

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TÜRK VE ALMAN EDEBİYATINDAN İKİ ÖRNEKLE
MODERN İNSANIN RUH HALİNİN EDEBİYATA
YANSIMASI: PATRICK SÜSKIND VE HAKAN
BIÇAKCI'NIN SEÇİLMİŞ ESERLERİNDE VAROLUŞ
SORUNU**

**DOKTORA TEZİ
Didem YAYAN**

Enstitü Anabilim Dalı : Alman Dili ve Edebiyatı

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Arif ÜNAL

EYLÜL - 2018






T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK VE ALMAN EDEBİYATINDAN İKİ ÖRNEKLE
MODERN İNSANIN RUH HALİNİN EDEBİYATA
YANSIMASI: PATRICK SUSKIND VE HAKAN
BIÇAKCI'NIN SEÇİLMİŞ ESERLERİNDE VAROLUŞ
SORUNU

DOKTORA TEZİ
Didem YAYAN

Enstitü Anabilim Dalı: Alman Dili ve Edebiyatı

“Bu tez 24/09/2018 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI	İMZA
Prof. Dr. Arif ÜNAL	Başarılı	
Prof. Dr. Lalest Rıza	Başarılı	
Prof. Dr. Ahmet Hür Nalug	Başarılı	
Prof. Dr. M. Mehdi ERGÜZEL	Başarılı	
Prof. Dr. Fatma Özlük D.	Başarılı	



T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU

Sayfa : 1/1

Öğrencinin

Adı Soyadı	:	Didem YAYAN
Öğrenci Numarası	:	1260D14004
Enstitü Anabilim Dalı	:	Alman Dili ve Edebiyatı
Enstitü Bilim Dalı	:	
Programı	:	<input type="checkbox"/> YÜKSEK LİSANS <input checked="" type="checkbox"/> DOKTORA
Tezin Başlığı	:	Türk ve Alman Edebiyatından İki Örnekle Modern İnsanın Ruh Halinin Edebiyata Yansıması: Patrick Süskind ve Hakan Bıçakcı'nın Seçilmiş Eserlerinde Varoluş Sorunu
Benzerlik Oranı	:	%3

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.

24/09/2018
Öğrenci İmza

Sakarya Üniversitesi Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.

Bilgilerinize arz ederim.

...../...../20.....
Öğrenci İmza

Uygundur

Danışman
Unvanı / Adı-Soyadı: Prof. Dr. Arif ÜNAL

Tarih:24.09.2018

İmza:

KABUL EDİLMİŞTİR

REDDEDİLMİŞTİR

EYK Tarih ve No:

Enstitü Birim Sorumlusu Onayı

ÖNSÖZ

Bilimsel dünya görüşünün ve hesapçı aklın hüküm sürdüğü günümüz modern dünyasında yaşamak zorunda olan insanın hem değerleri elinden alınmıştır hem de duyguları ve yaşantıları ikinci plana itilmiştir. Aklın ön planda olduğu, sürekli bir koşturmayı ve uyum çabasını dayatan bir anlayışla şekillenen bir ortamda birey kendi özgün benliğini kaybetmiş durumdadır. Bireyin yaşadığı bu durum “Varoluş Felsefesi” başlığı altında önce felsefe disiplinde ele alınmış, daha sonra ise Varoluş Felsefesi’nin görüşleri psikiyatri alanına aktarılmıştır. Bu gerçeğin, insanı anlatan edebiyat eserlerine de yansması kaçınılmazdır. Bu çalışmada Türk ve Alman Edebiyatı’ndan seçtiğimiz eserler örneğinde günümüz insanının ruh halinin edebiyattaki yansımaları, varoluşa ilişkin bir bakışla ortaya konmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın hazırlanması sürecinde danışmanlığımı yürüten Sayın Prof. Dr. Arif ÜNAL’a, konunun bulunması ve tezin şekillenmesi noktasında desteğini hiçbir zaman esirgemeyen, motive edici ve yol gösterici yaklaşımıyla tüm öğrencilerinin olduğu gibi benim de yanımda olan hocam Doç. Dr. Funda KIZILER EMER’e, başta çok kıymetli hocalarım Doç. Dr. Fatma ÖZTÜRK DAĞABAKAN ve Prof. Dr. Ahmet Uğur NALCIOĞLU olmak üzere Erzurum Atatürk Üniversitesi’ndeki tüm hocalarıma emekleri için teşekkür ederim. 2211-A Yurtiçi Doktora Bursu ile beni destekleyen TÜBİTAK’a ayrıca teşekkür ederim. Anneme, babama ve eşime her zaman yanımda oldukları için çok teşekkür ederim.

