlıkla bir an teselli bulur:

" Büyük bir ansiklopedi olmalı: Yüzlerce ciltlik bir eser, uçsuz bucaksız bir kitap dizisi. (...) O zaman kimse delirmezdi. Bir hareketi mi unuttun, ne kadar basit olursa olsun, kitabın bir yerinde var. (...) Bu eser, çok büyük bir boşluğu dolduracak, hayat kadar büyük bir boşluğu. (...) Hiçbir parça atlanmamıştır. Endişe gereksizdir. Son tarafını unuttuğum hareketlerin ortasında yalnız kalmam korkusuna kapılmam." (TO. s: 322-323)

Hikmet'in korkularının Selim ve Turgut'unkinden ne denli farklı olduğu açıktır. Hikmet; Selim ve Turgut gibi bilindik bir varoluşsal korku duymaz. Onun yaşam ve ölümle ilgili korkuları diğerlerindeki gibi açık ve seçik değildir. Hikmet, kendi "ben"inin derinliklerinde yaşayıp topluma yabancılaşmış, varoluşunun farkına vararak kendisini toplumdan izole etmiş bir durumda yaşıyor olmasına rağmen, korkusu tamamen somut dünyayla ve bu dünyaya uyum sağlama konusundaki başarısızlıktan kaynaklanır. Dış dünyaya yönelik bu başarısızlık korkusunun temeli, Hikmet'in paramparça olmuş "ben"liğinin yarattığı bütünlüğe ulaşamamış olması, en temel hususta başarısız olmasında aranabilir. İçinde sahip çıkacağı bir "ben" olmamasının verdiği başarısızlık duygusundan Hikmet, dış dünyada bir bütünlük çabası içerisine girerek kurtulmaya çalışmış; fakat bunu da başaramamıştır. Gözlerini çevirdiği yer neresi olursa olsun, ister iç dünyası, ister dışarı, Hikmet ikisinden de hayâl kırıklığıyla kaçırmıştır gözlerini. Dış dünyada başarısız olan Hikmet, "ben"liğine sığınarak "gecekondu"ya taşınmıştır. Bir kurtuluş umuduyla gerçekleştirdiği bu yöneliş, sonuçsuz kalmıştır; çünkü ortada Hikmet'in benliği denilebilecek hiçbir şey kalmamıştır. İçinde yaşayan Hikmetlerin kavgasının yarattığı gerilim sonucu korku içinde kalan Hikmet, onun için her girişimin tehlikeli olduğunu anlamıştır.

A.2 Varoluşsal Korku Göstergesi Olarak Rüya

İnsan bilincinin açıklamakta en çok zorlandığı, üzerine en çok düşündüğü olgulardan biri de rüyadır. Çağlar boyunca rüyanın çekici gizemine kapılmış ve üzerine düşünülmüş, her çağda üzerine farklı anlamlar yüklenmiştir. Kehanet bildirme, hastalıkları önceden haber verme, ölümden sonraki hayatla bağlantı kurma gibi metafizik anlamlar yüklenmiştir rüyaya. Oysaki çağımızda rüya, insan bilinçaltının en karanlık noktalarını aydınlatan bir ipucu olarak görülmekte, psikanalizde önemli bir yardımcı tedavi aracı olarak kullanılmaktadır. Bu kadar önem arz eden rüya hakkında elbette ki oldukça fazla araştırma, inceleme yapılmış, bu konuda sayısız eser verilmiştir. Freud, Erich Fromm, Irvin Yalom, C. Gustav Jung bu isimlerden sadece birkaçıdır; fakat bu konuda en çok anılan isim Freud'dur. Freud, rüyaları, bilinçdışında gizlenen isteklerin bilinç düzeyindeki anlatımı olarak tanımlamıştır(aktaran GEÇTAN, 1993: 23)

Birçok rüya, anlamının kavranılamadığı imgelerle yüklüdür. Yaşantılarımızla hiçbir şekilde ilgisi olmayan bu imgelere anlam yüklemek çoğu zaman zordur. Bu imgelerin varlık sebebini Engin Geçtan, *Psikanaliz ve Sonrası* adlı çalışmasında şu cümleyle açıklamıştır: “Rüya gören kişinin algıladığı imgeler, sınırı aşmış olan bilinçdışı duygu ve düşüncelerin maskelenmiş biçimleridir.” (GEÇTAN, 1993: 23)

Bu bilgi, rüyada görülenlerin, aslında bilinçaltına atılan, bilincin baskıyla en gerilere itilen arzuların, duygu ve düşüncelerin maskelenmiş halleri olduğunu gösterir. Dolayısıyla rüya kavramına geçmeden önce, bilinç ve bilinçdışı kavramlarını açıklamak gerekmektedir.

Engin Geçtan bilinci, Freud'un bakışıyla "dış dünyadan ya da beden içinden gelen algıları fark edebilen zihin bölgesi" (aktaran GEÇTAN, 1993: 26) olarak tanımlamıştır. Bilinçdışı için ise: “ Genel anlamda bilinçdışı, bilinçli algılamanın dışında kalan tüm zihinsel olayları, dolayısıyla bilinçöncesini de içerir. Dinamik anlamda ise, bilinçdışı, sansür mekanizmasının engeli dolayısıyla bilinç düzeyine ulaşma olanağı olmayan zihinsel süreçler içerir.” (aktaran GEÇTAN, 1993: 27) demektedir.

Peki birey neden birtakım arzu, duygu ve düşüncelerini bilinç dışına gönderir? Neden bilinç bu duyguları ısrarla bastırır? Bu sorulara cevap bulabilmek için Freud'un *id*, *ego* ve *süperego* olarak adlandırdığı kavramlara başvurmak gerekmektedir. Freud, kişiliği bu üç parçaya ayırmış ve her birinin kişiliğin devamı için bir bütünlük halinde çalıştıklarını belirtmiştir.(aktaran GEÇTAN, 1993: 44) Freud' göre *id*, kalıtsal olarak gelen içgüdüleri de kapsayan ve doğuştan var olan psikolojik gizilgüçlerin tümüdür. Ego ise kişiliğin yürütme organıdır. Ego, kişinin ruhsal dünyasıyla dış dünyayı ayırabilmesi için elzemdir. Ego, imgelemde canlandırılan şeyin dış dünyadaki karşılığını bulmak zorundadır. (aktaran, GEÇTAN, 1993: 44- 45) O halde ego, iç dünyanın, ruhsal ihtiyaçların bilinç düzeyinde ya da başka bir ifadeyle dış dünyada çekidüzen verilmiş halidir. Peki, kişi neden sadece "id"iyle hareket edemez? Ego neden id'e çekidüzen verir, onun isteklerini aklı başında bir hale getirir ya da bu değişim hangi kritere göre yapar? Bunun cevabı oldukça basittir: Süperego. Süperego için Engin Geçtan, kişiliğin üçüncü ve en son gelişen sistemidir(GEÇTAN, 1993: 47) demiş ve "kişiliğin vicdani ve ahlaki yönüdür" şeklinde tanımlamıştır. Bu vicdani ve ahlaki değerler dışarı tarafından konur. Dışarı ise toplumdur. Toplumun kurallarıdır. O halde *ego*, *id*'den gelen kuralsız ve yakışıksız arzuları *süperegonun* kurallarına göre şekillendirir.

Yukarıdaki bilgiler, rüyaları kuşatan ve bir türlü anlam verilemeyen imgeleri açıklayıcı niteliktedir. Bilinçaltı, bilincin en karanlık noktalarıdır. Bu karanlıkta, en uçuk hayaller, en aykırı arzular, en tehlikeli duygu ve düşünceler ego tarafından gizlenmiştir; çünkü bu hissedilenler *süperego* tarafından dışlanır. Bu dışlanan istekler, "gerçek" benliktir. Kişinin gerçek kimliği ve "ne"liği ise bilinç dışında yatar. (LUCY, 2003: 22)Bu karanlıkta hapsolan arzular ise en küçük fırsatta bilinç düzeyine çıkmaya çalışır. Egonun toplumdan biraz olsun sıyrılıp kişiliği en rahat bıraktığı an ise uykudur; fakat bilinç yine de işbaşında olduğundan, bu karanlık hisler en çıplak halleriyle görünemezler rüyalarda. Bu yüzden farklı kılıklara girmek zorundadırlar. İşte bu kılıklar" imge"lerdir.

Oğuz Atay'ın önemli iki romanı, *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*'da, roman kahramanlarının rüyaları, çoğu kez onların ağzından dinlenir. Oğuz Atay, bu çok karmaşık, çok derin ve aslında ürkütücü rüyaları okurun roman kahramanlarının psikolojik hallerine ya da daha doğru bir deyişle bilinçaltlarına daha iyi hâkim olabilmesi için aktarır. Roman kahramanlarının rüyaları üzerine bir yorumlama

denemesi yaparak, ruh hâllerinin gizli kalmış yönleri üzerinde daha fazla fikir sahibi olmak mümkün olabilir.

Tehkikeli Oyunlar, Hikmet'in gördüğü bir anı/rüyayla başlar. Aslında rüya olarak okura sunulan, Hikmet'in geçmişine dair önemli ve trajik bir kesittir: Henüz oldukça gençtir. Babası Hamit Bey, oğlu Hikmet'i on beş günlüğüne yakın bir akrabalarının evine bırakır ve Hikmet bu evde ruhsal anlamda oldukça sancılı günler yaşar. Ev sahibi olan ölmüş dayısının sağ kalmış karısı Naciye Hanım ve kızı Asuman, bir sabah, Hikmet'in henüz uyumakta olduğunu zannederek onun hakkında konuşmaktadırlar. Fakat bu konuşma baştan sona Hikmet'in ve babası Hamit Bey'in aleyhinedir ve maalesef Hikmet bütün bu konuşmayı istemese de duymakta, içinden onlara cevap vermekte, kendi tabiriyle canlarına okuma planları yapmaktadır. Romanın bu trajik anı-rüyayla başlaması, Hikmet'in yalnızlığının en başta anlaşılmasına yardımcı olur. Duyduğu her cümleden sonra kendini savunmaktadır Hikmet. Aslında kıyafetleri o kadar da kirli değildir, hayır, teri de kokmaz. Yanlış biliyorlardır, babası onu kısa bir süreliğine orda bırakmıştır. Aslında kendisi için yemek hazırlamalarına da gerek yoktur. Hayır, Naciye Hanım yanlış bilmektedir, aslında oğlan değildir. Bu esnada yere düşen yastığından saçlarının arasına bir sümüklüböcek girer ve Hikmet çok güçlü bir tiksintiyle öfkelenir. Bu yüzden de kızar vefasız ev sahiplerine. Babası hakkında da olmadık şeyler söylerler. Seyyar berber çantasından, ince bir alayla bahseder ve kadın düşkünü olduğunu söylerler. Bu sözler karşısında daha da çok hiddetlenir Hikmet; çünkü verecek bir cevabı yoktur. Maalesef haklılardır. Babası söz konusu olduğunda utanç duyar. Bu utanç ve kızgınlıkla uyanır.

Hikmet'in bu rüyasının toplamında hissettiği en belirgin his, suçluluk ve korkudur. Aslında başına gelen her şeyi, arkasından söylenen her sözü hak etmektedir ve bütün bunlara katlanmak zorundadır; çünkü küçüktür, çünkü babası utanç verici bir adamdır, çünkü yersiz yurtsuz olduğu için boşluktadır ve Naciye Hanım ve Asuman'a bu sebeplerden muhtaçtır ve işte sadece bu muhtaçlık için bile suçludur ve bu suçluluk korkunçtur. Suçludur fakat onun suçlu olmasının da suçluları vardır. Bazı insanlar yüzünden suçlu olmuştur. Evet muhtaçlığı yüzünden suçludur ama bu, babasının yüzündendir. Vedat'a fizik imtihanında kopya vermediği için suçludur; fakat bu suçunun sorumlusu yine bizzat Vedat'ın kendisidir; çünkü yerden yanlış kâğıdı almıştır ve bütün

bu suçta teşvik edicileri cezalandırmak gerekmektedir. Uyandıığında içinde işte bu hisler vardır.

Hikmet'in diğere oldukça uzun ve karmaşık rüyası, Hikmet'in "ben"liğinden, gerçek "kendi"sinden nefretinin boyutunu göstermesi açısından çok daha açıklayıcıdır. Benliğiyle rüyasında karşılaşan Hikmet'in bu sefil "ben" karşısında hissettiği ise, bu sefil kendiliğın sorumlusunun yine kendisi olduğunu bildiğinden 'ben'likle karşılaşmanın verdiği sancı ve sancıdan kaynaklanan korkudur. Üstelik bu korkuya bir önceki rüyasındaki gibi suçluluk duyguları da karışmıştır Çünkü rüyasını albayına anlattıktan sonra bu rüyada ve hayatta başına gelen her şeyden dolayı suçlunun yine kendisi olduğunu söyler. Fakat bu rüyada suçlulukla birlikte ciddi bir suçlama da söz konusudur:

Rüya, Hikmet'in üniversitedeki adı sosyalle başlayan bir derse giren hocasıyla başlamaktadır. Bu hoca fare görünümündedir; fakat başı yine kendi başıdır. Masanın, yatağın altından çıkıp, sürekli Hikmet'le eğlenmekte ve ona: “Bütün hesaplarını biliyorum.” demektedir. Hikmet bu fareden korkar, tiksindir, onu öldürmek ister; fakat yapamaz. Aksine onunla saygılı bir dilde konuşmaktadır; çünkü Sevgi ile yeni evlenmiştir ve Sevgi'nin işe ihtiyacı vardır. Bir yandan bu değersiz ve mide bulandırıcı fareyi yok etmek isterken diğere yandan ona ihtiyacı olduğunu sezdiği için ona yaranmaya çalışmakta ve onunla saygılı bir dille konuşmaktadır. Rüyanın devamına geçmeden bu fare/hocanın temsil ettikleri üzerinde durmak gerekir:

Oğuz Atay, bu rüya yoluyla, toplumsal bir eleştiride bulunmuş ve toplumda yer alma mecburiyetinin insanları sahteleştirildiğini göstermiştir. Hikmet'in gördüğü fare aslında bir üniversite hocasıdır. Yukarıda da bahsedildiği gibi, toplum tarafından büyük bir saygı uyandıran bu unvanın sahibinin Hikmet'te aynı duyguyu yaratmaması ve yanılğının farkına varması, *süperegoya* aykırıdır ve Hikmet, bu olası ego- *süperego* çatışmasını, hocayı imgeleyerek bertaraf etmiştir. Bir üniversite hocası Hikmet'in rüyasına fare şeklinde girmiştir.

Farenin korkutucu fakat korkudan daha çok tiksindirici bir hayvan olduğunu hemen herkes kabul eder. O halde Hikmet'in çok önemli bir mevkide olan bu üniversite hocasına korkuyla karışık bir tiksinti duyduğu söyleyebilir. Üstelik bu fare çevikliğini

uzun zaman hareketsiz kalmasına bağlamaktadır. Belki de bu korkutucu ve tiksindirici üniversite hocasının bu konuma hiçbir şey yapmadan geldiğini söylemek istemektedir Oğuz Atay. Hikmet, rüyasında kendisini samimiyetten tamamen yoksun bir halde görür. Korktuğu bu fareyle saygılı bir üslûpla konuşur. Bunun sebebi ise ondan beklediği menfaattir. Toplumsal bazı mecburiyetler sebebiyle Hikmet, bu fare/hocayla saygılı bir üslûpla konuşmak zorundadır.

Rüyanın devamına bir otel kapıcısı, esmer bir adam ve iki tane de garson girmektedir. Görülmektedir ki statü oldukça düşmüştür. Üniversite hocasından kapıcıya ve garsonlara... Üstelik üniversite hocası fare şeklindeyken, bu kişiler insan halleriyle girmişlerdir rüyaya. Hikmet onlardan çok hoşlanmaz, örneğin sevmediği ne varsa esmer adamdadır. Niyetleri Hikmet'i dövmektir. Hikmet'in anlayamadığı bir sebepten ona düşmanlık beslemektedirler. Hikmet, onlardan kaçmaya çalışırken, bu kişilerin aslında kendisine iğrenerek baktıklarını, yüzlerini buruşturduklarını, Hikmet'in deyimiyle bu münasebetsiz böceğe haddini bildirmek istediklerini fark eder; çünkü bir böcek kadar değersiz olan bir ben'e sahiptir ve yine Hikmet'in kendi tabiriyle küçük bir zayıflık sezdi mi mesele çıkaran, üzerine yürününce de kendini acındırmak için sahteleşen bu böcekten tiksiniyorlardır.

Hikmet, bu kapıcıya, garsonlara ve diğer esmer adama karşı suçludur; çünkü onlara yabancılaşmış, onları sevmez olmuştur. Tiksindiği üst düzey şahıslara karşı sahte bir yakınlık duymuştur. Toplumsal statü uğruna kendi olmaktan çıkmıştır ve bu alt tabaka insanların ona haddini bildirme artık bir böcekten başka bir şey olmadığını, bir böceğin bıraktığı tiksintiden başka bir his uyandırmadığını kendisine göstermenin yani cezalandırılmasının vakti gelmiştir. Tıpkı Kafka'nın *Dönüşüm* (2004) romanında olduğu gibi.

Bilindiği üzere roman kahramanı Gregor Samsa, bir sabah devasa bir böceğe dönüşmüş şekilde uyanır. Kafka'nın bu dönüşümle neyi anlatmaya çalıştığı elbette tartışılır; fakat Oğuz Atay'ın iyi bir Kafka okuyucusu olduğu bilgisinden yola çıkılarak, Kafka'nın böceğiyle Atay'ın böceği arasında bir benzerlik, tutarlılık olduğu sezilir.