Didem YAYAN

24.09.2018

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
SUMMARY	ii
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: VAROLUŞ FELSEFESİ	18
1.1. Søren Aabye Kierkegaard “Hakiki İman”	20
1.2. Martin Heidegger “Var Olmanın Anlamı”	23
1.3. Karl Theodor Jaspers “Aşknlık”	26
1.4. Friedrich Wilhelm Nietzsche “Var Olmanın Ötesinde”	28
1.5. Jean Paul Sartre “Varoluşçuluk”	30
BÖLÜM 2: VAROLUŞSAL PSİKOLOJİ VE PSİKİYATRİ	34
2.1. (Post)modern Dönüşüm ve Varoluş Sorunu.....	34
2.2. Sigmund Freud ve Modern Psikoterapi	37
2.3. Ludwig Binswanger ve Medard Boss	40
2.4. Viktor Emil Frankl	41
2.5. Irvin David Yalom	43
BÖLÜM 3: EDEBİYATTA VAROLUŞ SORUNU	46
BÖLÜM 4: PATRICK SÜSKIND’İN ESERLERİNDE VAROLUŞ SORUNU (GÜVERCİN, KONTRBAS, HERR SOMMER’İN ÖYKÜSÜ)	52
4.1. Güvercin (Die Taube)	52
4.1.1. Eserin Özeti.....	52
4.1.2. Eserde Ölüm Gerçeği	53
4.1.3. Eserde Varoluşsal Özgürlük	55
4.1.4. Eserde Varoluşsal Yalıtım	68
4.1.5. Eserde Varoluşsal Anlamsızlık	70
4.2. Kontrbas (Der Kontrabass)	71
4.2.1. Eserin Özeti.....	71
4.2.2. Eserde Ölüm Gerçeği	72
4.2.3. Eserde Varoluşsal Özgürlük	74
4.2.4. Eserde Varoluşsal Yalıtım	77
4.2.5. Eserde Varoluşsal Anlamsızlık	78
4.3. Herr Sommer’in Öyküsü (Die Geschichte von Herrn Sommer)	84

4.3.1. Eserin Özeti.....	84
4.3.2. Eserde Ölüm Gerçeği	84
4.3.3. Eserde Varoluşsal Özgürlük	90
4.3.4. Eserde Varoluşsal Yalıtım	90
4.3.5. Eserde Varoluşsal Anlamsızlık	92
BÖLÜM 5: HAKAN BIÇAKCI'NIN ESERLERİNDE VAROLUŞ SORUNU (KARANLIK ODA, APARTMAN BOŞLUĞU, BOŞ ZAMAN)	96
5.1. Karanlık Oda	96
5.1.1. Eserin Özeti.....	96
5.1.2. Eserde Ölüm Gerçeği	97
5.1.3. Eserde Varoluşsal Özgürlük	100
5.1.4. Eserde Varoluşsal Yalıtım	101
5.1.5. Eserde Varoluşsal Anlamsızlık	103
5.2. Apartman Boşluğu	107
5.2.1. Eserin Özeti.....	107
5.2.2. Eserde Ölüm Gerçeği	107
5.2.3. Eserde Varoluşsal Özgürlük	109
5.2.4. Eserde Varoluşsal Yalıtım	110
5.2.5. Eserde Varoluşsal Anlamsızlık	112
5.3. Boş Zaman	119
5.3.1. Eserin Özeti.....	119
5.3.2. Eserde Ölüm Gerçeği	119
5.3.3. Eserde Varoluşsal Özgürlük	122
5.3.4. Eserde Varoluşsal Yalıtım	126
5.3.5. Eserde Varoluşsal Anlamsızlık	128
BÖLÜM 6: ORTAK DEĞERLENDİRME	133
6.1. Güvercin (Die Taube) ve Karanlık Oda	133
6.2. Kontrbas (Der Kontrabass) ve Apartman Boşluğu	135
6.3. Herr Sommer'in Öyküsü (Die Geschichte von Herrn Sommer) ve Boş Zaman....	136
SONUÇ.....	138
KAYNAKÇA	143
EK- 1: Yazar Hakan Bıçakçı İle Röportaj.....	152
ÖZGEÇMİŞ.....	167