Roman kahramanı Samsa, henüz böcek olarak uyandığı günün sabahında hayatı üzerine düşünmeye başladığında durmadan değişen, asla sürüp gitmeyen, içtenlik kazanmayan

insan ilişkilerinden yakındır. Tıpkı Hikmet'in fare/hocaya karşı olan içtenlikten yoksun, samimiyetsiz yaklaşımı gibi. Sonra işinin ne kadar yorucu ve can sıkıcı olduğunu, patronunun adaletsiz yaklaşımı, bu yaklaşım karşısında kendisinin mecburî itaatkârlığını hatırlar. Mecburdur; çünkü ailesinin patrona borcu vardır. Tıpkı Hikmet'in rüyasında fare/hocaya karşı hissettiği mecburi saygı gibi. Hatırlanırsa Sevgi'ye iş bulması gerekmektedir ve hocanın yukarılarda tanıdıkları olması kuvvetle muhtemeldi. Güçlü karşısındaki eziliş, çaresizlik! Samsa'nın insanların gözünde böcekleşmesi, rutinden, mecburiyetlerden kurtarır onu. Bir böcek olarak pazarlamacılık yapamayacak, ne kadar isterse istesin kendi hayatı ve hayallerinden vazgeçip tam bir özveri örneği göstererek ailesi için çırpınamayacaktır. Gregor Samsa, bir şekilde oyundan çıkmıştır artık. Benliğine dönerek topluma yabancılaşmıştır ve her yabancılaşan gibi diğer insanların arasında barınamamış ve kaçınılmaz son ya da bir mecburiyet olan ölümden başka çaresi kalmamıştır. Hikmet'in sonu da Samsa'nın sonundan çok farklı değildir. Geçirdiği dönüşümün sonuçlarını her ne kadar gerçek hayatta göremese de rüyasında bir böceğe dönüştüğünü hissetmiş ve sondan o da kaçamamış, Samsa'nın yemek yemeyerek faaliyete geçirdiği gizli intiharını, Hikmet balkondan atlayarak ya da zayıf olduğunu, kendisini taşımayacağını bile bile parmaklıklara dayanarak gerçekleştirmiştir.

Müslüm Yücel, *Edebiyatta Ölüm Ve İntihar* adlı eserinde Samsa'nın ve ölümünün temsil ettikleriyle ilgili şunları söylemektedir:

" Romanın sonunda böcek Samsa kaldırılıp atılır. Hane halkı hiç kimsenin içinde olmadığı bir tramvaya binerek pikniğe gider. Bütün meseleler çözülmüştür artık. Samsa bir kirdir ve Samsa hayattan çekildiği zaman herkes ne kadar da mutlu olacaktır. Kafka'yı yaşadıklarımızla yüzleştirdiğimiz zaman hangimizin insan hangimizin böcek olduğu sorusu kaçınılmaz oluyor; böcek olmak ya da olmamak. Samsa'nın böcek olmasında bir sorun yok; ancak herkes böcekse Samsa'nın insanî kimliğinin bir anlamı yok. Samsa'yla birlikte tercihler de elimizde bulunuyor. Hayat mı, ölüm mü? Böcek mi? Böcek gibi yaşayıp, insan gibi kalmak mı? Tercih bizim. Kafka bize hiçbirini önermiyor." (YÜCEL, 2007: 145)

Tutunamayanlar'da, Selim'in ölüm haberini alan Turgut, kısa bir süre sonra uzun , karmaşık ve ürkütücü bir rüya görür. Rüyasında orman mı yoksa tarla mı olduğunu tam olarak kestiremediği bir yeredir. Karısı Nermin'i beklemektedir; fakat Nermin geç kalmıştır. Elinde ise bir demet karanfil vardır. Gelenler Nermin yerine elinde kamışlarla tabut taşıyan bir topluluktur. Bu tabut Selim'indir; fakat içi boştur. Hemen yanında bir çukur vardır. Mezar taşında ise Turgut'un adı soyadı yazmaktadır. Elbette rüya çok

uzundur; fakat rüya hakkında fazla detay vermek gereksizdir; çünkü rüyada asıl can alıcı nokta hüküm kısmıdır.

Selim'in tabutunu taşıyan grup, bir hükümden bahseder. Fakat Selim rüyada yaşamaktadır ve mezar taşının üstünde Turgut Özben yazmaktadır. O halde bu hüküm Turgut içindir. Peki bu ne hükmüdür? Turgut rüyasında bunun ne olduğunu anlayamaz; fakat Atay'ın hükümden kastının ne olduğu okur tarafından anlaşılabilir. Bu hüküm, Turgut'un bundan sonraki hayatının habercisidir. Artık eski Turgut, günlük hayatın içinde kendini unutmuş, modernitenin batağı içinde hapsolmuş, küçük burjuvalaşmış Turgut ölmüştür ve Selimleşeceği, “karanlık bir çukur”la simgeleştirilen ben'ine dönerek yabancılaşacağı bir yola girmiştir. Aslında baştan sona ölümle iç içe olan bu rüya bu açıdan yeni bir başlangıcın habercisidir. Jale Parla, “Takip-i Macera-i Metindir Şiir: Tutunamayanlar” adlı yazısında bu hükümle ilgili şunları söyler:

" Aynı gece Turgut Kafkaesque bir kâbus görür. Selim'in cenaze törenindedir ve bu törende bir hüküm okunur. Hükmün ne olduğu okura bildirilmez ama olayların sonraki gelişmesinden bu hükmün Turgut'u da Selim'in yaptığı yolculuğu yapmaya mahkûm eden bir hüküm olduğunu sezinleriz." (PARLA, 2008: 207)

Irvin Yalom, *Varoluşçu Psikoterapi* adlı kapsamlı çalışmasında rüyalar üzerinde uzun, detaylı ve ayrıntılara dayanan açıklamalar yapmaktadır. Yalom'un ölümün insanlar üzerindeki etkilerinden bahsederken kullandığı en mühim ipucu her zaman rüyalar olmuştur. Eserinin “*Ölüm ve Psikoterapi*” başlığını taşıyan bölümde Yalom, şunları söylemektedir: “ *Bir yakınını kaybetmiş bir kişinin çağrışımları ve rüyalarıyla yakından ilgilenen bir terapist bu kişinin kendi ölümüyle ilgili endişelerine dair önemli kanıtlar bulacaktır.*” (YALOM, 2001: 274)

Yalom'un bakış açısıyla bu rüya Selim'in ölümüyle Turgut'ta meydana gelen kendi ölümlülüğünün farkındalığının habercisidir ki yakınların ölümü ardından tutulan yas, ölen için olduğu kadar geride kalan kişinin kendisi için de tutulur. Turgut, belki de bu rüyayla kendi toplumsal ölümünün yasını tutmaktadır.

Turgut'un diğer bir rüyası, Abdülhamit rüyası adını verdiği kâbustur. Rüyanın atmosferi oldukça garip ve ürkütücüdür. Görünürde bu rüyanın da rüyasında gördüğü şahısların da ve hatta geçen konuşmalarla Turgut'un gündelik yaşamının ve düşüncelerinin hiç ilgisi

yoktur; fakat bu rüya, üzerinde biraz düşünülünce, bir insanın sarsılmaz, asla değişmez sandığı bazı değer ve inançlarının nasıl da yıkılabildiğinin örneğidir.

Rüyanın ana kahramanı eski Osmanlı padişahı Abdülhamit'tir. Turgut, rüyası boyunca ondan pek hoşlanmaz, ona "Ben Cumhuriyet çocuğuyum" diye haykırmak ister; fakat karşısındaki eski padişahın otoritesi ve gücünün etkisiyle tamamen itaatkâr bir ruh haline bürünür.

Abdülhamit, yapılan devrimlerin faydasız olduğunu söyler ; fakat Turgut buna karşı çıkamaz. Abdülhamit'in bacaklarını saran kırmızı yorganın içinde gezinen cüce yaratık-insan da rüyadaki bir başka dikkat çekici husustur. Adı Dilazer olan bu varlıkla ilgili bilinen tek şey, onun Abdülhamit'in yardımcısı olduğudur. Turgut, bu varlıktan neredeyse tiksiniyor; fakat ilginç olan şudur: Dilazer, sürekli yorganın içinde Abdülhamit'in bacakları arasında padişahını eğlendirmektedir. Atay'ın buradaki eğlendirmekten kastının ne olduğu, yorumlanabilir olmakla birlikte çok açık değildir. Fakat burada sapkın bir cinsi münasebetin kastedildiğini düşündüren ayrıntılar da yok değildir.

Rüyanın bir diğer kahramanı Mustafa Kemal Atatürk'tür; fakat Atatürk, Turgut'un ders kitaplarında okuduğu ve resmini gördüğü adamdan oldukça farklıdır. Aşırı kilo almıştır. Sesi boğuk ve yüzü yaşlanmıştır. Üzerinde özensiz bir röpdeşambr vardır ve bu idealize edilen devrimci adamın ön dişleri altındır. İşte Turgut'un inandığı değerlerin bir bir yıkılmaya başladığı bu Atatürk portresiyle anlaşılır. Kendisini rüyasında Abdülhamit'e "Ben cumhuriyet çocuğuyum." diye ifade eden Turgut, bu cumhuriyetin kurucusunun hali karşısında şaşkına düşmüştür ve karşısında gördüğü adam gerçekten çok güçsüzdür. Bu çok güçlü ve hiçbir şeyden korkmayan, her şeye gücü yeten önder, " Gücüm yetmiyor," demiştir ve yıllardır kemikleşen bir inanç derinden sarsılmıştır.

Bu rüya, gelenek ve yeni karşısında Turgut'un yaşadığı bocalamanın işaretidir. Abdülhamit'ten hoşlanmayan, ona "Ben cumhuriyet çocuğuyum" diyen Turgut, gelenekten kopmuş ve yüzünü yeniye, modern ve Batılı olana dönmüştür. Abdülhamit karşısında cumhuriyeti savunması da bu yüzdendir; fakat Atatürk'ün rüyadaki bitkin hali ve bilincimize kodlandığının aksine hayal kırıklığına uğratan dış görünüşü, yüzünü

döndüğü yeninin, eski karşısındaki güçsüzlüğünün ve yetersizliğinin simgesi olarak değerlendirilebilir. Gelenekten tamamen koptuğu için temelsiz olan yeni, güçsüzdür.

Turgut'un gördüğü diğer bir rüya yine Selim'le ilgilidir. Aslında bu rüyanın diğerleri kadar derin anlamları yoktur. Şu gerçek bilinir ki rüyalar, bilinçaltına atılan birtakım çok güçlü duygu ve düşüncelere sahne olabilirken; aynı zamanda gün yüzünde olan bazı duyguların yansımaları da olabilir. Mesela özlem, mesela her şeyin başka türlü olması düşüncesi, geriye dönme, geçmişte yaşama, henüz kaybetmeden, değerini bilerek yaşama isteği. İşte Turgut'un Selim'le yolda yürüdüğü, Selim'in aslında neden ölmediğini anlattığı, Turgut'un ona tüm kalbiyle hak verdiği, hatta henüz son anda çıkan bir yanlışlık yüzünden okullarının bile bitmediğini öğrendiği rüyası, başlı başına bir özlemin ve geçmişe dönme isteğinin ürünüdür. Turgut, Selim'i ve onunla yaşadığı her şeyi çok özlemekte ve okullu yıllarına dönmek istemektedir.

Turgut'un bir diğer rüyası, yine oldukça karmaşık ve en önemlisi bütün rüyalarında olduğu gibi belli belirsiz bir korkuyla doludur. Rüya mekân Metin'in evidir. Evle ilgili önemli ayrıntılar vardır bu rüyada. Örneğin ev çok karanlıktır, tıpkı bir mezar gibi. O kadar karanlıktır ki duvarlar bile simsiyahtır. Sonra bu evde çok fazla eşya ve insan vardır. Turgut, bu kalabalıkta sürekli tanıdık bir yüz arar ama bulmak oldukça zordur; çünkü her yer karanlıktır. Ayrıca rüyada, özellikle Metin'in stresli bir bekleyiş içinde olduğu görülür. Metin, aslında Selim'i beklemektedir ve bütün bu kalabalık, Metin'in Selim'e yapacağı açıklama için oradadır. Selim görünür; fakat Metin'e değil; çünkü Selim bundan sonra kendisini sevmeyen hiç kimseye görünmeme kararı almıştır.

Turgut'un bu rüyada Selim'i bir kişi olarak değil, bir kavram olarak ele almış olması muhtemeldir. Aslında bu rüyada Selim, farkındalığın, “şey”leşmekten “meta”laşmaktan kurtulmuşluğun, küçük hesapların peşinden ayrılıp, büyük davalara baş koymuşluğun, yabancılaşmışlığın ve bununla birlikte bütün bu sebeplerden yabancılaşmışların sembolüdür ve o yüzden Metin onu göremez ve yine bu yüzden Selim'i sadece Turgut ve Esat görür.

Selim'i bekleyen Metin'in evindeki inanılmaz eşya kalabalığı da oldukça mühim bir ayrıntıdır. Daha önce Selim'in ve ileriki zamanlarda Turgut'un da belirttiği gibi eşya, düşünmenin önündeki en büyük engeldir. Belki de Metin'in evindeki eşya kalabalığı,

onun hayat karşısındaki durumunu ve Selim'e ne kadar da yabancı olduğunu göstermektedir. Belki de Metin, eşyaların arasında Selim'i gözden kaybetmiştir.

Bilinçaltının yansıması olarak değerlendirilebilecek olan rüyalar, rahatsızlık verdiği için bilinçdüzeyinde yaşayamayan ve bu sebeple bilinçaltının karanlıklarına atılan birtakım duygu ve düşünceleri gün yüzüne çıkarır. Hikmet ve Turgut'un gördükleri rüyaların ana izleği, "korku" ve yanında "suçluluk"tur. Nesnesi olmayan bu korku, roman kahramanlarının benliklerinde ve varoluşsal boyutta yaşanır.

A.3 Somut Bir Durum: İntihar Mektubu

Soyut bir durum olan korku, bu bölümde somut haliyle, eylemsel karşılığı olan intihar mektubu çerçevesinde ele alınacaktır. Hissedilen korkunun aktarım şekli olarak Selim'in intihar mektubu önemli bir somut malzemedir.

Selim, intiharını sevgilisi Günseli'ye alışılmış olduğu şekliyle, bir mektup yoluyla haber vermiştir. Buraya alınamayacak kadar uzun olan bu mektup, alışılmış intihar mektuplarından oldukça farklıdır. Ciddi bir kararlılığın ve soğukkanlılığın sezindiği bu mektupta ilk dikkat çekici nokta, Selim'in eylemin trajik sebepleri üzerinde oldukça nesnel ve kendine dışarıdan bakan bir gözle yaklaşabilmesidir. Bunun altında yatan sebep, Selim'in trajik/arabesk olma korkusudur. Dikkatle okunduğunda mektubun baştan sona korkuyla dolmuş olduğu görülür. İntihar kararını aklının bir aydınlanması olarak gören Selim, bu kararını uygulamak için çok geç kalmaktan korkmaktadır: *"...evet aklım gene karışmadan acele etmeliyim ölmeye karar verdim Günseli vakit geçirmeden yapmalıyım bunu yoksa ne olacağını nereye sürükleneceğimi tahmin edemiyorum bu kısa aydınlıktan yararlanmalıyım..."*(T. s: 531)

Kay Redfield Jamison, *Erken Çöken Karanlık İntiharı Anlamak* adlı kapsamlı eserinde intihar sebepleriyle ilgili şunları söylemektedir: *"Uzun süren ruhsal ıstırapla beraber 'sinir', heyecan ve umutsuzluk intihar notlarının ortak temalarıdır."* (JAMİSON, 2004: 106)

Bilhassa ruhsal ıstırap ve umutsuzluğun, Selim'in son dönemlerinde onu nefes alamayacak hale getirdiği açıktır. Bu umutsuzluk ve ıstırap, Selim'in hayatını kontrol altına alan bir korku haline bürünmüştür. Sevgilisi Günseli, bu durumu Turgut'a anlatırken şöyle bir ifade kullanmıştır: "...hastalıktan çok ümitsizlik yıpratıyordu onu iyileşmek için bir isteği yoktu..." (T. s: 527)

Kay Redfield Jamison, *Erken Çöken Karanlık İntiharı Anlamak* adlı çalışmasında, bir intihar notunu alıntulamıştır. İntihar eden kişi, intihar sebebinin her zaman psikopatolojik olduğunu söylemektedir. Yani kendisini bu eyleme götüren sebeplerin üzerinde kafa yorulmasını istememiş, sebebin sadece ruhsal bir hastalıktan kaynaklandığını ifade etmiştir.(JAMİSON, 2004: 109) Selim'in Günseli'ye yazdığı intihar mektubunun içeriği bu bakış açısıyla değerlendirildiğinde, Selim'in intiharını gerekçelendiren somut durumların bulunamayışı, örneğin fiziksel bir hastalık, maddî çöküntü, bir yakının kaybı gibi bir sorundan bahsedilmemiş olması, Selim'in intiharının sebebinin de psikopatolojik olduğu şüphesini uyandırabilir. O halde, Selim'in intiharı gittikçe ağırlaşan depresyonunun sonucu olabilir mi? Jamison, ağır depresyonun bireyin tüm hayatı güçlerini felç ettiğini ve onu kasvet ve umutsuzluk içinde bıraktığını söyler ve bu durumu "havasız ve çıkışsız bir dünya"ya benzetir. Bu dünya, bireyi anlamsızlığa kaydırır ve düşünce dağınıklaşır. Jamison'a göre bu denli umutsuz, kasvetli ve anlamsız bir dünyada kalmak için bir çaba harcamaz psikotik insan. (JAMİSON, 2004: 131)

Selim'in intihar mektubu, yukarıda bahsedilen psikotik ruh halinin özeti gibidir. "*henüz koruyabildiğim bazı özelliklerim varken daha insan olduğumu hissederken bu gidişe bir son vermeliyim yoksa çok geç olacak ve kendimi affetmeyeceğim*" (T. s: 531) diyen Selim'in kendiliğinden çıkmaktan ne denli korktuğu ortadadır. Selim için bu büyük korkunun karşısındaki tek kurtuluş hayatına son vermek olarak görülmüştür.

İntihar mektubunda Selim, kendisini intihara götüren korkular dışında bir korkudan daha bahseder. Bu ise intiharının Günseli ve kendi annesi üzerinde uyandıracak tesirle ilgilidir. Bu endişelerini: "*annemi üzeceğini biliyorum bu olayın ama dayanır herhalde beni bencillikle suçlamaya başlayınca kadar dayanırsa mesele yok bu sürenin kısa olmasını temenni ediyorum*" şeklinde dile getiren Selim, Günseli'den de kendisini unutmamasını ister. Bu şekilde daha fazla acı çekmekten de kurtulacağını düşünür.

İntiharını, yaşanacaklar adına duyduğu korkulardan kurtulmanın yolu olarak gören Selim mektubunda bu konuyla ilgili şunları söyler: " *artık bilmem bu ıstırap daha ne kadar sürecek gibi bir şarkıya yer yok yaşantımda yarın sabah kalkınca kim bilir gene ne olacak endişesi yok*" (T. s: 532)

Selim, mektubunun geri kalanında Günseli'yi bazı adreslere yönlendirir. Bunlardan ilki Ankara'da yaşayan Süleyman Kargı'dır. Sonra Burhan'dan bahseder ve sonra da Turgut'tan. Süleyman Kargı'dan bahsederken, onda bulunan şarkılardan da söz etmeden geçmez. Bu şarkıları sadece bir kerede yazdığını söylemesi, Günseli'den beklenen bir hoşgörüyü gizler. Bütün bu yazılıp çizilenlere ulaşıldığında ölmüş olacağını bilmesi bile, anlaşılamamak ya da yanlış anlaşılmaktan duyduğu korkuyu hafifletmez. Burhan ve Turgut'tan bahsederken de açıklayıcıdır Selim. Günseli'nin onlarda kusur olarak görebileceği özelliklerini Günseli'ye önceden haber vererek ve bu muhtemel kusurlarını izah ederek kendisiyle ilgili yanlış izlenime kapılmasından duyduğu korkuyu hissettirir. Turgut'un evli olduğunu söylemesi, değişmesi ihtimalinin açıklamasıdır ya da Burhan'ın sıkıcılığı akıllılığında kaynaklanmaktadır. Kendisiyle ilgili yanlış bir izlenim uyanmasından duyduğu korku, Selim'i açıklama yapmak ihtiyacına itmiştir. Esat'ın da söylediği gibi: "*Selim anlaşılamamaktan çok korkan bir insandır..*" (T. s: 384) Selim, insanlara duyduğu hislerini de Esat'a şu şekilde aktarmıştır:

" Başkalarından ayrı hissettiğimi nasıl belirtsem? Kimse bilmeyecek... Hiç olmazsa mezar taşıma yazın: burada insanlara başka türlü hayran olan biri yatıyor. Ne türlü? Bir bilsem, ah bir bilsem." (T.s: 384)

Selim'in Günseli'ye bıraktığı intihar mektubu bir sonsözdür. Bu sonsözde Selim, sadece kendisinden bahsetmemiş, etrafındaki önemli insanları da değerlendirmiştir. Bu son hakkını, Günseli'ye bıraktığı mektupla kullanmıştır Selim. Ve bu mektuba hâkim olan en belirgin his, "korku"dur. Bu korku ölümden kaynaklanmaz, aksine Selim'in bu konuda oldukça soğukkanlı bir kararlılığa sahip olduğu görülür. Selim'in korkusu ölmeye karar verdiği bu anda bile yaşama dairdir. Anlaşılamamaktan duyduğu korku, ölmeye karar verdiği ve bunu bir kurtuluş olarak gördüğü anda bile yakasını bırakmaz. Benliğiyle *dışarı* arasındaki derin uçurum sebebiyle ne anlamış ne de anlaşılmış bir insan olan Selim, *ötekilerden*, onları anlamadığı ve onlar tarafından anlaşılmadığı için korkar. Geride bıraktığı intihar mektubunun dili ise bu korkudur.

B. İntihar: Ağır Ceza

Albert Camus, *Sisifos Söyleni*'nde: " Gerçekten önemli olan bir tek felsefe sorunu vardır, intihar." (CAMUS, 2009: 15) der. Yaşamın kendisiyle direkt olarak ilgilenen ve cevap bulmaya çalıştığı tek şey yaşamın ne olduğu ve insanın bu dünyada neden yaşadığı olan felsefe, bu sorular içinde eninde sonunda intiharla karşılaşacaktır. İnsanlık, tarihi boyunca intiharla ilgilenmiş ve ona değişik anlamlar yüklemiştir. Yüklenen bütün bu anlamlar ise, inançlar tarafından şekillendirilmiş, intiharın suç ya da günah olması veya delilikle bağdaştırılması çağlar boyu devam eden düşünce ve inanç farklılıklarıyla birlikte değişme gösteren bir düşünce sisteminin vardıgı sonuçlar olagelmiştir.

İntihar, Hristiyanlıkta en zorbaca cezaları hak eden bir suç olarak kabul edilmiştir. A. Alvarez, *İntihar Kan Dökücü Tanrı* isimli kitabında, Ortaçağ Avrupası'nda intihar ederek ölenlere verilen en şiddetli cezalardan bahseder:

" Hristiyan Avrupa'da intiharın tarihi, resmi zorbalığın ve resmi olmayan karamsarlığın tarihidir. (...) Elizabeth döneminde avukatlık yapmış olan Fulbecke'nin söylediğine göre, intihar eden biri, 'ibretlik olsun diye dar ağacına asılarak cezalandırıldığı yere bir atla götürülür ve mahkemeden yetkili biri gelene kadar kimse cesedi oradan indiremezdi. ' Yani intihar eden biri, bir canı kadar aşağılıktı. Bir diğer yasal otorite Blackstone, sanki intihar edenin bir vampirden hiçbir farkı yokmuş gibi ' vücudunda bir kazıkla anayola' gömüldüğünü anlatır." (ALVAREZ, 1994: 48)

Hristiyanlıkta bu denli büyük ve acımasız cezaları hak eden intiharın suç sayılmasının temelinde, ruhun ölümsüzlüğü düşüncesi yatmaktadır. Ölümsüz ruh, bu dünyada değil, öbür dünyada yargılanacaktır ve ruh ölümsüz olduğu için çok değerlidir. Tanrı'nın bahşettiği hayatı reddetmek, Tanrı'yı reddetmekle özdeşir. (ALVAREZ, 1994: 54)

İntihara ve intihar edene yönelik suçlayıcı tavır, çağlar boyunca azalarak devam etmiştir. Bu azalış, Robert Burton'un *The Anatomy of Melancholy* adlı incelemesiyle gözle görülür hale gelir. (JAMİSON, 2004: 30) Çünkü Burton, intihar eyleminin altında delilik ve melankoli faktörlerinin bulunduğunu ve bunların insanı en güçlü umutsuzluğa hapsedecek kadar kuvvetli durumlar olduğunu yazmıştır. Bruton'un eserinden yirmi beş yıl sonra, şair John Donne tarafından *Biathanatos* yayımlanmıştır. Bu eser de tıpkı *The Anatomy of Melancholy* gibi intiharı şeytan işi görmekten ziyade, kişisel bir durum ve ruhsal bazı tahribatlar sonucu meydana gelen bir zorunluluk olarak kabul etmiştir.

Değişen bu bakış açısıyla birlikte intihar, onu oluşturan kişisel sorunlarla birlikte ele alınmış ve bu yolla bireyin en derin umutsuzlukları, umutsuzluğu ve ruhsal hastalıklarıyla karşılaşmıştır. Bu hastalıklardan en belirgin olanı ise ağır depresyondur. Kay Redfield Jamison, *Erken Çöken Karanlık İntiharı Anlamak* adlı eserinde ağır depresyonu şu şekilde resmeder:

" Ağır depresyon bizi insan yapan hayati güçlerin tümünü felç eder, yerlerine kasvetli, çaresiz, umutsuz ve donuklaşmış bir hal bırakır. (...) Hayat kansız ve nabızsızdır ama boğucu bir korku ve acıya müsaade etmeye yetecek düzeyde sürmektedir. Tüm dayanaklar kaybolur; her şey karanlık ve duygusuzdur. Anlamsızlığa kayış önce yavaş sonra mutlaktır. Depresyon ruh halini etkilediği gibi düşünceleri de her yönüyle etkiler ve bu düşünceler marazi, karmakarışık ve uyuşuktur. Kişi kuşkulu, dalgın, kararsızdır ve kendini cezalandırır. Beden feci yorgundur; hiçbir şeye arzu kalmamıştır; hiçbir şey için çaba gösterilmez ve hiçbir şeyin kıymeti yoktur. Uyku bölük pörçüktür, yakalanması zordur ya da tamamen tükenmiştir. Sinirli bir bitkinlik kararsız bir gaz gibi düşünce ve davranışlardaki her çatlaktan içeri sızar." (JAMİSON, 2004: 131)

Yukarıdaki pasajda Jamison'un çizdiği depresyon resmi, oldukça ürkütücüdür. İnsan ruhunu ve bedenini ele geçiren anlamsızlık, yorgunluk, umutsuzluk ve dayanaksızlık hali, onu hayata bağlayan bütün tutanakların kaybolması ve yaşamın anlamsızlığını getirecektir. Bu anlamsızlıktan intihar yoluyla kaçış ise olası bir seçenektir. Alvarez ise intiharın bir tepki olduğunu savunmaktadır. Bu tepki, karanlık iç dünyanın cıvılcıvılcı dış dünyaya olan yani anormalin normale olan tepkisidir. (ALVAREZ, 1994: 80)

Albert Camus *Sisifos Söyleni*'nde, intiharı oluşturan esas sebebin *anlamsızlık* hissi olduğunu söyler. Birey için anlamını yitiren yaşam, onun tutunacak hiçbir dalı olmadığını gösterir:

" Kendini öldürmek, bir anlamda, melodramlarda olduğu gibi içindekini söylemektir. Yaşamın bizi aştığını ya da yaşamı anlamadığımızı söylemektir. (...) Yalnızca 'çabalamaya değmez' demektir kendini öldürmek. Yaşamak, hiçbir zaman kolay değildir kuşkusuz." (CAMUS, 2009: 17)

Camus'nün yukarıya bazı kısımlarını atlayarak aldığımız pasajında asıl meselenin içindekini söyleyememek olduğu görülür. İntihar, Camus'ye göre kendini ifade etme yöntemidir. Demek ki insan, kendini ifade edebilirse intihar etmeyecektir. Camus'nün yaşamdan kastı alışkanlıklardır. Dışarıda sürüp giden *oyunlar*, yaşamı oluşturur. Kişi, bu oyunları anlamaz ve kendini oyuna dâhil edemezse, içindekileri söyleyemeyecek ve geriye kalan tek yöntemi, intiharı, seçecektir.

Camus'ye göre hayat saçmadır; çünkü insanın önemli olma isteğine cevap vermeyen onunla iletişim kurmayan oldukça soğuk bir gerçeklik vardır. (aktaran GÜLSOY, 2011: 23) Oğuz Atay'ın roman kişileri Selim ve Hikmet ile hikâye kişisi Beyaz Mantolu Adam, intiharı seçerek Camus'nun ifadesiyle saçma ve anlamsız olana içlerindeki söylemişlerdir. Çünkü ne Selim, ne Hikmet ne de esrarengiz Beyaz Mantolu Adam yaşamı anlayabilmiştir. Oyunlara, oyunlardan kaynaklanan alışkanlıklara uyum sağlayamayan bu "uyumsuz" roman kişileri için intihar tek seçenek gibi görünmektedir. "Uyumsuz", Camus'ye göre, biliçli olan, bilinciyle "Hiç"i görür. "Hiç"i görerek "korku"yla irkilen insanı ise gittikçe şiddetlenen bir yabancılaşma sancısı beklemektedir. Alıştığı, bildiği, sevdiği şeylere yabancılaşan insan, bunlarla arasında eski uyumu bulamayacak ve nihayetinde "uyumsuz" olacaktır:

" Her güzelliğin dibinde insandışı bir şey yatar ve bu tepeler, gökyüzünün bu tatlılığı, bu ağaç dizileri kendilerine yüklediğimiz düşsel anlamı hemen o dakikada yitirir, yitirilmiş bir cennet kadar uzaktırlar bundan böyle. Binyıllar ötesinden dünyanın ilkel düşmanlığı yükselir bize doğru. Yüzyıllar boyunca onda yalnızca kendisine önceden verdiğimiz biçimleri ve çizgileri anlamış olduğumuza göre, bundan böyle bu yapmacıklığı sürdürmeye gücümüz yetmediğine göre, bir saniye için onu anlamaz oluruz. Yeniden kendi kendisi olduğuna göre, dünya bizce anlaşılmaz olur. Alışkanlıkla maskelenmiş bu dekorlar ne iseler gene o olurlar. Uzaklaşırlar bizden. (...) Dünyanın bu yoğunluğu ve yabancılığı, uyumsuz budur işte." (CAMUS, 2009: 25)

Yukarıdaki pasajdan da anlaşıldığına göre uyumsuzluk, tek taraflı bir halin sonucudur. İnsan, çevresine yabancılaştıkça ve onu eskisi gibi göremedikçe, dünya eskiden nasıl olduysa öyle olmaya devam eder. Bir anda insan için yabancı hale gelen her şey, bir an sonra yabancı olmadan önceki hallerine dönerler. Bu durum ise, yabancılaşmayı sürekli hale getirir ve bir "uyumsuz" doğurur.

Yabancılaşmaları, dünyanın ve diğer başka yaşantıların kendilerine uzaklığı sonucu "uyumsuz" olan Atay kahramanları, uyum olmadan yaşanamayacağına güçlü delilleridir. Bu ise acı vericidir. Bu trajik kahramanlar, Nietzsche'nin "*Hayat yalnızca acı çekmektir. Öyleyse bu acıyı bitirmek gereklidir. 'Erdem' ise şöyle özetlenmelidir: ' Kendini sen kendin öldüreceksin! Sen kendin kendinden kaçıp kurtulacaksın!'*" (aktaran YÜCEL, 2007: 24) çağrısını duymuş gibidirler.

Emile Durkheim, intiharı bencil, özgeci ve anomik olmak üzere üç gruba ayırır ve bencil intiharı toplumla uyumlu bir bütünlük oluşturamayan bireyin kendi iç dünyasına yönelmesi sonucu oluştuğunu söyler. Bunun tam karşıtı ise özgeci intihardır. Bu intihar

türünde birey kendini tümüyle bir topluluğa adayınca, topluluğun amacı doğrultusunda ortaya çıkar. Anomik intihar ise yeni bir duruma uyum sağlamakta güçlük çeken bireyin toplumsal pozisyonundaki ani değişimle yakından ilişkilidir. Ani bir zenginlik, yoksulluk, kumarda kazanılan ya da kaybedilen büyük miktarda para, bir yakının ölümü gibi kişinin hayatında büyük değişimler yaratan olaylar, kişiyi intihara sürükleyebilir; çünkü kişiye tanıdık gelen dünya çözülmektedir. (aktaran, ALVAREZ, 1994: 86-87)

Atay kahramanlarının intiharları, yukarıda sıralanan üç intihar türünden birincisiyle ilintilidir. Onların intiharları "bencil intihar" olarak değerlendirilebilir; çünkü bu kahramanlar, toplumla uyum halinde yaşayamayan, yabancılaşmanın pençesinde kıvranan bireylerdir. Topluma uyumsuz olan her birey, toplum tarafından tam da yerinde bir tespitle "uyumsuz" ilan edilir. Bu ise çift taraflı bir reddediştir. Kişi, reddettiği toplum tarafından daha güçlü bir şekilde reddedilmiştir. Bu durumun yol açtığı karamsarlık ve dayanaksızlık, intiharı geriye kalan tek seçenek haline getirecektir. Selim'in intiharı sonrasında bu intiharın sebebini öğrenebilmek için onun bütün arkadaşlarıyla görüşen Turgut, Süleyman Kargı'yla onun intiharı üzerine konuşur. Süleyman Kargı'nın Selim'in intiharıyla ilgili söyledikleri, Camus'nün intiharla kendi içindikileri söyleme arasında kurduğu bağlantıyla özdeştir:

" 'Başka çare göremedi demek kendini anlatmak için,' dedi Süleyman Kargı. ' İnanmıyorlar ki. Elle tutulur deliller istiyorlar. Yok canım, o kadar değil, diyorlar her zaman. Ölmezsin, diyorlar. Bu da geçer...' (T. s: 111)

Süleyman Kargı'ya göre Selim'in intiharı kendini ifade etmek için bir araçtır; fakat okur özellikle günlüğünde yazanlara şahit olduktan sonra bunun doğruluğundan şüphe edecektir. O denli büyük bir umutsuzluk ve korku içinde kişinin mesaj verme gibi bir çabasının olabileceği şüphelidir. Gerçek Selim'den, yani günlüğünde okuduğumuz korkularıyla ve umutsuzluğuyla boğuşan Selim'den, haberleri olmadığı için yakınlarının onun intiharının altında böyle bir idealin olmasını düşünmeleri kabul edilebilir görünmektedir. Günlüğünde okunulardan önce Selim'in bir ideal amacıyla kendini öldürdüğü düşünülebilir. Esat'ın anlattıklarından öğrenildiğine göre Camus'nün ontolojik meselesinden bahseden Turgut, oldukça hâkim olduğu gözlenen intihar meselesine bir o kadar soğukkanlı ve teorik yaklaşır:

" Camus'nün ' Ontolojik mesele yüzünden ölen kimseye rastlamadım' sözünü okuyunca: ' Biri bu yüzden ölmeli, intihar etmeli,' diye bağırımtı. Ona, kimsenin soyut düşünceler

nedeniyle kendini öldürmediğini söyledim. Benim de Camus gibi bir ahmak olduğuma karar verdi." (T. s: 359)

Selim'in ontolojik bir mesele yüzünden öldüğü doğrudur; fakat henüz ontolojik meseleler içinde çırpınmadan önceki idealist bir Selim olarak değil; ontolojik meseleler yüzünden umutsuzca yabancılaşmış ve söyleyecek bir sözü, beklenecek bir geleceği olmayan bir Selim olarak.. Atay'ın roman kişilerinin en büyük sorunu "yabancılaşma"dır. Selim, Hikmet ve Beyaz Mantolu Adam, topluma umutsuzca yabancılaşmış trajik kahramanlardır. Bu kahramanlar, yabancılaştıkları toplumun gözünde bir "Hiç"ten ötede anlam taşımazlar. İntiharın, toplum önünde kurban olanların yazgısı olduğunu iddia eden Durkheim, bireyin topluma yabancılaşmasından intiharına giden yolu şöyle betimler:

" Durkheim bir bakıma intihar eden kişilerin toplumun kurbanları olduğunu söyler. Sürüden ayrılan kuzuların, kurtlara yem olması gibi toplumdan – aile, din, ideoloji- kopan kimseler intiharın kurbanı olarak yerlerini alırlar. Her şey toplumdur ve birey hiçtir. Hiç olan birey kendini toplum içinde var edemeyince intihar kaçınılmaz olarak karşımıza çıkar." (aktaran YÜCEL, 2007: 38)

Selim'in intiharındaki sebep, Durkheim'in açıklamalarıyla örtüşür gibi görünmektedir. Bilindiği üzere Selim, toplumla "uyumsuz" bir trajik kişidir. İntiharına yaklaşan dönemde, tutunacağı hiçbir ideali ve inancı kalmamıştır; çünkü toplumsal bir yaratım olan inanç ve ideal, toplumdan bu denli soyutlanmış Selim için artık söz konusu değildir. Hayattan ve insanlardan umudunu kesmiş bir insan olarak Selim, yaşama tutunmak için tek bir tutamak bile bırakmamıştır. Toplumdan soyutlanma ve bu yolla oluşan yabancılaşma, Selim'i uçurumun kenarında dalsız bırakmıştır ve bir dala tutunma, ölen inançları ve idealleri sebebiyle artık imkânsızdır.