Sakarya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti

Yüksek Lisans	<input type="checkbox"/>	Doktora	<input checked="" type="checkbox"/>
Tezin Başlığı: Türk ve Alman Edebiyatından İki Örnekle Modern İnsanın Ruh Halinin Edebiyata Yansıması: Patrick Süskind ve Hakan Bıçakçı'nın Seçilmiş Eserlerinde Varoluş Sorunu			
Tezin Yazarı: Didem YAYAN		Danışman: Prof. Dr. Arif ÜNAL	
Kabul Tarihi: 24/09/2018		Sayfa Sayısı: 175	
Anabilim Dalı: Alman Dili ve Edebiyatı		Bilim Dalı:	
<p>Varoluş sorunu, ölümlü bir varlık olduğunu bilerek dünyada eyleyen insanın gerçeğidir. Bu gerçek her zaman insanla birlikte var olsa da, felsefede özellikle modernite ve savaşlar sonrasında bir tepki olarak ele alınmıştır. Varoluş sorunu, felsefe alanından psikolojiye ve psikiyatrik yaklaşımlara da aktarılmıştır. Özellikle modernite şartlarında güven duygusunu yitirip kaygılı durumları tecrübe eden birey, varoluşsal terapi yaklaşımında kendi somut gerçeklikleri ışığında anlaşılmaya çalışılır. Burada varoluş gerçekleriyle yüzleşen kişi, kendi hayat amaçlarını belirleyerek bir anlamda kendi kendisini terapi eder.</p> <p>Bu çalışmada, Türk ve Alman Edebiyatından birer örnekle, insanın varoluş mücadelesine ve bu noktada modern yaşam şartlarının da etkisiyle bunalıma düştükleri anlarda kendilerine nasıl çıkış yolları aradıklarına bakılarak, varoluş sorununun edebiyata nasıl yansıdığı ortaya konmak istenmiştir. Seçtiğimiz yazarların eserlerinde dikkat çeken ortak yönler, modernitenin küresel etkisinin ve hayatın içinde anonimleşen bireyin edebiyat eserlerine de yansıdığına göstergesidir.</p> <p>Çalışmada Alman yazar Patrick Süskind'in seçtiğimiz üç eseri ("Güvercin", "Kontrbas", "Herr Sommer'in Öyküsü"), Türk yazar Hakan Bıçakçı'nın seçtiğimiz üç eseriyle ("Karanlık Oda", "Apartman Boşluğu", "Boş Zaman") karşılaştırmalı olarak incelenmiş ve modern insanın varoluş sorununun felsefi ve psikolojik boyutlarıyla bu kez edebiyattaki tezahürü gösterilmek istenmiştir. Birinci bölümde varoluş sorununun felsefe disiplince ne şekilde ele alındığı varoluş felsefesinin önemli filozofları aracılığıyla gösterilmeye çalışılmıştır. İkinci bölümde varoluş sorununun felsefenin ardından psikiyatri alanına nasıl yansıdığı yine bu alanda varoluşsal yaklaşımın önemli temsilcileri olan isimler aracılığıyla ortaya konmaya çalışılmıştır. Üçüncü bölümde edebiyat ve varoluş felsefesi arasındaki ilişkiye değinilmiştir. Çalışmamızın dördüncü ve beşinci bölümleri uygulama bölümleridir. Altıncı bölümde ise uygulama bölümünde ele aldığımız eserler arasında ortak değerlendirme yapılmıştır.</p>			
Anahtar Kelimeler: Varoluş Sorunu, Varoluşsal Psikoloji, Modernite, Patrick Süskind, Hakan Bıçakçı			