Selim'le, inanç ve ideallerini yitirerek, yabancılaşma yolunda kader birliği yaşayan bir diğer Atay kahramanı Hikmet'tir. İnsanlarla arasında oluşan "uyumsuzluk"tan kaçarak gecekonduya çekilen Hikmet, toplumsal yabancılaşmanın kurbanıdır. İlişkilerine sürekli bir gerginlik hâkim olan Hikmet, bir müddet sonra yalnız kalır. Bu yalnızlık o kadar gerçektir ki hayalinde bile yalnız kalmaktan kurtulamaz. Bu uyumsuzluk, yabancılaşma ve yalnızlık sonucunda çaresiz kalan Hikmet, çözümü intiharda bulacaktır. Daha önce de bahsedildiği gibi Hikmet, bir hayat acemisidir. Hayata tutunmaya çalışır; fakat eylemlerine sinen belirsiz ve ısrarcı acemilik sebebiyle tutunacağı dalları kendi elleriyle istemeden keser. Bu başarısızlık hissi, Hikmet'in Selim'den çok daha derin bir

umutsuzluk içinde çırpınmasına yol açmıştır. Bütün bunların yanı sıra Hikmet, kendine tahammülü olmayan bir görünüm çizmektedir. Ne gecekondudan, ne "uyumsuzluğu" sebebiyle oraya gelmek zorunda kalan "kendi"nden ne de zihnindekilerden memnundur. Onu hayatta tutacak ne bir sevgi ne de umut vardır. Bu halinden nefret eden Hikmet, hem kimsesizliğinden hem de yalnızlığından intihar ederek kurtulur. Psikanalistler bir insanın sadece ölmek istediği için kendini yok etmeye çalışmadığını, ama katlanamadığı bir yönünden kurtulmak için de böyle bir şeye giriştiğini ileri sürerler. (ALVAREZ, 1994: 112-113)

Toplum tarafından dışlanan Hikmet, gecekonduya çekilerek kendisini dışlayan toplumu dışlar. Bu gerilime *süperego* hastalığı adını veren Freud, bahsettiği bu hastalıkla intiharı şu şekilde ilişkilendirir:

" İntihar da, ölüm içgüdüsünün melankolide etkin olan bir tür süper ego hastalığıdır. Hastalık arttıkça, hastanın intihara duyduğu eğilim de artmaktadır. Freud, intiharda korkunun rolüne de değinir. Freud'a göre korkmak, tehlike karşısında bir çatışma halidir. İnsanlar tehlike karşısında kendilerini savunurlar. Savunma hali yoksa kaçarlar. İnsan kendini korkunç şekilde savunmasız hissediyorsa ve kendini kurtarma şansına sahip değilse intihar söz konusu olabilir." (aktaran, YÜCEL, 2007: 39)

Yukarıdaki pasajdan anlaşıldığı üzere Freud, intiharı çaresizlik sonucu başvurulmuş bir "çare" olarak değerlendirmektedir. Savunmasızlığın verdiği "acı"dan kurtulmak için çare olan intihar, bu bakış açısından hareketle bir "kurtuluş"tur. Jamison, bazı intiharların ani olduğunu; bazılarının ise birikmiş bir umutsuzluk veya berbat koşullara dayanan, uzun süre düşünüldükten sonra varılan bir karar olduğunu söyler. (JAMISON, 2004: 250) Jamison'un bu söylediklerinin ışığında Hikmet'in intiharının, Selim'ininkinin aksine ani bir karar sonucu gerçekleştiği söylenebilir. Selim, intihar sözcüğünü kullanmamakla birlikte, günlüğünde sürekli beyninde yankılanan bir cümleden söz eder: *Adam tabancasını çıkardı ve ateş etti.* (T. s: 632) Bu cümle, gerçekleşecek intiharının habercisidir. Selim, Hikmet'in aksine bir intiharın hayâlini kurar ve Günseli'ye gönderdiği mektupla bunu ilan eder.

Jamison, daha önce intihar eden kişilerin ruhsal otopsi sonuçları ve bıraktıkları mektuplardan yola çıkarak intiharla ruhsal hastalıkların bağlantılı olduğunu söyler. Aşağıya alınan intihar mektubu açık bir ruhsal hastalığın göstergesidir:

" Keşke bunu anlatabilseydim, böylece birileri anlayabilirdi. Korkarım bu kelimelerle ifade edebileceğim bir şey değil. Yalnızca bu ağır, kahredici umutsuzluk var – her şeyden

korkutan. Hayattan korkutan. İçim uyuşukluk derecesinde boş. Sanki içimde çoktan ölmüş bir şey var. Aylardır bütün benliğim bu boşluğun içine çekiliyor. (...) Son günlerde 'iyileşmekte olduğum' üzerine söylenenlere rağmen – kafamın içindeki, beni çılgına çeviren ses her zamankinden çok daha yüksek. Sanki hiç kimsenin, hiçbir şeyin ulaşamayacağı bir yerde. Buna daha fazla dayanamayacağım. Sanırım beni psikolojik olarak sapkın, tersyüz olmuş öyle bir şey ele geçiriyor ki artık mücadele edemeyeceğim." (JAMİSON, 2004: 105)

Yukarıya alıntılanan intihar mektubunda bahsi geçen "ses", Selim'in içinde durmaksızın yankılanan "o" sese benzemektedir: "*Adam tabancasını çıkardı ve ateş etti.*" Selim'in günlüğüyle paylaştığı bütün o boşluk, çaresizlik ve umutsuzluk, yukarıdaki örnekte bir mektupla özetlenmiştir.

Selim ve Hikmet'in hayatlarında onların ruh sağlığını zedeleyecek denli büyük bir trajedi gerçekleşmemesine rağmen düştükleri büyük umutsuzluk ve ardından gelen intihar neyle ilişkilendirilebilir? Daha önce sıraladığımız ontolojik mesele, yabancılaşma gibi sebeplerin dışında özellikle Hikmet için bu sorunun bir cevabı daha var gibi gözükmektedir. Bu da gerçekte ilişkisini tam anlamıyla kesip hayâlde örtülü bir dünyada yaşadığı için onun *şizofreni* hastası olabileceğidir. Bilindiği gibi gecekondudaki tek gerçek varlık Hikmet'in kendisidir. Onun dışında kalan bütün o göz kamaştırıcı kalabalık bir yanılsamadan ibarettir. Hikmet'in dayanamadığı ise bu hayâli kalabalığın içinde sıkışıp kalma durumudur. Yaşadıklarının hayâlden ibaret olduğunu anlayan Hikmet, Bilge'nin ve onun temsil ettiği "akıl"ın onu terk etmesiyle gerçekleştirdiği intiharıyla, tutunacak hiçbir dalının kalmadığını çünkü gerçekte/akılla ilişkisinin tam anlamıyla kesildiğini gösterir.

Atay'ın intihar ederek tam anlamıyla "uyumsuz" olduğu dünyadan ayrılan diğer bir kahramanı "Beyaz Mantolu Adam"dır. Üstelik onun uyumsuzluğu Selim ve Hikmet'ininkinin aksine sadece ruhsal olmakla kalmaz. O, baştan aşağıya "uyumsuz"dur. Uyumsuzluk, hikâye kahramanının görüntüsüyle vücut bulmuştur. Üzerine geçirdiği beyaz kadın mantosuyla, bilinçli bir reddedişi yansıtır. Reddedtiği, toplumsal kabullerdir. Bu kabuller, kişiyi özgürlüğünden alıkoymakta, özgürlüğü arayan her davranışı delilikle bir tutmaktadır. Reddedtiği toplum, onu kendisi gibi olmadığı için dışlamıştır. Özgürlüğünü seçişi, reddedilişinin esas sebebidir. Hikâyenin sessiz kahramanı, boyun eğmeyişi intihar yoluyla gösterecektir. Bu, bir arınmadır:

" Ötekilerin yapıp etmeleriyle belirlenen bu çirkin, kirli yaşamdan; beyaz, kloş etekli mantosuyla arınmış, denizde yitip giderek sonunda özgür olmuştur. Bu ötekiler tarafından

belirlenen yaşamın ilk ve son eylemi, tek kişisel seçimidir; buna bir seçim denebilirse. Onun ayrılmasıyla dizge korunmuş, kimliksiz, yabancı, tuhaf yaratık geldiği yere dönmüştür. Ötekiler gibi bir kimlik içine yerleşememiş, küçük anlamlarla yaşamını belirleyememiş, efsanevi beyaz mantolu adamdır o." (BAŞAR, 2007: 212)

Beyaz Mantolu Adam, Selim ve Hikmet, intiharlarıyla kimi cezalandırmışlardır? Kendilerini mi toplumu mu? Bu ağır ceza kimin içindir?

İntihar edenlerin, arkalarında bıraktıkları kişilerde derin bir suçluluk yarattığı bilinen bir gerçekliktir. Duydukları suçluluk, onlar için en büyük, en ağır cezadır. Hayattan duyulan bıkkınlık ve büyük ruhsal çalkantıların sebep olduğu intihar, başka çarenin kalmadığı bir anın sonucudur. Arkada kalan herkes, o an orada olmadığı, bir çare yaratamadığı için suçluluk hissederler:

" İntihardan sonra olağan ve yakıcı bir suçluluk hissi vardır. Anne babalar, kardeşler, çocuklar, eşler, arkadaşlar, meslektaşlar ve hatta rastgele tanıdıklar yapılmış, yapılmamış ya da yarım kalmış her şeyi hatırlar ve üzerlerinde derin derin düşünürler: tartışmalar, önemsemeyişler, edilmemiş telefonlar, haber verilmeyen doktor, evden uzaklaştırılmamış silah ve ilaçlar, ertelenen ya da itiraz edilen psikiyatrik hastaneye yatırılma..." (JAMİSON, 2004: 371)

Turgut'un Selim'in ardından girdiği onca çaba, onun intihar sebebini anlayabilmek için gördüğü arkadaşlar ve sonunda Selimleşmek adına vazgeçtiği hayatı duyduğu derin suçluluktan kaynaklanmaktadır. Turgut, Selim'in intiharına bir anlam yüklemeye çalışır. Selim'in bir akıl hastası olduğunu bile aklından geçirir; bu düşünce belki Turgut'u rahatlatacak, suçluluğunu anlamsızlaştıracaktır; fakat O, bu düşünceyi de zihninden def eder. Aşağıdaki pasajda Turgut Ankara'da bir pastanede oturmuş, Selim'in intiharını düşünmektedir:

"İntihar bir akıl hastalığıdır ve ancak bir akıl hastasının körleşmiş duyularının sağladığı soğukkanlılıkla başarılı olabilir. Muhakkak bir iz bırakmıştır; aksine ihtimal veremiyorum. Yalnız bunu, çok akıllıca, kurnazca yapmıştır. Manyakça bir zevk almıştır bunu yaparken de. Saçma. Selim'in böyle bir aptallık yapacağını sanmıyorum. Kimseye zararı dokunmayan soyut bir kötülüğü ben, mustarip bir ruhun iç çekmesi olarak kabul ediyorum." (T. s: 316)

Alıntıdan da anlaşıldığı üzere Turgut, Selim'in gerçekleştirdiği intiharın suçluluğundan kurtulma yolları aramaktadır. Onun akıl hastası olduğunu düşünmek de bu yollardan bir tanesidir. Fakat Selim'in bir akıl hastası olarak intihar ettiği düşüncesi, onun bu işten manyakça bir zevk almış olması ihtimalini yükseltecektir. Bu ihtimal ise Selim'in trajedisini baştan sona anlamsızlaştırır. Selim'in anlaşılması, soyutlanması, benliğiyle yüzleşmesi, hayâl kırıklıkları, kızgınlıkları akıl hastalığı fikriyle birlikte geçersiz

olacaktır. Turgut da bu durumu kabul edemez ve onun kimseye dokunmayarak kendine verdiği zararı büyük ve mustarip bir ruhun iç çekmesi olarak kabul eder.

Selim'in büyük ve mustarip ruhu, yankısını tam karşısında duran bir hayatta, Turgut'ta bulmuştur. Selim'i intihara sürükleyen sebepler, toplamda Turgut'un suçunu oluşturmuş ve Turgut, roman boyunca Selim'i anlamak için onun intiharını izlemiştir. Bu izleme görevi ise Turgut'un ağır cezasıdır. Üstelik bu verilebilecek en büyük cezadır; çünkü Selim'i anlama görevini onun yokluğuna rağmen yerine getirmek zorundadır Turgut. Bunu mümkün kılmak ise kendi benliğinde Selim'i tekrar yaşatmak yani onu en iyi şekilde anlayabilmek için *Selimleşmekle* mümkündür. Selimleşmek ise, "acı"dan bağımsız düşünülemez. Turgut'un özgürlüğü olarak yansıyan tren yolculuğu bu bağlamda onun ağır cezası olarak da değerlendirilebilir. Selimleşerek onun gibi olan Turgut'u bekleyen de olası bir intihardır. Üstelik Turgut, maskesini kaldırarak, maskesiyle kabul gördüğü yaşantısından ayrılarak sembolik intiharını gerçekleştirmiştir.

Hikmet'in intiharı *Tehlikeli Oyunlar* için bir sondur. *Tutunamayanlar*'da Selim'in intiharı, bütün bir romanın ana izleği, roman için bir başlangıçken Hikmet'in intiharı *Tehlikeli Oyunlar*'ın sonudur. Bu sebeple okur, onun intiharının yankılarına Selim'inkine olduğu kadar hâkim değildir. Üstelik bu intihar da Hikmet'in yaşantısındaki her şey ve herkes gibi yeterince açık seçik değildir. Bu sebeple intiharıyla kendisi dışında kimi cezalandırdığı belirsizdir. Hikmet'in intiharına ruhsal birtakım sorunların uzantısı olarak bakılabileceğinden daha önce söz edilmişti. Hikmet için gerçekleştirdiği intihar, cezalandırmaktan çok çekilen bir ceza olarak algılanabilir. Başkaları gibi olamamaktan, paramparça olmuş, dayanılmaz bir benliğe sahip olmaktan kaynaklanan suçluluğun cezası. Bir anlamsızlık sorunudur onu intihara iten. Bu intihar, anlam olmadan yaşamının mümkün olmadığını delili olarak da görülebilir. Yalom'un da ifade ettiği gibi: "*İnsanoğlu anlam arar gibi görünmektedir. Anlam, amaç, değerler veya idealler olmaksızın yaşamak,... önemli ölçüde stres yaratmaktadır. Ciddi biçimlerinde insanı hayatını sona erdirmesi kararına kadar götürebilir.*" (YALOM, 2001: 661) Belki Selim için de Hikmet için de intihardan başka bir yöntem bulabilirdi Atay; fakat intihar dışında kalan hiçbir eylem, Hikmet ve Selim'in varoluşunun bilincinde süregelen yaşantılarıyla uyumluluk göstermez. Belirledikleri ölümlerinin karşısında tek bir seçenekleri vardır: Hayat. Hayat ise Selim ve Hikmet için anlamını yitirdiğinden, çoktan bir seçenek olmaktan çıkmıştır.