Sakarya University
Institute of Social Sciences Abstract of Thesis

Master Degree	<input type="checkbox"/>	Ph.D.	<input checked="" type="checkbox"/>
Title of Thesis: The Reflection of Modern Human Soul on Literature with Two Samples from Turkish and German Literature: The Problem of Existence in Selected Works of Patrick Süskind and Hakan Bıçakcı			
Author of Thesis: Didem YAYAN		Supervisor: Professor Arif ÜNAL	
Accepted Date: 24/09/2018		Number of Pages: 175	
Department: German Linguistics and Literature		Subfield:	
<p>The problem of existence is the reality of the person acting in the world knowing that he is a mortal being. Although this reality always coexists with human beings, it has been dealt with in philosophy as a response, especially after modernity and wars. The problem of existence has been transferred from philosophy to psychology and psychiatric approaches. Especially in the conditions of modernity, the individual who loses the feeling of trust and experiences anxious situations is tried to be understood in the light of his concrete realities in the existential therapy approach. Konfronting the reality of existence, the person determines his life goals and, in a sense, therapy himself.</p> <p>In this study, it is aimed to reveal through a sample from Turkish and German Literature how the problem of existence reflects on the literature by looking at how people are looking for ways to survive when they are depressed due to human existence struggle and at this point due to modern living conditions. The common points of interest in the works of the authors we selected are the indications that the global impact of modernity and the anonymizing individual in life are also reflected in the literary works.</p> <p>In this study, three selected works by German writer Patrick Süskind (“The Pigeon”, “The Double-Bass”, “The Story of Mr. Sommer”) have been examined comparatively with the three selected works (“Karanlık Oda”, “Apartman Boşluğu”, “Boş Zaman”) of Turkish writer Hakan Bıçakcı and the modern human existence problem is aimed to be shown in literature with its philosophical and psychological dimensions. In the first chapter, it has been tried to show by the philosophers of existential philosophy how the problem of existence has been handled by the philosophy discipline. In the second part, how the problem of existence was transferred from the field of philosophy to the field of psychiatry was tried to be revealed through the names which are important representatives of existential approach in this field. In the third chapter, the relationship between literature and philosophy of existence is mentioned. The fourth and fifth sections of our study are application sections. In the sixth chapter, a common evaluation was made between the works we discussed in the application section.</p>			
Keywords: Existence Problem, Existential Psychology, Modernity, Patrick Süskind, Hakan Bıçakcı			

GİRİŞ

“Var olmak (Alm, sein; İng. to be)” fiili Türk Dil Kurumu Sözlüğü (2011: 2468)’nün tanımıyla “*sağ olmak, yaşamak*” anlamlarına gelir. “Var olmak” fiili, “Varoluş Felsefesi”nin bakış açısından düşünüldüğünde ise, Darwinci bir hayatta kalma mücadelesinden ziyade, anlamı ve amacı olmayan bir hayatı sürdürmenin dahi saçma olduğu fikrini içerir.

Hayatta kalmak (Alm, überleben; İng. to survive) için dünyayı ve kendini anlamak, zaten var oluşun, insanlığın yazıdan da önceki tarihinin ilk anından itibaren yapılan bir felsefesi ya da düşünülme biçimidir. Yaşadığımız hayat, yani var oluşumuz bizim için kaçınılmazdır. Bu kaçınılmaz hayata uyum sağlayabilmek, varlığımızı, etrafımızda olup bitenleri anlamlandırabilmek bir bakıma –kendi menfaatimize-bizim için bir görev haline gelir. Bu aynı zamanda hem insanın yeme- içme kadar elzem ihtiyaçları arasında sayılabilecek merak duygusunun tatminini sağlar, hem de yaşamı devam ettirebilmek için bir zorunluluktur. Çünkü her ne kadar zaman zaman kendimize “neden varım?” sorusunu sorsak da, hemen hemen hiçbirimiz yaşamaya devam etmek arzusundan vazgeçmek istemeyiz. Dolayısıyla insan hep yaşamıyla ilgili açıklamalar yapmak ve sorunlar karşısında çözüm aramak çabasında olmuştur. Bu çabanın felsefi etkinlikten önceki biçimi, mitolojik açıklamalarda kendisini gösterir. Varlığın kaynağını sorgulayan Doğa Felsefecileri ile “varlık” sorusu felsefe geleneğinde kendisine yer bulur.

“Var olma”nın “Varoluş Felsefesi” başlığı altında toplanan felsefe yaklaşımlarının konusu oluşu ise ilk olarak Danimarkalı filozof Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855) ile gerçekleşir. Kierkegaard için varoluş, kişinin kendi öznel gerçeğini yine kendi arayışları ve çabası sonucu bulması ve yaşamı boyunca içine düşeceği ümitsizlik durumlarında ve karar alma anlarında kendi olma kararlılığını sürdürebilmesidir (Spierling, 2004: 281). Kierkegaard özellikle Hegel felsefesinin soyut düşünme biçimine, bireyi hiçe sayıp nesnel ve genel geçer açıklamalar yapma çabasına karşıdır (a.g.e.: 282).

Felsefesi varoluş felsefesinin temeli sayılan Kierkegaard’a kısaca değindikten ve birinci bölümde daha detaylı bahsedeceğimizi belirttikten sonra, şunu da vurgulamak

gerekir ki, bu türden bir var olma anlayışı ile şekillenen Varoluş Felsefesi, genellikle felsefi etkinliğin temel disiplini olarak görülen metafiziğin bir alanı olan “Ontoloji (Varlık Felsefesi)” ile aynı şey değildir. Varoluş Felsefesini kapsayan bir üst başlık ya da ona temel oluşturacak bir alan olarak konumlandırılabilir. Ontoloji, “*metafiziğin, tek tek nesne ve olaylarla değil de genel olarak varlık problemiyle ilgili olan dalı(dır)...*” (Cevizci, 2017: 1432). Daha genel bir “varlık olma” ve “var olma” felsefesi olan Ontoloji, varlığı çeşitli soru başlıkları altında her yönüyle irdeleyen bir felsefe alanıdır. Varoluş Felsefesi ise “varlığın (var olmanın), (özellikle bireysel) anlamı, gerçekleri ve gerekleri üzerine eğilir. Mantık ve bilim yoluyla yapılan açıklamalar yerine somut bireysel deneyimi önemser. Varoluş Felsefesi kaygı, özgürlük, özgürlükle gelen sorumluluk, hiçlik, fırlatılmışlık gibi insan olmakla ilişkili ortak bazı kavramlar çerçevesinde düşünür (Bozkurt, 2012: 24).

Varoluş filozofu Martin Heidegger (1889- 1976), bir başka ayrıma (ontik- ontolojik ayrımı), Ontolojiyi özünden uzaklaştırarak kullandıkları gerekçesiyle kendisinden önceki felsefeye eleştiri yaparak özellikle değinir. Ontolojik sorgulamayı ontik sorgulamanın önüne koyan Heidegger’e göre bilimler ve metafizik yalnızca var olanlarla (Alm. das Seiende), onların sahip oldukları Varlık (Alm. das Sein) zeminini göz ardı ederek ilgilenmiş, dolayısıyla aslında salt ontik sorgulama yapmışlardır. Halbuki bu sorgulamalar öncelikle varlığın anlamını daha geniş bir pencereden sorgulayacak olan gerçek anlamda bir Ontoloji ile temellenmelidir (Heidegger, 2011: 11). Heidegger, bu açıdan felsefesini şimdilik ne tam anlamıyla bir Ontoloji olarak görür, ne de Fransız varoluşçu Jean Paul Sartre (1905-1980) felsefesi ile kendi felsefesi arasına koyduğu sınır ile bir “Varoluşçuluk” olarak görür (Heidegger, 2015: 21). Heidegger’in felsefi etkinliğinde ontolojik açıdan “Varlık (Alm. das Sein)”, varoluş (Alm. Existenz) ile açıklanır (Çüçen, Zafer ve Esenyel, 2014: 52). “Var olma”nın öz anlamına ulaşırken insanın (Heidegger adlandırmasıyla “Dasein”) varoluşunun anlamından yola çıkışı, felsefesinin Heidegger’i de bir biçimde varoluş felsefesine eklemleyen yanıdır.

Heidegger’le birlikte “Alman Varlık Felsefesi”ni temsil eden Karl Theodor Jaspers (1883-1969) de, felsefesinin adlandırılmasından da anlaşılacağı üzere Heidegger gibi “Varlık Felsefesi” yapar. Ancak Jaspers felsefi görüşünde Heidegger’in aksine

“Varlık” kavramının kesin sınırlarını çizmeyi amaç edinmez (Brecht, 1948: 146). Onun felsefesinde “insanın kendi varlığı söz konusudur” (Baruzzi, 1999: 10). Varlığı, dünya, bireysel varlık ve aşkınlık olmak üzere üçe ayıran (Brecht, 1848: 140) Jaspers’in felsefesinde “varlık aydınlanması (Alm. Existenzerhellung)” önemli bir olgudur.