B.1 Oyun – Gerçeklik Çatışması

Modern çağ, uygarlığın gelişimiyle ters orantılı olarak toplumsal çağdaş kültürün ve toplumu oluşturan bireylerin birtakım değerlerinin çöktüğü bir çağ olarak değerlendirilebilir. (TAYLOR, 2011: 9) Taylor'a göre modern çağ insanının yüksek amaçları ve uğruna ölünecek idealleri yoktur. (TAYLOR, 2011: 11) Bunun nedeni ise içine düşülen *bireycilikten* başkası değildir. Bireycilik, evrensel yasaların reddi üzerine kurulmuş bir zemindir. Bu zemin üzerinde kendini gerçekleştirmeye çalışan insan, "ben"ine dönmelidir. Bu dönüş ise dışarıda kalan her şeye ve herkese karşı mutlak bir *kayıtsızlığı* getirecektir. "Ben"ine yönelen birey, kendi iç yasasını kurar ve buna itibar gösterir. Toplumsal bir ahlâk birliği, bireyci bir kültürde söz konusu olmayıp, her insan kendi içinde kurduğu ahlâk ilkelerine bağlı kalacaktır. Bunun sebebi bireycilik olmakla birlikte bireyciliğin nedeni modern insanın mutlak özgürlüğüdür. Charles Taylor, *Modernliğin Sıkıntıları* adlı kitabında *özgürlüğün* oluşumunu şu şekilde açıklar:

" Modern özgürlük önceki ahlâki ufuklardan kopmamız sayesinde kazanıldı. İnsanlar eskiden kendilerini büyük bir düzenin parçası hissederdilerdi. Bu bazı durumlarda kozmik bir düzen, insanların melekler, öte-dünyasal yaratıklar ve diğer dünyasal varlıklar arasında yerini aldığı ' Büyük Varoluş Zinciri'ydi. Evrendeki bu hiyerarşik düzen, toplumun hiyerarşisine yansırı. İnsanlar çoğunlukla, kendilerine ait bir konum, rol ve sınıfa kısıtlanmıştı ve bunun dışına çıkılması neredeyse olanaksızdı. Modern özgürlük bu tür düzenlerin itibarını yitirmesiyle oluştu." (TAYLOR, 2011: 10-11)

Taylor'un yukarıdaki pasajda ifade etmeye çalıştığı durum, modern insanın bireyciliğinin, onun toplumsal önemini azalttığıdır. Rolü olmayan insan, neredeyse görünmez haldedir. Bu görünmezlik ise, insanın özgürlüğünün artması sonucunu doğurur. Ortaya çıkan bu özgürlük, tek başına bırakılmışlıkla koşuttur ve bu durumda olan birey, "ben"liğiyle baş başadır. Taylor'a göre ise bu durum bireyciliğin karanlık yanıdır. Bu karanlık ise bireyin yaşamını tatsızlaştırır, anlamını azaltır ve kayıtsızlaştırır. (TAYLOR, 2011: 12)

Bu kayıtsızlık hali, *Tutunamayanlar*'ın norm kahramanı Selim ve *Tehlikeli Oyunlar*'ın kahramanı Hikmet'in "ben"liklerinin karanlığında boğulmalarıyla sonuçlanmıştır. Modern çağın insanı, bu kayıtsızlığa uğramak ve sonucunda "ben"liğin karanlığında boğulmamak için topluma uyum sağlamaya çalışır. Bu uyum ise, *ötekilerin* görmek

istediği ve bu yolla kabul gören kimliğe bürünmekle mümkün olmaktadır. Bunun sonucu olan "ben"liği yitirme ve ondan gelen sesi duymama halini Taylor şu şekilde ifade etmiştir:

" İnsan olmanın belirli bir yönü vardır, o da "benimki"dir. Yaşamımı bu biçimde, başka bir kimsenininkine öykünmeden sürdürmeliyim. Bu durumda kendime karşı dürüst olmam yeni bir önem kazanır. Olamazsam, yaşamımın püf noktasını kaçırmam bana göre insan olmanın ne olduğunu bilemem. Bize kadar ulaşan, güçlü ahlâki ideal budur. Bu ideal kendimle, içsel doğamla aramdaki bir tür ilişkiye can alıcı ahlâki önem yüklüyor ki kısmen dışsal uyum yönündeki baskılar yüzünden, aynı zamanda da kendime karşı aldığım araçsal tutum yüzünden, bu içsel sesi duyma kapasitemi yitirme olasılığı var." (TAYLOR, 2011: 31)

Tutunamayanlar, henüz başında, okurdaki gerçeklik hissini yıkmaya yöneliktir. Romanın başında iki önsöz vardır: İlki Turgut'un tren yolculuklarının birinde tanıştığı genç bir gazeteciye aittir. Yolculuk sırasında gazetecinin adresini alan Turgut, ona *Tutunamayanlar* romanını gönderir ve gazeteci, bu romanın yayımlanmasını sağlar. Gazetecinin önsözü, okurda bir gerçeklik hissi uyandırır; çünkü o, romanda geçen tüm karakterlerin ve bahsedilen olayın gerçek olduğunu ifade eder. Bu bilinçle romanı okumaya başladığı zannına kapılan okuru, bir sonraki sayfada bir sürpriz beklemektedir: Bu sürpriz, ikinci önsözdür. Bu ikinci önsöz yayımlayıcıya aittir ve yayımlayıcı, anlatılan hiçbir şeyin gerçek olmadığını zaten dikkatli bir okurun bunu fark edeceğini söylemektedir. (T. s: 21) Bu iki önsöz, yazarın daha hikâyesini anlatmadan "oyun"a başladığını göstermekte, okura "oyun" üzerine kurduğu düzlemin ipuçlarını vermektedir.

Tutunamayanlar'da Turgut, romanın başlarında Taylor'un da ifade ettiği *içsel sesini duyma kapasitesini* yitirmiş bir birey görünümü verir. Varoluşsal Suçluluk konusunda da belirtildiği gibi içinden gelen sesi duymadığı için Selim'i de anlamamış olan ve bu yüzden ona karşı derin bir suçluluk hisseden Turgut'un, Selim'e romanın başında bir vaatte bulunduğu görülmektedir. Doğrudan dile getirilmeyen bu vaat, sıkıcı bir ders sırasında Turgut'un ağzından şu sözlere dökülür: *Benim adım Turgut Özben, oyununuza katılabilir miyim?* (T. 2008: 40)

Selim için toplumsal hayat, bir sıkıntı kaynağıdır. Dışarıda oynanan oyunlar ruhsuz ve tekdüzedir. Bu ruhsuzluk ve tekdüzelik, Selim'in diğer insanlarla kurduğu ilişkileri neredeyse bitirmiştir. Bundan tekdüzelik ve tek başlıktan kurtulmak isteyen Selim, can sıkıntısını yenmek için yeni oyunlar keşfeder. Turgut'un ilk katıldığı oyun olan "*vakit geçirme oyunu*", daha sonra Turgut'a anlattığı '*Duraklar arası maç oyunu*' Esat'la

paylaştığı "önsöz, hikâye yazma oyunu" ve başkaları, Selim için *dışarıda, ötekilerin* oynadığı bütün can sıkıcı oyunlardan kurtulmak için bir sığınak ve onların çarpıklığını, olmamışlığını telâfi için etkili bir yöntemdir ve Selim bu oyunları her defasında "sanat" yoluyla gerçekleştirir:

" Postmodern romanda oyunla sanat arasında kurulan bağı Selim de kurar. Selim'in başlıca merakı oyun oynamaktır ve çok ciddiye aldığı bu oyunun bir anlamı şiir, öykü, biyografi gibi çeşitli türlerde yazı yazmaktır. (...) İnsanların roman kahramanlarına benzeyebildikleri oranda gerçek olduklarını düşünür Selim. Metin'in uydurduğu çapkınlık hikâyelerine inanmayı yeğler, çünkü der ' Her gün yaşadığım olaylar daha uydurma geliyor bana.' Selim'e göre düzene sokulmuş olaylar, kurmaya dönüştürülmüş yaşam, şekilsizlikten kurtarılmış ve bir anlam kazanmış yaşamdır." (MORAN, 2003: 223)

Dr. Eric Berne, *Hayat Denen Oyun* adlı kitabında bireyin ruhsuz hayatını doldurmak için oyun oynama ihtiyacı duyduğunu şu şekilde ifade etmiştir:

Günlük yaşamda özel yakın ilişkiler kurma olanağı az olduğu ve yakın ilişki (özellikle yoğunsa) biçimlerinin bazılarını oluşturmak bazı kişilerce ruhsal açıdan olanaksız bulunduğu için toplumsal yaşamda zamanın önemli bir bölümü oyun oynanarak doldurulur. (BERNE, 2001: 67)

Tam anlamıyla "ben"liğinin sesine yönelen Selim'in gerçeğiyle toplumun gerçeği koşutluk içinde değildir; çünkü Selim, *dışarıda* oynanan küçük burjuva oyunlarını küçümser, bu oyunlara dâhil oluşu, kişinin kendi olmaktan çıkması, tam anlamıyla samimiyetsiz bir yaşam sürmesi olduğu gerekçesiyle reddeder, *dışarıda* oynanan hiçbir oyuna sonuna kadar katılmayıp oyunların ortasında çıkar ve kendi içinde *dışarıda* canla başla oynanan bütün o oyunlara hiçbir şekilde benzemeyen oyunlar kurar. Bu oyunlar, Selim'in toplumun ötesine düşmesine, toplum gözünde *ötekileşmesine* sebep olduğu için, ciddiye alınmaz ve bu sebeple oyunlarına katılım olmaz:

" Benim bütün işim oyundu, bunu biliyorsun Turgut. Hayatım, ciddiye alınmasını istediğim bir oyundu. Sen evlendin ve oyunu bozdun. Bütün hayatımca nasıl oynayabilirdim? Sen de dayanabildin mi? (...) Sen bütün oyunların yarısında çıktın aslında. (...) Kendine oyunlar buldun: başkalarının katılıp katılmadığına aldırmadığın oyunlar. Herkesi yargıladın bu oyunlarda. (...)" (T. s: 31)

Turgut'un zihninde, karşılıklı suçlamayla geçen bu diyalog, Selim'in bir *oyunbozan* olduğunu ve bu sebeple suçlu görüldüğünü aktarmaktadır. Selim, kimseninkine benzemeyen oyunlar oynayarak, toplumdaki rolünün hakkını vermemiş, başkalarını

yargıladığı oyunlarıyla, yine başkalarını rahatsız etmiştir. Ve bu sebeple suçluluk hissetmiştir.

Selim'in oyunbozanlığı, farkındalığından kaynaklanmaktadır. Bu farkındalık durumu ise, kişiyi oyuna gönül rahatlığıyla dâhil olmaktan men eder. Farkındalığın yöneldiği durum, oyunlara hâkim olan samimiyetsizliktir. Samimiyetsiz kişi, artık kendisi değil, başkalarını taklit edendir, yani o *başkasıdır*. Bu durum ise Taylor'un ifadesiyle *bana göre insan olmanın bilinmemesidir*. (TAYLOR, 2011: 31) *Bana göre insan olmayan, ona göre insan olmayı tercih etmiştir*. "O" ise, toplum ve toplumun onayladıklarıdır. Onaylanma, mutluluğun temel koşullarından biri olduğu için birey için kolay ve huzur sağlayıcı olan, ikinci durumu seçmektir. Bu yolla birey, "oyunbozan" olmanın neden olacağı dışlanmışlıktan da kurtulacaktır.

Arzu Aygün, oyunu şu şekilde tanımlar:

"Oyun, özgürce razı olunan, ama tamamen emredici kurallara uygun olarak belirli zaman ve mekân sınırları içinde gerçekleştirilen, bizahiti bir amaca sahip olan, bir gerilim ve sevinç duygusu ile 'alışılmış hayat'tan ' başka türlü olmak' bilincinin eşlik ettiği iradi bir eylem veya faaliyettir." (AYGÜN, 2009: 140)

Aygün'ün tanımladığı "oyun"un dikkati çeken ilk yanı, içinde barındırdığı kuvvetli çelişkidir. Oyunun doğası özgürlüğü gerektirir. Zorla dâhil olunan bir şey oyun olamaz; fakat özgür iradeyle dâhil olunan bu oyun, kişiyi bir dizi kuralın içine hapseder. Küçük burjuva düzeninin keyifli ve konforlu oyununa dâhil olan kişi, onun emir ve yasaklarına konfor adına uymak zorundadır. Bu uyum ise kişiyi "kendi" olmaktan çıkaran başat unsurdur. Oyuna eşlik eden gerilim, küçük burjuva hayatında, kurallara uymak için gösterilen çabadan kaynaklanıp çaba başarılı olduğu ve kişi onaylandığı takdirde de hissettiği şey ise huzurdur. Dışarıdaki oyunu reddedip, içindeki oyunlarla kendine yeni bir dünya tanımlayıp kendi oyununun kurallarını kendisi oluşturduğundan, takdirden, onaylanmadan ve dolayısıyla huzurdan mahrum kalacak; üstelik dışarıdaki oyuna dâhil olmadığı için dışlanıp cezalandırılacaktır. Bu ceza ise *ötekileştirerek* gerçekleştirilmektedir.

İnsanlarla arasında anlaşılmaz bir gerginlik bulunan Selim, Esat'ın tabiriyle kendisiyle çok iyi anlaşmaktadır, çünkü o, Selim'in oyunlarına katılmakta, onu yargılamamaktadır. (T. s: 361) Selim'in gerçek "ben"ini, gerçek "kendisi"ni aktaran iki kişiden biridir Esat,

diğeri de Günseli'dir. Selim'in zihnindeki oyunların tanığı Esat, Selim'in bu oyunlardan duyduğu heyecanı da aktarmıştır:

" Önceleri çekingenliğinden, seyrek uğrardı. Onun bütün davranışlarını hoşgörülle karşıladığımı görünce cesareti arttı: (...) Üst kattaki odanın penceresinden başımı çıkarıp görününce, neşelenir, merdivenleri bir solukta çıkarak dağınık odamı, hemen kendine göre düzenlemeye girişirdi. Odayı, o gün yaşamak istediğı oyunun mizansenine uygun bir duruma getirirdi. (...) Selim, bu oyunlarda her yanıyla çocuktu." (T. s: 372)

Esat'ın fakir evi, Turgut'u bir parça da olsa rahatsız ederken ve evin fakirliği karşısında Turgut Esat'la aralarındaki farkı hissederken Selim'in bu evle ilgili tek düşüncesinin oyunlarına uygun bir yer olması durumu, Selim'le Turgut arasındaki çok önemli bir farkı gösterir. Selim'in "oyun"ları, başka bir deyişle *ötekiler* için oyun olan kendi gerçeğı tıpkı Esat'ın evi gibi eşyayla doldurulmamış, eşyanın kalabalığı arasında insanın hiç olmadığı bir mekânda sahneye konabilir. Selim'in Turgut'un evini, yaşayışını sevmemesi, bu eve gitmemesinin nedeni de budur. Eşya dolu bu evde insana, insanî olana ve Selim'in oyunlarına hiç yer kalmamıştır.

"Oyun"u, üst-kurmaca romanın önemli bir ögesi olarak değerlendiren Yıldız Ecevit, *Tutunamayanlar*'ı, içinde yazan ve yazma sorunlarını tartışan kişilerin yer alması ve romanda başka edebiyat ürünlerine gönderme yapılması nedeniyle üstkurmaca özelliğı taşıyan ilk roman olarak değerlendirir ve *Tehlikeli Oyunlar*'da yazarın üstkurmaca tekniğı bakımından daha başarılı olduğunu düşünür. (ECEVİT, 2009: 101)

Üstkurmaca roman, gerçek olanla kurmacanın eşzamanlı birlikteliğinden oluşur. (ECEVİT, 2009: 101) *Tehlikeli Oyunlar*, toplumsal yaşama kapılma çabalarıyla gerçek beninden uzaklaşan Hikmet'in, çekildiğı *gecekondu*da "ben"ine ulaşma çabası ve bu çaba yolunda yazdığı oyunlar esas temayı oluşturur. Hikmet, gerçek bir hayatı fiilen yaşamaktayken, yazdığı oyunlarla zihnen ondan kopar. Bu eşzamanlılık ise üstkurmaca romanın temel özelliğı olarak görülebilir.

Küçük burjuva hayatının zorunluluklarını ve ayrıntılar içinde boğulmuşluğunu "küçük oyunlar" olarak gören Hikmet, gecekonduya "büyük oyunlar" oynamak için gelmiştir:

" Küçük oyunlara gelmemek için bu gecekonduya taşındık., büyük oyunlar oynayacağız. Çevremizdeki eşyayı basitleştirdik, sade bir dekor içinde vereceğiz temsillerimizi. Pahalı yaşantıların yüksek soğukluğundan kurtardık kendimizi; dört renkli ve resimli bir hayatın içindeyiz. İşte gerçek hürriyet budur, (...)" (TO. : 71)

Yukarıda pasaj, Hikmet'in gecekonduya gelmeden önce içinde bulunduğu toplum ile ilgili izlenimini de yansıtmaktadır. "*Pahalı yaşantıların yüksek soğukluğu*" içinde vücut bulan samimiyetsizlik, insanların gerçek "ben"inden uzaklaşmalarına sebep olurken, toplumun koyduğu kalıplarda kendilerine düşen rolü hakkıyla oynamaya çalışırlar. Bilge, Fikret ve Sevgi'yle gece kulübüne gittiği gece, "Ben kimdim ya da kimi canlandırıyordum?" (TO. s:107) diye düşünen Hikmet'in diğerlerinin aksine onca huzursuzluğu ve saldırganlığı, alkolün etkisiyle toplumsal kalıplardan ve rolünden çıkarken, diğerlerinin rollerine koşulsuz sadakatlerinden kaynaklanmaktadır. Fikret ve Sevgi, Hikmet'in Bilge'ye karşı onca teklifsizliğine karşın anlayışlı partner rolündedir. Bilge, sevgilisi olan kadın rolündedir ve herkes Hikmet'e büyük bir olgunlukla katlanmaktadır. Sonuna kadar sadık oldukları rolleriyle bütün bu insanların oyunda bir rolleri, canlandırdıkları karakterleri vardır. Hikmet kimi canlandırıyor? Ona verilen Sevgi'nin kocası rolünü neden oynayamamıştır? Bu soruların cevabı Hikmet'in "gerçeklik" algısında bulunabilir. Yaşadıklarının gerçekliğine, gerçek bir dünyanın "gerçek" kişileri olduğuna inanan insanların dinginliği Hikmet'te yoktur; çünkü Hikmet gerçeği, " başkalarının bize uygulamaya çalıştığı tatsız bir ölçü" (TO. s: 109) olarak kabul eder. Bu inanış, Hikmet'in dış dünyada olup bitene gösterdiği tepkisel durumu daha anlaşılabilir hale getirmektedir. Toplumsal kabullerin, kişinin birey olarak kendi seçimi olduğuna inanmayan Hikmet, bunları birer dayatma olarak gördüğü için başarısız ve huzursuzdur. Hidayet'e yazdığı mektupta temsille ilgili bildiklerini aktarabilmek için, zamanında yer aldığı rollerden bahseden Hikmet, gecekondudan önceki yaşantısı, toplumsal uyumdaki başarısızlığını "oyun" benzetmesiyle aktarmaktadır:

" İlk sahneye çıktığımdan beri yıllar geçti. Işıklara karşı, kımıldayan ve görünmeyen ve çok kollu ve çok başlı ve yalnız ön sıradakileri ayaklı bir kalabalığa karşı ben de bir zamanlar oynamıştım. Ben de bir zamanlar başını hatırlayıp sonunu unuttuğum, bazı cümlelerini aklımda tuttuğum bir ya da birkaç oyunda, küçük rolleri oldukça başarısız yorumlamıştım; seyircinin baskısı yüzünden, rolümü değil, kendimi hissetmişim. (...) İhtiyarlar çok konuşuyordu. Ben, onların konuşması bitince ilk söz alan çocuk da değildim; üstelik sözlerim, bir cümlenin ortası, başı, sonu gibi bir şeydi(...) İsim tamlaması gibi bir roldeydim." (TO. s: 59-61)

Hikmet'in tiyatro salonunda betimlediği izleyici, korkutucu bir yığınlar toplamıdır. Bu yığına karşı oynamak, Hikmet için epey zor olmuştur. Bu korkunç izleyici kitlesi, toplum olarak değerlendirilebilir. Bu şekilsiz kalabalık karşısında Hikmet'in başarısızlığı işten bile değildir. Nitekim başarısını kanıtlayacağı önemli bir rolü de yoktur. Bu oyunlarda baştan sona tamamlanmış bir cümleye bile sahip değildir. Bu ifade, toplum

karşısında bireyin *hiçliği*dir. Birey, büyük bir oyunun sadece küçük bir parçasıdır. Bu ise değersizliktir. Üstelik Hikmet, toplumda hiçbir zaman büyük rollerin oyuncusu olamamıştır.