Fransız filozof Jean Paul Sartre ise Gabriel Marcel (1889-1973) ile birlikte “Varoluşçuluk (Alm. Existenzialismus)” olarak adlandırılan Fransız “Varoluş Felsefesi”nin temsilcisidir. Bu iki filozoftan Marcel teist; Sartre ise ateist varoluşçu filozoflardır. Ancak Sartre, özellikle edebiyat alanındaki eserleriyle ve 1943 yılında yayımlanan “*Varlık ve Hiçlik*” (Alm. “*Das Sein und das Nichts*”; Fr. “*L’être et le Néant*”) adlı çalışmasıyla Fransız Varoluşçuluğuyla daha ziyade anılan isimdir (Bollnow, 1948: 234). Sartre’ın “varlık ahlakı” (Bozkurt, 2012: 29) felsefesinde, gelenekte yer alan “öz varoluştan önce gelir” ifadesi tersine çevrilir: “Varoluş özden önce gelir” (Spoerri, 1954: 27). Herhangi bir öz ile belirlenmemiş olarak dünyaya gelen insan, herhangi bir dış etkiye bağlı olmaksızın –bu durum özgürlük olarak adlandırılır– kendi özünü oluşturma görevi ile sorumludur (a.g.e.: 24).

Bu noktada, Heidegger ve Jaspers’in felsefi yaklaşımlarının, Sartre’ın felsefesiyle farkı özellikle belirtilmesi gereken husustur. Bu belirtme ihtiyacının nedeni her şeyden önce Heidegger’in kendi felsefesini “Varoluşçuluk”tan ayırmış olmasıdır. Heidegger’e göre Sartre, felsefesinde “varoluş özden önce gelir” anlayışı üzerine bir yaklaşım inşa ederek yalnızca geleneksel metafiziğin varoluş ve öze ilişkin anlayışını ters yüz etmiştir. Heidegger, Sartre’ın felsefesinde aslında geleneksel anlayışı ve terminolojiyi devam ettirdiğini düşünür. Buna karşın, kendi çalışması “Varlık ve Zaman”da ise, Sartre’ın felsefesinin özünü oluşturan söz konusu temel belirlenime en ufak yer olmadığını, tersine “Varlık ve Zaman”ın öz ve varoluşu aynı noktada ve iç içe gördüğünü söyler (Heidegger, 2015: 20- 21).

Felsefesi “yaşam felsefesi” başlığına da dahil edilen Alman filozof Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844- 1900)’nin felsefi yaklaşımıyla ilgili olarak en çok üzerinde durulan iki olgu “güç istenci” ve “tüm değerlerin tersyüz edilmesi” anlayışlarıdır (Paprotny, 2009: 33). Ateist bir filozof olarak Nietzsche’nin varoluş anlayışı, insanın kendisini aşarak herhangi bir zeminden yoksun olmaktan

kaynaklanan boşluğu dolduracak bir “üst(ün)-insan”a dönüşme çabası olarak ortaya konur (Jaspers, 2013: 213).

Varoluş Felsefesi, var olan ve ölümlü olduğunu bilen sorumlu insan üzerine salt felsefi çözümleme yapmasının dışında bir yanıyla modern sonrası çağın benimsediği aşırı bilimsel tutuma ve bireyin önemsizleştirilmesine bir karşı çıkıştır ve kendi içinde bu durumu iyileştirme çabası barındırır. Varoluş sorunu, özellikle savaş sonrası maddi ve manevi yıkım zamanlarında, modern döneme geçişte olduğu gibi geleneğin sunduğu devamlılık ve güven duygusu yitirildiğinde, kişilerin ve toplumların bilimsel ve teknik gelişmeler ışığında şekillendirildiği ve bireyin kendi varlığını artık hissedemediği zamanlarda daha da belirginleşir (Bezirci, içinde; Sartre, 2015a: 10). Dolayısıyla varoluşsal sorgulama bir yandan da modernitenin dönüştürdüğü tarihsel-tinsel koşullarda karşı karşıya kalınan “*kültür bunalımı*”nı felsefe aracılığıyla ortaya koyma ve aşma çabasıdır (Akarsu, 1994: 11). Bu nedenle, Varoluş Felsefesi’ni daha iyi anlamak için özellikle düşünsel etkinliğin modernleşme sürecini anlamak ve bu süreçte varlığa ve bireye bakışta yaşanan değişimin Varoluş Felsefesi’ne etkilerini ortaya koymak önemlidir. Örneğin, Colette (2006: 11- 12)’a göre Kant’ın “*Saf Aklın Eleştirisi*”nde metafiziği sorgulaması ve bir bilim olarak var olamayacağını söylemesi, felsefi düşünmede özgür olma cesareti sağlamıştı. Bu ise “var olma” üzerine kavramlaştırma kaygısı taşıyan teorik bir yaklaşımın bir kenara bırakılması anlamına geliyordu. Aynı şekilde varoluşsal felsefe yaklaşımlarında, modern felsefenin başlangıcı sayılan Descartes’a, kesin sonuçlara ulaşma iddiasındaki sistemiyle Hegel’e göndermeler vardır. Bunun dışında Kierkegaard’ın Sokrates’e; Heidegger’in Antik Yunan Felsefesi’ne atıfları ise Varoluş Felsefesi’ni daha iyi anlamak için felsefenin başlangıcına kadar geri dönmeyi gerekli kılar.