Mektubun devamında Hikmet, iki kere rol aldığı başka bir oyundan bahseder. Bu oyunda uşak rolünde olan Hikmet, sanki onu gecekonduya iten sebepleri anlatmaktadır:

" Yıllarca sonra, gene aynı sahnede bir iki role daha çıktım. (...) Bir tanesinde uşak rolündeydim. Ben ve tepsinin içindeki bardaklar... birlikte sahneye çıkıyorduk. Birkaç kelime de söylüyordum galiba. Bana pek aldırılmıyordu. Kahramanlar arasında, benden daha önemli meseleler vardı. (...) Seyirci için, sahnede kopan fırtınalardan habersiz bir gölgeydim. Oysa, ortalıkta dönen bütün oyunları gayet iyi biliyordum. (...) Ben oyunların ortasında içeri girmiştım. (...) Derler ki, Hidayet kardeşim, tiyatrodaki olaylar hep sahnenin dışında olmuştur. (...) oyuna geliyordum. (...) benim hayatım sürekli bir oyundan ibaretti. (...)" (TO. s: 61-63)

Hikmet'in oynadığı uşak rolü, evliliğiyle koşutluk göstermektedir. Sevgi'yle evli kaldığı müddetçe mutfak çalışmaları içinde ona yaranmaya çalışan Hikmet, uşak rolünün hakkını vermiştir; fakat ne de olsa bir uşaktır. Çok daha önemli meseleleri olan büyük bir oyunda uşak rolünün bir değeri olmayacaktır. Bu yüzden ona aldırılmamaktadır. Evliliği, evlilik oyununu bilmeyen, provalarda orada olmayan Hikmet, oyuna birden dalmıştır. Sevgi'yle de birden, ani bir kararla evlenmemiş midir? Üstelik insanları, oyundaki rollerinden ibaret gören Hikmet'in en büyük yanılgısı da burada başlamaktadır. Onun dışında hiçbir oyuncu, hayatı sadece bundan ibaret görmemektedir. Onların, sadece kendilerine sakladıkları, rollerinin dışında bir "kendi"leri daha vardır. Bunun farkına geç de olsa varan Hikmet, mektubun devamında öfkelerini Hidayet'e şöyle ifade eder:

" İşte ondan sonra kardeşim Hidayet, insanlığa öfkem başlıyordu; belki de ilk öfkelerimi bu oyunlar sırasında duymuştum. Çünkü, bütün gücümle rağmen oyuna geliyordum. Kendime kızıyordum: Çünkü oyuna geliyordum, anlıyor musun oğlum Hidayet? Oyuna geliyordum. Oyuna gelmemeliydim bana oyun oynanmamalıydı. Bütün gücümle uyanık kalmalıydim; başkalarının rüyalarını görmemeliydim. Ve kardeşim Hidayet, öfkelenince de onların bütün kusurlarını, küçüklüklerini, daha önce hoşgörüyü karşıladığım kendini beğenmişliklerini daha şiddetle görüyordum ve unutmuyordum. (...) Oynadıkları oyunu hiç anlamıyorlardı. Yaşamak istiyorlardı; en çok buna kızıyordum." (TO. s: 63)

Bu mektup, "*onlara kızıyordum ve bu sebeple buraya, gecekonduya çekildim*" şeklinde tamamlanabilecek kadar gerekçeyle doludur. Oyunun içinde olmasına rağmen yine de dışarıda kalan, oyuna gelen Hikmet, sahnede olmasına rağmen, diğer oyuncularından biri olmadığını görmüştür; çünkü oyuna yükledikleri anlam arasında derin bir fark

mevcuttur. Hikmet, oyundaki samimiyetsizliğin farkına varmıştır. Diğerleri, gerçek bir oyuncudur ve sahneye bütün kimliklerini saklayan bir maskeyle çıkmaktadırlar. Maskesiz olduğu için gerçek bir oyuncu olamayan Hikmet ise, içinde bulunduğu büyük oyunu gerçeklikle karıştırmaktadır. Gecekonduya gelişi ise maskesiz temsil edilebilecek oyunlar yazmak ve oynamak içindir.

Gecekonduya çekilen Hikmet, zihnindeki oyunlarla kendine bambaşka ve bilinmedik bir dünya yaratır. Bu dünyada başrol oyuncusu, geçmişteki uşak rollerinin aksine her zaman kendisi olacaktır. Bu oyunlar o denli güçlü ve her şeyi yapmaya muktedirdir ki, Hikmet onlar yoluyla anılarını bile değiştirebilecektir: "Oyunlar yazmayacak mıydık albayım? Aklıma takılan anılardan kurtulmama yardım etmeyecek miydiniz?" (TO. s: 45)

Dışarıdaki oyunlarda başarısız olmakla birlikte Hikmet'in içinde esaslı rollerin özlemi yatmaktadır. Örneğin oyunda başarının ve esaslı rolün en önemlisi olanı, zenginliği istemektedir ve bunun için "Hikmet üzüliyordu. Onlar gibi zengin olmak istiyordu, oyunu kurallarına göre oynamak istiyordu." (TO. s: 241-242) Fakat, bunun için gerekli olan oyuna bağlılık ve bu sebeple onun insanı benliğine uzaklaştıran çürümüşlüğü görmemek gerekmektedir. Hikmet ise bütün bu çirkinliği istemese de oldukça gelişmiş bir farkındalık sebebiyle görmekteydi. Hikmet'i eksilten, oyunda başarısız yapan da bu fazlalığı/farkındalığıydı. Bu yüzden, kurallarına göre oynamadığı için bütün oyunlar Hikmet için tehlike yaratmaktaydı. İyi romanların okuyucusu olmaktansa kötü romanların kahramanı olmak isteyen Hikmet (TO. s: 376-377), kötü yaşantıların kahramanı olmuştur. Evlilik de başarısız kahramanlıklarının en iyi sergilendiği oyundur. İçindeki parçaların – Hikmetler'in- birbirleriyle hesaplaştığı sahne, evliliğin Hikmet için yaşadığını var olduğunu göstermek yani oyuna dâhil olmak için bir araç olduğunu ve bu sebeple bütün korkusuna rağmen "bir oyun hayvanı gibi herkese teşhir edilmeye katlandığımı"(TO. s: 377) gözler önüne sermektedir:

" HİKMET IV (Heyecanla): İnsan korktuğu halde yaşıyor. Bir şeyler yapmak istediği için, korkunun gölgesinde kendini oradan oraya vuruyor. Çok acıklı durumlara düşüyor insan, dostlarım! Hikmet II de, başına gelecekleri sezdiği halde, yaşadığını görmek ve göstermek amacıyla evlendi işte; büyük korkular ve olumsuzluklar içinde çırpınan Hikmet I'i gördükten sonra bu karara vardı. Hikmet I'e hiç benzememek için ve herkese benzemek için evlendi." (TO. s: 376)

Uyum adına *toplumsal oyunlara* dâhil olmaya çalışan Hikmet'i başarısızlığa uğratan esas faktör, onun *gerçeklik* ve *oyun* konusundaki kafa karışıklığıdır. Dışarıdaki *oyundan*

kaçan Hikmet, *gerçeğe* değil yine *oyuna* sığınmıştır. Üstelik sığındığı oyunlar, gerçeklikle hiçbir şekilde uyuşmaz. Dışarıdaki *oyunlar* ise, onun zihnindekilerin yanında fazlasıyla *gerçek* kalmaktadır. Fakat dışarıdakiler gerçekten sahneye konan, toplumsal bir paylaşımın ürünü olan oyunlardır. Hikmet'in içindekiler ise büyük fırtınalardır ve sadece onun zihninde başlayıp yine orada bitmiştir. Üstelik bu oyunlar o denli Hikmet'in egemenliğindedir ki, gerçekliği olan hiç kimse bu oyunlarda yer alamaz ve Hikmet'in Bilge'yi oyunlarına dahil etmemekteki ısrarlı direncinin sebebi de budur. "*Çünkü kadınlar uzun süre oyunlarla oyalanamazlar, çünkü gerçekçidirler.*" (TO. s: 149)

Hikmet'e göre en aldatıcı oyunlar "akılın ürünü" olanlardır. İnsanlık, akıllarına dayandırdığı gerçekçi oyunlar oynamaktadır. Akıl hükmettiği bu oyunlar ise insanlığı, kendine yabancılaştırmaktan başka bir sonuç vermeyecektir. Asıl güç, insanın ruhundur ve büyük bir oyun yeri olan ülkemiz, insanlardan bu gerçeği saklayarak onları oyuna getirmektedir. Bu sebeple Atay, *Büyük Oyun* adlı bölümde Hikmet'e insan aklının yergisini; ruhunun ise savunusunu yaptırır:

" Ülkemiz büyük bir oyun yeridir. Her sabah uyanınca, biraz isteksiz de olsak, hepimiz sahenin bir yerinde, bizi çevreleyen büyük ve uzak dünyanın sevimli bir benzerini kurmak için toplanırız. Küçük topluluklar olarak, birbirimizden bağımsız davranarak ve birbirimizi seyrederek günlük oyunlarımıza başlarız. Ben Hikmet VI, zamanında – yani Hikmet I olduğum sıralarda- bu oyunu ciddiye almış ve bütün oyunları heyecanla seyretmişim. Sonunda, kendi oyunumu, bütün bu oyunların dışında ve gerçek olarak yaşamağa karar verdim. İnsanlarımız, aynı piyesi yıllardır aynı biçimde oynamanın yorgunluğu ve gerçeğe bir türlü benzetememenin bezginliği içindeyken ben, bizlere bugüne kadar hiç yararı dokunmamış olan akıl – daha doğrusu, akıl olduğunu sandığımız akıl taklidinin- zincirlerinden kurtularak, bütün ülkeleri ve onların gerçek kişilerini içine alan büyük oyunun heyecanı içinde bulunuyorum. (...) İnsan, ancak bu ülkenin dışında, manevi bakımdan yüksek bir yerde durursa, bizim özümüzü ve biçimimizi görebilir. (...) İşte bu nedenle derim ki, oyunlarımıza onları almayalım! Ya da gerçek hayatta ezildiğimiz için oyunlarda onları rezil edelim! (...) Bir oyunda bile gerçekleri dile getirmek gerektiği yalanına inanmayınız. Sizleri uyarıyorum! Gerçekler sizden yana değildir! " (TO. s: 348-349)

Gerçeklik, kesinliktir ve tartışma kabul etmez. Zihninde, aklını tamamen saf dışı ederek kurguladığı oyunlar Hikmet'i kabul edilemez bir konuma getirmiştir. O kadar kabul edilmez bir Hikmet vardır ki ortada, Hikmet'in hayâli kahramanı olan Albay Hüsamet'in Tambay bile sık sık karşı çıkar ona. Oyunlarını yazarken Hikmet'in ona: "*Gerçek adına itiraz etmeyeceksiniz bana değil mi albayım?*" demesi, Albayın tutumunu gösterir niteliktedir. Hikmet, kendi seçimi olan, başını sonunu kendisinin belirlediği oyunlarla bile çatışır; çünkü bunların gerçekdışılığı bir yerde Hikmet için bile kabul edilebilir değildir ve albayın gerçekliğinden şüphesinin temelinde oyunlarına katılıyor olması

(TO. s: 356) bunun sebebidir. Hikmet, onları ne kadar reddetse de, onlardan soyutlanmış bir oyun içinde yaşasa da gerçekler, işlemeye, baskın olmaya ve haklı çıkmaya devam eder. Yaşantısı olan oyunları kendisi belirlemiş olmasına rağmen, zihninde bile söz geçiremediği Bilge, sembolik anlamıyla "aklı" ve onunla ilişkili olan "gerçekliği" temsil etmektedir. Gerçeklik/ Bilge, oyunlarında bile üstelik Hikmet ona öyle bir görev vermediği halde başka erkeklerle sahneye çıkar ve nihayet onu terk ederek hiçbir zaman yeri olmadığı bu oyundan sahneden inerek çıkar. Bu terk ediliş akabinde intihar eden Hikmet, kafasında yarattığı oyunlarla katı gerçekliğin çatışmasının kurbanıdır. Gerçeği oyunlarından def etmeye çalışan Hikmet, bunun mümkün olmadığını anlamış ve gerçeğin bu acı ve katı *gerçekliği* karşısında direnç gösterememiştir.

B.2 Kendinden Nefret

Nefret, yöneldiği nesneye/kişiye/şeye duyulan güçlü ilgiyle paraleldir. Kişi, yeterince tanımadığı hiçbir nesne, kişi ya da "şey"e karşı nefret duyamaz. Kayıtsız kalınan hiçbir durumda bireyde nefret oluşmaz. Kişinin kendinden nefret etmesi de kendisini yeterince tanımasıyla mümkündür. Benliğine çekilmeyip kalabalıklar arasında kaybolan ve kendinden uzaklaşan bireyin böyle bir nefreti yaşaması mümkün değildir. Bu yaşam şekli içinde nefret, kişinin kendinden ziyade "öteki"ne çevrilir. Bu şekilde birey, kendini yeterince tanımaktan ve karşılaştıkları sebebiyle kendinden nefret etmekten kurtulur.

Suçla ilişkilendirilebilecek bir kavram olan nefret, karşı tarafa yönelikse, nefreti duyan kişinin haklılığını perçinler. Bu durumda ise birey çok derin bir yara alıp kendi benliğiyle çatışmanın dehşetine düşmez. Fakat nefret kişinin bizzat kendisine yönelikse, birey derin bir umutsuzluk ve çatışma halinin içinde bulur kendini. Bu ise dehşet verici bir umutsuzluk ve çaresizliğin habercisidir. Bu çaresizlik ve umutsuzluk ise, nefretin devamında gelen davranış şekliyle ilintilidir. Nefret edilene yönelik eylem, sert ve acımasızdır. Birey, nefret ettiği insana, düşünüşe ya da nesneye karşı merhamet duyguları beslemeyecek ve en zalim şekilde davranacaktır. Kişinin kendine yönelen nefretinin devamında gelen davranış şekli de karşı tarafa yöneltileden farklı olmayacaktır. Kişi, kendini bunca umutsuz ve çaresiz bırakan "kendi"ne olan nefretini, yine kendine en acımasız biçimde davranarak yansıtacaktır.

Nefret, daha önce de belirtildiği gibi bir "suç" düşüncesini çağırır. Nefretin varlığı, bir yanlışın da var olduğunu gösterir. O halde kendinden nefret eden kişi, kendine karşı bir suç işlemiştir. Ortada yanlış bir şey vardır.

Kişinin kendine karşı işlediği ve kendinden nefret etmesine neden olacak en büyük suç, "kendiliğini" unutmaktır. Benliğine yabancılaşan insan, kendine ihanet etmiştir. Bu unutuşun devamı, ihmaldir. İhmal edilen benlik, çorak, ıssız ve ruhsuzdur. Böylesi bir benliğin kabulü ise oldukça zordur. Bu benliği kabul etmek istemeyen; fakat onu taşımaktan başka bir çaresi olmayan birey, bu "istenmeyen"den nefret edecektir.

Selim'in ölümü itibarıyla benliğinin farkına varan Turgut'un karşılaştığı çorak, ıssız ve ruhsuz benlikten rahatsız olduğu görülür. " *İnsanların arasına karışıp onlara uyduğum için kendimden nefret ediyorum.*" (T: 426) diyen Turgut'un kendine duyduğu nefretin sebebi, uyum adına karıştığı dışarısının ona "kendiliğini" unutturmasına izin vermesidir. İçine gömüldüğü eşya, insan ve hayat kalabalığı içinde Turgut, esas ben'ini unutmuştur. Üstelik bir süre sonra bu unutuş, bilinçli hale gelmeye başlamıştır; çünkü Turgut, dışarıdaki kalabalık uğruna feda ettiği ben'inden, iç dünyasında olan bitenden korku duymuştur. Gruen, bu kalabalık ve korkuyla ilgili şunları söylemiştir:

" Bize bir şey kazandırmayan nesnelere mülkiyeti etrafımızı sarmış, kendiliğimiz pahasına da olsa ısrar ettiğimiz değişim bizi yerimizde saydırmaktadır. Dış görünüşte değişim aradıkça; giysilerimizi, evimizi, arabamızı ve elektronik aletlerimizi değiştirdikçe; her gün yaşadığımız belirsizliğe daha az tahammül edebilir hale gelmekteyiz. Görünüşte bu bir çelişkidir, ta ki bu yenilik çılgınlığının bir korkudan kaynaklandığını fark edene kadar; uzaklaştırıldığımız ve bu yüzden bize yabancı ve tehlikeli görünen iç dünyamızla, duygularımızla temas etme korkusudur." (GRUEN, 2008: 129- 130)

Atay'ın kendi hayatlarına kendi özgür iradeleriyle son vermiş iki kahramanı Selim ve Hikmet'in intiharları, kendilerine duydukları nefretin sonucu olarak da değerlendirilebilir. Bu nefret, onların suçluluklarıyla koşutluk göstermektedir. Bilindiği üzere Selim de Hikmet de varoluşsal boyutta suçluluk yaşayan iki trajik kahramandır. Selim'in suçluluğu, varoluşunun farkındalığı sebebiyle dışarıda olan bitene uyum sağlayamaması, dolayısıyla "oyunbozanlık" yapmasıdır. Fakat daha önce de belirtildiği gibi Selim, bozarak çıktığı oyuna alternatif oluşturamamış, kendi oyunlarına katılımcı bulamamıştır. Bu durum ise onu yalnızlığa sürüklemiş kendini insanlardan soyutlamasına neden olmuştur.

Hikmet de tıpkı Selim gibi oyunlara iştirak edememekten muzdariptir. Üstelik Selim'in aksine canla başla bu iştirak için çalışır; fakat başaramaz. O da tıpkı Selim gibi ve hatta ondan çok daha fazla oyunlar kurar, o kadar kaptırır ki kendini zihnindeki oyunlara gerçekliği algılayamaz olur. Fakat Hikmet, oyunlarında kendisinden başka hiç kimseye önemli bir rol hakkı tanımadığı için tıpkı Selim'in olduğu gibi yalnızdır.