Hayatı anlama ve şeyler üzerine düşünme çabasının düşünsel geleneğe dönüşmesinin kökeni Antik Yunan’da ortaya çıkıp şekillenen ve bugünkü bilime ve farklı disiplinlere kaynaklık eden felsefe etkinliğine dayanır. Felsefe, düşünerek doğru bilgiye ulaşmaya ya da yaklaştırmaya çalışır. Bu aynı zamanda (felsefe aracılığıyla) doğru bilgiye ulaşıp ulaşılamayacağına dair bir denemedir de. Felsefi uğraş, doğa felsefesi (Sokrates öncesi felsefe), Sokrates’ten moderne kadarki dönem ve Modern

Felsefe (Descartes sonrası) olmak üzere üç önemli dönüm noktası yaşamıştır. Doğa felsefesi, “Neyden varız?” “Tüm var olanın ilk sebebi nedir?” şeklindeki soruya yanıt ararken (Robinson ve Groves, 2012: 8), Sokrates sonrası felsefe özellikle Sofistler’le birlikte insana ve dünyanın metafizik gerçekliğinden ziyade bu yüzünde olup bitenlere yönelmişti: “*Sokrates muğlak bir şahsiyet olmayı sürdürmektedir... Ancak felsefeyi gerçekten değiştirdi. Felsefi sorular artık maddi dünyanın en derindeki doğasıyla ilgili değil, beşeri ahlak ve siyaset hakkındaydı*” (Robinson ve Groves, 2012: 20). Sofistler ise “insan her şeyin ölçüsüdür” anlayışıyla insana yönelmiş ve kişisel görelige vurgu yapmışlardı (Friedlein, 1992: 37).

Platon (M.Ö. 427-347) ve Aristoteles (M.Ö. 384-322), Sokrates’in bilgiye atfettiği büyük önemin etkisiyle ve Sofistler’in kesin olmaktan uzak bilgileri yaymalarına tepki olarak güvenilir ve bilimsel bilgiye ulaşma amacıyla felsefe yapmışlardı (Gökberk, 2014: 69). İdealist filozof Platon için kesin bilginin kaynakları yaşanan dünyada değil ancak idealar dünyasında yer alır (a.g.e.: 57). Platon’un idealar dünyasındaki nesnelere bilgisine ulaşmak için kullandığı yöntem ise “diyalektik yöntem”dir (a.g.e.: 62). Aristoteles ise hocası Platon’a kıyasla çok daha sistematik bir yöntemle çalışmıştır (a.g.e.: 68). O, Platon’un idealarını, asıl gerçek bilginin kaynağı olarak gördüğü duyu dünyasındaki nesnelere özü olarak tanımlamıştır ve bilimsel bilgiye ulaşmak için kullandığı ve bugünkü bilime de temel oluşturan tümevarımlı mantık yönteminin kurucusudur (a.g.e.: 70).

Modern felsefeye geçmeden değinilmesi gereken bir diğer baskın anlayış ise Orta Çağ’ın din ve Tanrı merkezli felsefi yaklaşımıdır. MS 5. yy’dan 15 yy’a; Rönesans’a kadar süren dönem kilisenin hakimiyeti nedeniyle düşünsel etkinliğin Hıristiyanlık inancına ve Tanrı’ya yöneldiği, bunun dışındaki bilimsel ve düşünsel etkinliğe imkan tanımayan bir anlayışla şekillenir (Şimşek, 2011: 32). Orta Çağ’ın, aynı zamanda “Karanlık Çağ” olarak adlandırılması bu nedenledir.