Selim ve Hikmet'te ortak olan şey, *başarısızlık* hissidir. Aşağıdaki pasajda Selim, Günseli'ye bu başarısızlığın nasıl oluştuğundan ve nasıl bir alışkanlık haline geldiğinden bahsetmektedir:

" ... ilk uyuşmazlığa düştükleri zaman birbirlerinden ayrılmalı insanlar sonra bir çıkmaza giriliyor kendimi hoşgördüğüm her an başka aptallıklar için fırsat yaratıyor başından kesmeli ilk yanılmada ilk hayal kırıklığında son vermeli bu işe sonra başarısızlık bir alışkanlık oluyor...." (T. : 496)

Bahsedilen bu başarısızlık hissi, Selim ve Hikmet'in kendilerine yönelen nefretlerinin önemli bir sebebidir. İnsanlarla olan ilişkisinde beceri isteyen hiçbir işte başarılı olamayan Hikmet, bu yüzden kendisinden nefret eder. Ne bulaşık yıkamada ne de zarf kapatmada başarılı olabilen Hikmet, bu denli küçük uğraşlarda bile ortaya çıkan beceriksizliğinden korkmuş; hayatta büyük hiçbir atılım göstermemiştir.

Hayat karşısında gösterdikleri bu başarısızlık sonucu kendilerini soyutlayan Selim ve Hikmet, bu soyutlamayla birlikte yalnızlıklarını anlamışlardır. Bu durum ise, onları bunca yalnızlığa iten *başkalarına* karşı duyulan büyük bir öfke doğurmuştur; fakat başkasına yönelen öfke, hiçbir zaman gerçek bir eyleme dökülmemiş, bu öfkelerin acısı, zihinlerinde, orada yarattıkları oyunlarla çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu durum ise, bir süre sonra tatmin edici etkisini yitirmeye başlamıştır; çünkü zihinde başlayan her şey yine orada bitmeye mahkûmdur. Dışarıda ise hayat tüm hızıyla akıp gitmekte, onları bu yalnızlığa ve sorgulamaya itenler başarıdan başarıya koşmakta, Sevgi, bilmem kaçınıncı fincan kahvesinde yine haklı çıkmaktadır. Bu durum ise Selim ve Hikmet'te var olan başarısızlık hissini perçinleyecek ve kendilerine duydukları nefreti canlandıracak kadar güçlüdür.

Hikmet ve Selim'in duydukları nefretin eylemsel karşılığı intihar olmuştur. Daha önce de bahsedildiği gibi nefret, yöneldiği "şey"e zalimce bir tavrı getirir. Nitekim kişinin nefreti Selim ve Hikmet'te olduğu gibi kendine yöneldiğinde kişi kendine karşı da zalim

olmaktan kaçınmamaktadır. Selim ve Hikmet, kendilerini toplumdan soyutlayarak başlattıkları zalimliği, intihar ederek tamamlamışlardır. Nitekim intihar, kişi en değerli mülkünü, hayatını bizzat kendi kararıyla sonlandırdığı dikkate alınacak olursa bireyin kendine yapacağı en büyük zalimliklerdir. Selim ve Hikmet'e bu zalimliği yaptıran ise umutsuzluk ve korku içinde çırpınan benliklerine/ kendiliklerine daha fazla tahammüllerinin olmaması, kendilerinden nefret etmeleridir.

B.3 Çaresizlik

Umutsuzlukla yakın iki durumu karşılıyor gibi görünen *çaresizlik*, umudun varlığına gönderme yapar. Çaresizlik, umut edilene ulaşamama, bu ulaşma yolunda engellere takılma durumunu çağırır. Çaresizlik, aranan bir çareyi de anımsatır ve kişinin kapasitesini yeterince kullanamamasıyla özdeş bir anlam içerir.

Bireyin en büyük anksiyetesi ölümdür. Yalom'un (2001) tabiriyle ölüm, en yalnız insanî deneyimdir ve bu deneyimin kaçınılmazlığı, çaresizliğin esas sebebidir. Bu kaçınılmaz sondan haberdar olan insan, bütün farkındalığına rağmen ölümsüzlük için dinmek bilmez bir umut beslemektedir. Arkasında eserler bırakma, çocuk yapma, buluşlara imza atma, başarıdan başarıya koşma hevesi, kişinin ölümsüz olabilme adına giriştiği umutsuz çabanın tezahürüdür. Bunlar, kişiyi uzun bir müddet oyalayacak bir sarhoşluğa sürükleyebilir; fakat bir yakının ölümü, bir hastalık ya da atlatılan bir kaza ölüm anksiyetesinin uyanmasına neden olur ve kişiye bastırmaya çalıştığı anksiyeteyi tekrar hatırlatır. Bu anksiyete, kişiye "ayrılığı" hatırlatacaktır ve bu, çaresizliktir. Erich Fromm, *Sevme Sanatı* adlı çalışmasında ayrılık ve onunla bağlantılı olan çaresizlikten şu şekilde bahseder:

" Ayrılık yaşantısı, kaygı yaratır; gerçekten de bu her türlü kaygının kaynağıdır. Ayrı olmak demek insanca güçlerimi kullanma kapasitesinden yoksun bir şekilde dışarıda kalmak demektir. Dolayısıyla ayrı kalmak demek çaresizlik, dünyayı – şeyleri ve insanları- aktif olarak kavrayamamak demektir; ben karşı koyamadan dünyanın beni istila edebilmesi demektir." (FROMM, 1993: 15)

Yukarıdaki pasajdan da anlaşıldığı üzere Fromm, çaresizliği ayrılık ve yalnızlıkla ilişkili görür. En büyük çaresizliğin ölüm karşısında duyulduğu belirtilmekle birlikte ayrılık ve

yalnızlığın da fikir olarak ölümü çağırıldığı yadsınamaz. İnsanlardan her soyutlanma ve bunun devamında gelen ayrılık ise küçük çaplı birer ölümdür ve çaresizlik doğurur. Kişinin en büyük ihtiyacı ise, sevilme, onaylanma yani yalnız kalmamaktır. Kişi bunun için "umut"la çabalar; fakat bu konudaki başarısızlık daha derin bir çaresizliğin sebebidir.

Tehlikeli Oyunlar'da Hikmet'i intihara sürükleyen esas sebep, çaresizlik olarak yorumlanabilir. Hikmet'i gecekonduya/ benliğine çekilmeye iten şey, insanlarla arasındaki ayrılıktır. Bu ayrılığın sonucu ise gerçek bir yalnızlıktır. Bu yalnızlığı bilinçli bir tercihin sonucu gibi görülmekle birlikte aynı zamanda Hikmet'in en büyük korkusudur ve zihninde yarattığı kalabalık dünya bu yalnızlıktan kurtulma çabasının yansımasıdır. Fakat bu çabanın başarısızlığa uğramasının sonucu, Hikmet için "delilik" olmuştur. Daha önce de ifade edildiği gibi ruhsal bir hastalığın pençesinde olduğu ileri sürülebilecek olan Hikmet, mutlak çaresizliğin sonunda intihar etmiştir. Onu hayatta tutan son çare, akıldır; fakat Bilge'nin onu terk etmesiyle akıl da güvenilecek bir dayanak olmaktan çıkmış ve Hikmet'in çaresizliği elle tutulacak hale gelmiştir:

" Bilge gidiyor. Bilge, Bilge, neden yalnız bıraktın beni? Kimseyi görmek istemiyorum. Artık ölmek istiyorum. (...) Artık aklıma bile hükmedemiyorum. (...) Bir şey söyleyin öyle susmayın albayım. Bilge'ye geri dönmesini söyleyin. Bilge gitti albayım. Biliyorum bir daha dönmez. (...) İşte balkondan kendimi atıyorum albayım. Onu öldürüyorum. Ne dediniz? Biraz hava mı alayım dışarı çıkıp? Peki albayım. Belki Bilge'ye de raslarım bu arada. Tam gitmiş olamaz değil mi? Hiçbir şey böyle bir anda kaybolamaz değil mi? Bilge, Bilge neden beni yalnız bıraktın? Şimdi hiç dönmeyecek misin yani? (...) İmkânsızlık duvarının önünde ağlıyorum. Bu duvar beni çıldırtıyor albayım. (...) Nereye gitmiş olabilir hemen? (...) Yoksa eve dönüp beklesem mi onu? (...) Acaba ölürsem çok üzülür mü albayım? (...) Biliyor musunuz, Bilge beni evde bekliyormuş gibi geliyor bana. Yoksa eve dönmek istemiyorum. Beni bekleyen yalnızlığı ve karanlığı istemiyorum. (...) Bilge bana dön. Bir daha seni üzmeyeceğim. (...) Eski ve karanlık odamdan korkuyorum Bilge. (...) İşte sokağıma geldim. Odama çıkamam albayım. Bilge'nin beni orada beklememesine dayanmam. (...)" (TO.: 458-461)

Yukarıdaki pasaj, Hikmet'in elle tutulur çaresizliğini gösterir niteliktedir. İntiharının bu çaresizce çırpınmaların hemen ardından gelmesi, bir daha evine/benliğine girmek istememesi, oradan korkması Hikmet'in bir deliliğin sınırında olduğunu göstermektedir. Bilge/akılın kendisini terk etmesiyle birlikte ortada içine girilebilecek bir ev/benlik kalmamıştır. Hikmet, yalnızlığından kurtulmaya çalışmış; fakat başarısız olmuştur. Ortaya çıkan ayrılık anksiyetesinden kurtulmanın tek yolu ise ona bu ayrılığı ve terk edilmişliği yaşatarak yalnızlıkların en karanlığına mahkûm eden hayattan ayrılmak

olmuştur. Yukarıdaki pasajda da görüldüğü üzere Hikmet, Bilge'nin gidişi ardından yaşadığı çaresizlik anında ölüm fikrinden bahsetmektedir.

Erich Fromm, başedilemeyen yalnızlık ve ardından gelen delilik hali için şunları söyler:

" İnsanın en derin ihtiyacı, ayrılığının üstesinden gelme, yalnızlığından kurtulma ihtiyacıdır. Bu amaca ulaşma konusundaki tam bir başarısızlık delilik anlamına gelir, çünkü tam yalıtım (tecrit) paniğinin üstesinden ancak dünyadan böylesine köklü bir çekilmeyle mümkün olur, böylece ayrılık duygusu ortadan kalkar, çünkü kişinin ayrı düştüğü dış dünya ortadan kalkar." (FROMM, 1993: 15-16)

Hikmet'i gecekondulu/benliğine çekilmeye iten şey, Fromm'un da yukarıdaki pasajda ifade ettiği gibi içinde bulunduğu tecrit durumudur. İnsanların arasında bu durumun farkındalığını çok daha güçlü bir şekilde yaşayan Hikmet, bundan kurtulabilmek için gecekonduya/ benliğine çekilmiştir; fakat burada ikinci ve daha büyük bir tecritle karşılaşmış, aklı tarafından terk edilmiştir. İçinde yaşadığı dünyada bu tecritin acısını hafifletecek bir mekân yoktur; çünkü bu terk edilişle birlikte ortada dünya diye bir şey kalmamıştır. Bilge'nin/akılın gidişiyle var olan dünyası yıkılan Hikmet intiharıyla bu "dünyasızlık, yersiz- yurtsuzluk"tan kaçmıştır.

Tutunamayanlar'ın bilinçli bir tercihle intihar eden kahramanı Selim de tıpkı Hikmet gibi büyük bir çaresizlik içindedir. Baştan sona ontolojik bir "korcu"nun anlatısı olan *Tutunamayanlar*'da çaresizlik de bu korkudan beslenmiştir. Selim'in çaresizliği, intiharına yakın dönemde yazdığı günlük notlarında bahsettiği sarsıcı korkunun satır aralarından nefesini duyurur. 30 Mart tarihli günlük notunda Selim, insanlara verdiği önemden ve onların kendisi hakkında varacakları kanıları değiştirmesinin mümkün olmadığından bahsetmektedir. Bu olanaksızlık, büyük bir çaresizliğin dışı vurumudur:

" İnsanlara çok önem veriyordum aslında. Benim için ne düşünecekler diye içim titriyordu. Yatağa yatınca, o gün yapmış olduğum aptallıkların utancı içinde kıvrılırken, bütün bu kusurlarımı onların da görmüş olduğunu ve onların da yatağa yattığı zaman, benim gibi, olayları gözden geçirince benim saçmalamış olduğumu birden görececeklerini ve benden nefret edeceklerini, daha kötüsü, artık bana aldirmayacaklarını düşünüyordum. Onlardan hiç ayrılmasam, onları sürekli konuşmalarımın serseme çevirsem, onların bu ağır yargılarından kurtulabileceğimi ümit ediyordum." (T.: 643)

Bir süre sonra Selim'in, içinde bulunduğu umutsuz durumdan kurtulmak için yaptığı tek şeyin çaresizce hayâl kurmak olduğu görülür:

" Mizah, benim durumumdaki biri için tehlikeli bir çare. Gülünç durumlarda düşünüyorum önce kendimi; acıklı maceramı bir an için unutuyorum ve sonra buhran bütün ağırlığıyla üstüme çöküyor. Hazırlıksız yakalanıyorum. Fakat gizli emellerim var bu konuda: kendimle alay ederken, kafatasımı iki usta parmağın açacağına ve içinde yapacağı küçük bir iki değişiklikle beni tekrar aydınlığa kavuşturacağına inanıyorum. Bir süre sonra, bu aptalca inancımın alay etmeye başlıyorum. Sonra... sonra korku her şeyi siliyor." (T.: 633)

Selim, çare aramaktadır. Bu arayış ise bir umudun varlığını işaret eder. Fakat çarelerin olanaksızlığı sonucu yaşadığı umutsuzluk sonucu gelen şey, Selim'in de belirttiği gibi: korku. Selim'in intiharı da tıpkı Hikmet'inki gibi bir çarenin yokluğundan kaynaklanmıştır. Kademeli bir şekilde intihara yaklaşmıştır bu iki trajik kahraman. Önce toplumla uyumsuz olmuş ve karşılıklı bir tecrit etme/edilme sonucu yalnızlığa mahkûm olmuşlardır. Bu yalnızlığın dayanılmazlığı ise onları bir çare aramaya yöneltmiştir. Çarenin mümkün olmayışı ise umutsuzluğu çağırmıştır. Umutsuzluk ise trajik sonu hazırlamış ve bu iki anlatı kişisi yaşadıkları çaresizlik ve umutsuzluğun dayanılmaz ve korkunç etkisinden intihar ederek arınmışlardır. Selim'i intihara çağıran o ses: "Adam tabancasını çıkardı ve ateş etti." bir çare arayışıdır. Selim, çareyi o hayali adamdan ve hayali tabancadan beklemektedir; fakat gerçek varlığı sebebiyle bunu yapmak da Selim'e düşmüştür.

Oğuz Atay'ın intiharıyla hayatına da anlatıya da son veren diğer bir kişisi "Beyaz Mantolu Adam"dır. Öykünün başında cami avlusunda amaçsız ve sessiz bir şekilde oturan bu adam, bir yaşam belirtisi göstermez. Çünkü yaşadığını duyumsayacak ve de duyuracak herhangi bir ayrıcalığı ya da başarısı yoktur. Bunun için de bir çare var gibi görünmemektedir ve bu sebeple Beyaz Mantolu Adam da tıpkı Selim ve Hikmet gibi bir tutunamayandır. Murat Gülsoy, "Beyaz Mantolu Adam Oyunun Dışındaki" adlı yazısında bu başarısızlıktan ve tutunamama halinden bahseder:

" Beyaz Mantolu Adam da diğer tutunamayanlar gibi kalabalık içinde yalnızdır. Toplumsal olarak bir uyumsuzdur. Beyaz Mantolu Adam'ın başarısızlığı diğer bildiğimiz Atay karakterlerinden çok farklı gibi sunulmakta bu öyküde. İçinde bulunduğu kalabalık topluluk cami önünde dilenenlerden oluşmaktadır. Zaten toplumun en altında yer alan insanlar arasındadır. Beyaz Mantolu Adam onların içinde de başarısızdır, dolayısıyla diğer dilenciler kendi yaşantıları içinde belirli bir noktada başarılıdırlar, en azından

dilenci olmak rolünü sahnede başarıyla gerçekleştirmektedirler, oysa o bunu yapmakta bile başarısızdır, o yüzden bir tutunamayandır." (GÜLSOY, 2011: 20)

Aslında hikâye iki kısma ayrılabilir. Başlangıçta ortada sadece bir adam vardır: Kimsenin görmediği, farkında olmadığı önemsiz, sahnenin dışında bir adam. İkinci bölümde bu önemsiz ve oyunun dışında kalan adam, birden sahneye çıkar ve üstelik başrolü kapar. Böylelikle hikâyede ikinci ve asıl bölüm başlamış olur. Ona başrolü kaptıran ise üzerine geçirdiği kloş etekli beyaz kadın mantosudur. Manto, bu sessiz adam için bir çaredir. Kendini ifade etme çaresidir manto. O, sahnedeki insanların dilini bilmez. Bu yüzden anlamaz ve anlaşılmaz. Manto, hikâyede anlatı kişinin kendini ifade ettiği dilin sembolü olarak kullanılmıştır. Bu manto, tutunamayışın dilidir; fakat bir tutunamayan olarak yazgısı Selim ve Hikmet'inkinden farklı olmayacaktır. Bu ortak yazgının sinyali ise, hikâye devam ederken verilmiştir. Onun mağaza sahibi tarafından vitrinde canlı manken olarak teşhir edilişi ve bu esnada mağaza sahibinin ona kollarını ve ayaklarını iki yana açtırarak verdirdiği poz, İsa'nın çarmıhtaki halini anımsatır haldedir. *Tutunamayanlar*'da İsa'yı kendine ideal imaj olarak alan Selim'in, dolayımlayıcısı olan İsa'nın acısını tekrar dirilttiği ve onun gibi anlaşılmamış olduğu bilgisi, okura Beyaz Mantolu Adam'ın sonu hakkında ipucu verir.

Hikâye kişinin bir ifade aracı olarak üzerine giydiği ve çare olarak gördüğü manto, onu bir çaresizlik burgacının içine hapsedmiştir. Bir tutunamayan olarak topluma karışmanın, insanlarla bir arada olmanın ve anlaşılmasının çaresi yoktur. Bir çare olan manto, hikâye kahramanının üzerine giydiği bir çaresizliğe dönüşmüş ve tıpkı Selim ve Hikmet'te olduğu gibi mevcut çaresizlikten kurtulmak için intihar mevcut tek çare olmuştur.

SONUÇ

Her yazar, anlatısıyla okurun gözünde yeni bir pencere açar. Her pencere ise yeni bir gökyüzü, yeni bir ufuktur. Pencereden bakan okur, düş dünyasına ve yaşantısına bir pencere daha yer açar, yeni ufuklarla yaşantısını genişletir, zenginleştirir. Her anlatı, böyle bir hedefi olmasa da okuruna yeni bir şeyler ekler, belki de onu zenginleştirir, çoğaltır. Büyük yazar olmak, çağı aşmak biraz da bu yeni ufuklar ve okura katılan zenginlikle bağdaştırılmaktadır. Oğuz Atay'ın bir büyük yazar olarak açtığı pencere ise dışa değil, içe dönüktür. Pencereden görünen manzaranınsa bir gökyüzü berraklığına sahip olduğu söylenemez. İçe açılan bu pencereden bakıldığında görülen tek şey, karanlık ve karmaşık bir benliktir. Bu benliğin fakirliğinin bilinci ise, okurun Atay anlatılarından kazanacağı en büyük zenginliktir.

Bu zenginlik, belirsiz bir iç huzursuzluğu olarak yansır okura. Çünkü okur Selim'le, Turgut'la, Hikmet'le, Beyaz Mantolu Adam'la, evinde korkuyu "bekleyen" isimsiz kahramanla, tavanarasında eski sevgilisinin cesediyle karşılaşan kadınla birlikte unuttuğu bir şeyi hatırlar. Bu şey, kişinin kendisi, "öz"benliğidir. Bu hatırlayış ise huzursuzluk vericidir; çünkü bu benlik, hatırlanmak istenmeyecek kadar ihmal edilmiştir; fakat yine bu benlik, bir kere hatırlandı mı artık unutulması mümkün olmayandır. İşte Atay okurunun kitabı elinden bıraktığında geriye kalan huzursuzluğunun nedeni de budur: Oğuz Atay, okuru hiç hatırlamak istemediği "kendi"siyle bir daha istese de unutamayacağı biçimde karşılaştırmıştır.

Atay, anlatı kahramanlarının deneyimleri yoluyla göz önüne serdiği benliği birçok farklı yolla yansır. Bunun için korku, yalnızlık, suçluluk, umutsuzluk, çaresizlik gibi temalardan faydalanır ve rüya, intihar gibi somut sayılabilecek birtakım unsurlardan söz eder. Atay, varoluşunun farkında olan bireyi, bir camia içine dâhil etmiştir. Bu camianın adı ise "Tutunamayanlar"dır. Yukarıda sayılan hiçbir tema bir tutunamayana yabancı değildir. Hatta bir bireyin tutunamayan olmasının ilk koşulu bütün bu durumları yaşamasından geçer. Varoluşunun bilincinde olan birey, kaçınılmaz olarak korku içine düşecektir; çünkü varoluşçu anlayışa göre insan tek başımadır ve bütün yapıp etmelerinden yani kendinden yine tek başına sorumludur. Kişiye düşen, üzerindeki

sorumluluğu hakkıyla yerine getirmektir. Bunu yerine getirememiş insanın duyacağı en belirgin his ise suçluluktur. Tutunamayışa eşlik eden suçluluğun kaynağı işte bu üstlenilememiş sorumluluktan kaynaklanmaktadır.

Birey, kendine karşı sorumluluğunu kimseyle paylaşamaz. Gerçekleştirdiği ya da gerçekleştiremediği kendiliğinden tek başına mesuldür. Bu durum ise, kişinin evrendeki yalnızlığının en açık ispatıdır. Tutunamayan, bu yalnızlığının farkında olan kişidir. Toplumsal ilişkiler yoluyla etrafını saran insan kalabalığı sebebiyle yalnızlığının farkında olmayan birey, varoluşunun farkında olmadığı için onun yarattığı sancılardan da habersizdir ve bu sebeple bir tutunamayan değildir. Bu sebeple tutunamayanlar, toplum içinde sadece bir azınlıktan ibarettir.

Varoluşunun farkına vararak sorumluluğunu hisseden ve bunu üstlenemediği için suçluluk duyan tutunamayan, varoluşunun farkında olmadan yaşayan ötekilere yabancılaşır. Bu yabancılaşma hali, tutunamayanın yalnızlığını daha da arttırır. Bunun devamında gelen ise umutsuzluk ve çaresizliktir. Umuttan ve çareden yoksun insan için ise intihar bir kurtuluş olarak görülebilir. Atay'ın trajik kahramanlarının intiharları, bu bağlamda, yalnızlıklarından, umutsuzluklarından kaçış olarak değerlendirilebilir.

Oyun, Oğuz Atay'ın anlatılarında önemli bir kavram olarak çıkar okurun karşısına. *Tutunamayanlar*'ın kahramanı Selim ve *Tehlikeli Oyunlar*'da Hikmet, zihinlerinde kurdukları oyunlarla yaşarlar. Çünkü bu iki tutunamayan, hayatın içine öyle ya da böyle dâhil olmanın tek yolunun oyundan geçtiğinin farkındadır. Fakat onların oyunları, dışarıda oynananlardan oldukça farklıdır. Bu fark ise katılım sayısından kaynaklanmaktadır. Dışarıda katılım fazlalığıyla oynanan oyunlarla kıyaslandığında Selim ve Hikmet'in oyunlarının oyuncu sayısı çok vasattır; çünkü bu oyunların tek bir oyuncusu vardır. O da kendileridir. Oyunlarının onları mutlu edememesinin ve hayata bağlayamamasının tek sebebi de budur: Tek oyuncuyla oynanmaları. Üstelik bu oyunlar o denli tek kişiliktir ki, okur da ne kadar istese ve çabalasa da bu oyunlara dâhil olamaz; çünkü bütün bu oyunlar savurgan, bir türlü bütünlüğe ulaşmamış zihinlerin ürünüdür.

Okur, Atay romanlarında bir “olay”la karşılaşmayı boş yere bekler. İki romanda da olay denilebilecek tek eylem, kahramanların gerçekleştirdikleri intihardır. Çünkü iki romanın kahramanı da içinde buldukları topluma yabancılaşmışlardır ve bu denli

yabancılaştıkları toplumun hiçbir değerine inanmadıkları ve onların oynadıkları hiçbir oyuna dâhil olmadıkları için bu topluluk ve oyun içinde hiçbir eylemle var olamamışlardır. Bu eylemsizlikleri sonucu kendilerini görünmezliğe mahkûm eden Selim ve Hikmet'in intiharlarını olay yapan tek şey, bu intiharlar yoluyla var olduklarını göstermiş olmalarıdır.

Oğuz Atay, bir mesele çözücü değildir. Onun anlatı kahramanlarının çok ciddi birtakım meseleleri vardır; fakat bu meseleler, ortak bir paylaşımın ürünü değildir. Bu sebeptendir ki Atay'ın bahsettiği tüm bu meseleler fazlasıyla şahsîdir ve pek az şahıs bunların ağırlığı altında ezilmiştir. Varoluşunu farkında olmayan insan kalabalığı, bunun farkında olmanın yarattığı tüm sancılardan bîhaberdirdir. Bu habersiz oluş ise bireye onaylanmayı ve bunu sağladığı huzuru vermiştir. Atay'ın kahramanlarının huzursuzluğu bu sebeple anlaşılması zor bir durum olarak çıkar okurun karşısına. İşte tam da bu yüzden Oğuz Atay, anlaşılması zor bir yazardır.

Atay'ı anlamak, *Hikmet*'in tabiriyle insanda bazı eksik yönlerin olmasına bağlıdır. Aklın ışığının yön gösterdiği bir okuma, Oğuz Atay anlatıları için yanlış bir rehberdir. Böyle bir okur, Atay'ın anlatısında sadece misafir sanatçı olarak yer alabilir. Atay'ı anlamak için insanda eksik bir şeyler olması gerekir; çünkü anlatı kahramanlarına kendinden bir şeyler katan, satır aralarına kendisiyle ilgili ipuçları serpen Atay, *eksik yönlerinin farkında olup onlarla yüzleşebilen ve böylece tam olabileceği iller dendir*. Atay'ı anlayıp anlatılarıyla zenginleşebilmenin tek yolu ise, okur olarak bu familyaya dâhil olabilmekten geçer.

KAYNAKÇA

İncelemeye Esas Metinler:

Atay, Oğuz. (1997). *Korkuyu Beklerken*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Atay, Oğuz. (2005). *Tehlikeli Oyunlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Atay, Oğuz. (2008). *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Atay, Oğuz. (2008). *Günlük*. İstanbul: İletişim Yayınları

Alvarez, A. (1994). *İntihar Kan Dökücü Tanrı*. (Zuhâl Çil Sarıkaya, Çev.). Ankara: Öteki Yayınevi

Aygün, Arzu. (2009). Oyunumuzdan Bunalan Homo Ludens Disconnectus Erectus’u Oku- ma- ma Denemesi. *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*. (yay. Hzrlynlr: Handan İnci, Elif Türker). İstanbul: İletişim Yayınları.

Atılğan, Yusuf. (2011). *Anayurt Otel*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Başar, Kürşat. (2007). Don Kişotlar... Tuğrul Beyler... *Oğuz Atay’a Armağan Türk Edebiyatı’nın “Oyun/ Bozan”ı* (yay. hazrlynlr: Handan İnci). İstanbul: İletişim Yayınları.

Beckett, Samuel. (2010). *Godot’yu Beklerken*. (Uğur Ün ve Tarık Günersel, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Berne, Eric. (2001). *Hayat Denen Oyun*. (Sargut Selami, Çev.) İstanbul: Kariyer Developer.

Blackham, H. J. (2005). *Altı Varoluşçu Düşünür* . (Ekin Uşşaklı, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

.Breton, David Le. (2010). *Acının Antropolojisi*. (İsmail Yerguz, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Brod, Max. (2010). *Kafka’da İnanç ve Umutsuzluk*. (Kâmuran Şipal, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi

Camus, Albert. (2009). *Sisifos Söyleni*. (Tahsin Yücel, Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Çetin, Halis. (2003, Kasım- Aralık- Ocak). Gelenek Ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi. *Doğu Batı*, 25: 11-40

Deren, Seçil. (1999, Şubat- Mart- Nisan). Angst ve Ölümlülük. *Doğu Batı* 6: 111- 125.

Dostoyevski, Fyodor Mihayloviç. (1996). *Suç ve Ceza I-II*. (Mazlum Beyhan, Çev.), Ankara.

- Dostoyevski, Fyodor Mihayloviç. (2009). *Yeraltından Notlar*. (Leyla Şener, Çev.). İstanbul: Antik Dünya Klasikleri.
- Ecevit, Yıldız. (2007). “*Ben Buradayım...*” *Oğuz Atay’ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Yıldız. (2009). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erdoğan, Altay Ömer. (2011: Ocak). Üst Başlık Suç, Alt Başlık Ceza: Edebiyatın Adaleti, *Varlık*, 1240: 4-8)
- Ertuğrul, Suna. (2009). *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*. (yay. Hazırlanır: Handan İnci, Elif Türker). İstanbul: İletişim Yayınları..
- Eskin, Efkân Bahri. (2000, Mayıs- Haziran- Temmuz). Sosyalist Olamayacak Kadar Postmodern Postmodern Olamayacak Kadar Geleneksel İslâmcı Olamayacak Kadar Dünyevi Dünyevi Olamayacak Kadar Dürüst: Oğuz Atay. *Doğu Batı*, 11: 157-165)
- Fromm, Erich. (1990). *Rüyalar Masallar Mitoslar Sembol Dilinin Çözülmesi*. (Aydın Arıtan ve Kaan H. Ökten, Çev.). İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Fromm, Erich. (1993). *Sevme Sanatı*. (Selçuk Budak, Çev.). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Fromm, Erich. (1997). *Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum*. (Necla Arat, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Geçtan, Engin. (1993). *Psikanaliz ve Sonrası*. Ankara: Remzi Kitabevi.
- Girard, René. (2007). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*. (Arzu Etensel İldem, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Göka, Erol. (1999, Şubat- Mart- Nisan). Hümanistik Psikoloji Açısından Kaygı Sorunsalı Ve Kendini Gerçekleştirme Kavramı. *Doğu Batı*, 6: 173-179
- Gruen, Arno. (2008). *Kendine İhanet kadın ve erkekte özerklik orkusunu*. (Ülkü Hastürk, Çev.). İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Gülsoy, Murat. (2011, Haziran- Temmuz). Beyaz Mantolu Adam Oyununun Dışındaki, *Notos*, 28: 20-23)
- Horney, Karen. (1998). *Ruhsal Çatışmalarımız*. (Selçuk Budak, Çev.). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Irzık, Sibel. (2009). *Korkuyu Beklerken: “Ya Eşya Bir gün Delirirse?”* . *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*. (yay. Hazırlanır: Handan İnci, Elif Türker). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Jamison, Kay Redfield. (2004). *Erken Çöken Karanlık İntiharı Anlamak*. (Emine Bademci, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Jung, Carl Gustav. (2009). *Dört Arketip* (Zehra Aksu Yılmaz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kafka, Franz. (2004). *Dönüşüm*. (Evrim Tevfik Güney, Çev.). İstanbul: Bordo Siyah Yayınları.
- Kafka, Franz. (2009). *Dava*. (Ahmet Cemal, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Karadeniz, Abdurrahim. (2002, Mayıs- Haziran- Temmuz). *Hece*. 65-66-67: 707- 717
- Kierkegaard, Soren. (2004). *Kaygı Kavramı*. (Vefa Taşdelen, Çev.). Ankara: Hece Yayınları.
- Kierkegaard, Soren. (2010). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*. (M. Mukadder Yakupoğlu, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Kılıçbay, Mehmet Ali. (1999, Şubat- Mart- Nisan). *Uygarlığın Ödülü Olarak Kaygı*. *Doğu Batı*, 6: 135- 138
- Köseoğlu, Talha. (2011, Mart- Nisan). *Modern İnsana Dair*. *Subjektif*, 1: 18-24
- Kristeva, Julia. (2004). *Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme*. (Nilgün Tural, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lucy, Niall. (2003). *Postmodern Edebiyat Kuramı*. (Aslihan Aksoy, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Marar, Ziyad. (2004) *Mutluluk Paradoksu Özgürlük ve Onaylanma*. (Serpil Çağlayan, Çev.). İstanbul: Kitap Yayınevi
- Moran, Berna. (1993). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* (2.cilt) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, Berna. (2007). *Tutunanlardan Tutunamayanlara Bir Yolculuk*. *Oğuz Atay'a Armağan Türk Edebiyatının "Oyun/ Bozan"ı*. (yay. hazırlan, Handan İnci). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Öcal, Oğuz. (2010, Güz) *Varoluşsal Sorunlar, Birey ve Yeni Hayat*. *Türklük Bilimi Araştırmaları*. S: 313- 324
- Parla, Jale. (2008). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, Jale. (2010). *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Safa, Peyami. (2008). *Fatih- Harbiye*. İstanbul: Alkim Yayınları.
- Sartre, Jean Paul. (y.yok). *Bulantı*. (Nuriye Yiğitler, Çev.). Ankara: Yeryüzü Yayınevi.
- Sartre, Jean Paul. (2007). *Varoluşçuluk*. (Asım Bezirci, Çev.). İstanbul: Say Yayınları

- Schopenhauer, Arthur. (1990). *Yaşam Bilgeliği Üstüne Aforizmalar*. (Güven Savaş Kızıltan, Çev.). İstanbul: Ara Yayıncılık
- Shils, Edward. (2003, Kasım- Aralık- Ocak). Gelenek Nedir? *Doğu Batı*, 25: 101-131)
- Soykan, Ömer Naci. (1999, Şubat- Mart- Nisan). Varoluş Yolunun Ana Kavşağında: Korku ve Kaygı Kierkegaard ve Heidegger’de Bir Araştırma. *Doğu Batı*, 6: 41- 62)
- Svendsen, Lars Fr. H. (2008). *Sıkıntı’nın Felsefesi*. (Murat Erşen, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Şahin, İbrahim. (2005, Kasım). Romantik Bir Tavır Olarak İroni. *Celal Bayar Üniv. Fen Edebiyat Fakültesi, II. Uluslararası Türk Tarihi ve Edebiyatı Kongresi*. 11- 12- 13.
- Şahin, Özge. (2009). Kemiren ve Dirilten Bir Ses: “Üçüncü Şey” / “ Bir Mektup”u Okuma Denemesi. *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*. (yay. Hazırlanlar: Handan İnci, Elif Türker). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şahin, Veyse.l (2010, Ocak). Oğuz Atay’ın Anlatılarında Ben, Öteki ve Benlik.. *Türk Dili, C.XVIII, s. 6: 23- 31*
- Şener, Sevda. (2009, Kasım). Oğuz Atay’da Oyun- Gerçek İkilemi. *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*. (yay. Hazırlanlar: Handan İnci, Elif Türker) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Taylor, Charles. (2011). *Modernliğin Sıkıntıları*. (Uğur Canbilen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Touraine, Alain. (2007). *Modernliğin Eleştirisi*. (Hülya Tufan, Çev.). İstanbul: Yapıkredi Yayınları.
- Türker, Elif. (2009). ... Ve Turgut Özben. *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*. (yay. Hazırlanlar: Handan İnci, Elif Türker). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Türkmenoğlu, İslâm. (2011, Mart- Nisan). Varlık, Durum ve Amaç Bağlamında İnsan. Modern- Öncesi, Modern ve Postmodern Dönem Çerçevesinde Bir İnceleme *Subjektif, I: 26-38*.
- Tüzer, İbrahim. (2006, Ekim). “ Korkuyu Beklerken’ Çıkılan Yolculuk: Eve/ Kendine Dönüş. *Yazgı. I: 17- 20*
- Uşaklıgil, Halit Ziya. (2010). *Aşk-ı Memnû*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Yalom, İrvın. (2001). *Varoluşçu Psikoterapi*. (Zeliha İyidoğan Babayiğit, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Yücel, Müslüm. (2007). *Edebiyatta Ölüm ve İntihar “Kurban Olduğum Sunakta Tanrı Yok”*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Zola, Emile. (2010). *Thérèse Raguen*. (Semih Tiryakiođlu, ev.). İstanbul: Varlık Yayınları.