Modern dönem düşününü ise “Kartezyen şüphecilik” yaklaşımı ve “ben”i ön plana çıkaran fikirleriyle Fransız Rene Descartes (1596-1650)’ın başlattığı kabul edilir. Descartes’ın düalist felsefesi, zihin ve bedeni birbirinden ayrı görür (Suslakov ve Yakovleva, 2013: 14). Descartes, radikal şüpheci tavrıyla gerçekleştirdiği akıl yürütmeleri sonucu, kendi bedeninin ya da deneyimlediği şeylerden hiçbirinin

gerçekliğinden kesin olarak emin olamayacağına, emin olabileceği tek şeyin, sayesinde şüphe duyma eylemini gerçekleştirebildiği düşünme faaliyeti olduğuna karar vermişti. Şüphe duyma işinden ortaya çıkan en kesin bilgi, düşünüyor olduğuydu. Düşünebiliyor olması ise varlığının ispatıydı. Descartes bu nedenle tek güvenilir bilginin bizi yanıltmayacak olan Tanrı'nın verdiği akıl yoluyla elde edileceği fikrini savundu. Bu çıkarımı ile Tanrı'nın varlığını da ispatlamış oluyordu (Suslakov ve Yakovleva, 2013: 30- 31). Descartes'ın şüpheci yaklaşımı, yaşadığı yüzyıldaki dönüşümle müsemma özellikteydi. 14. ve 15. yüzyıllara gelindiğinde kiliseye olan güven iyice azalmış, filozoflar ve bilim adamları faaliyetlerini gerçekleştirebilecek daha özgür bir ortam elde etmişlerdi:

“Yeni bilim mantığı kullanıyordu. Keşiflerini küçük adımlarda yaparak aşamalı halde ilerleyen bilim, artık tamamlanmış bir sistem ortaya koymayı istemiyordu. Ortaçağ kilisesinin beyanları, sanki bunlar mutlak gerçeği ortaya koyuyormuş gibi yapılıyordu. Yeni bilimsel gerçekler ise tereddütle, olasılığa dayandırılarak belirtiliyordu ve düzeltmeye ya da değişikliğe açıktılar.

(...)

Descartes, hak ettiği şekilde modern felsefenin kurucusu olarak düşünülür. Descartes, yeni fizik ve astronomiden etkilenen kadar üstün ve yaratıcı yeteneğe sahip ilk filozoftu. Bir öğretmen olarak değil, bir araştırmacı olarak yazmıştı” (Johnston, 2006/2015: 94).

Görüldüğü gibi birçok değişime ve yeniliğe yol açan modernite ile birlikte felsefe de yeni bir anlam kazanmıştır. Modernite, Avrupa için Orta Çağ'ın karanlık özünden bir kurtuluş ve yeni bir başlangıç anlamına geliyordu ama aynı zamanda çok tartışılacak konuları da beraberinde getirecekti. Rodrigues ve Garrad (2016: 16) moderniteyi “*toplu tüketim için büyük ölçekte üretilen yeni teknolojiler*” olarak tanımlar. Söz konusu bilimsel ve teknolojik gelişmeler kişilerin yaşam şekilleri üzerinde de etki etmiş, özellikle Geç Modern Çağ'da gelinek noktada felsefe,

modern dönüşümün etkilediği bireyin durumunu konu edinmiştir. Robinson ve Groves (2012) modernin dönüm noktası olan 20. yy'daki felsefi etkinliğin genel eğilimlerini şöyle çerçeveledir:

“Nietzsche felsefi fikirlerin, kendi zamanlarının hakim inançlarından başka bir şey olmadığını söylemişti. 20. yy felsefesi de bu kurala bir istisna oluşturmuyor. Bu felsefenin filozofları farklı biçimlerde modern kitle toplumu, bireysel kimliklerin yitimi, kuşku ve görelî belirsizlik gibi aynı hakim temaları irdeleme eğilimindedir. Sahip oldukları odak, insan bilincinin, anlamın ve mantığın karmaşık problemleri üzerine kaymış durumdadır” (116).

15. yüzyıldan itibaren başlayan gelişmeler sonucu ortaya çıkan modern dönüşüm ve ardından gelen Aydınlanma ile ortaya çıkan “görelilik”, “insan bilinci” gibi olgular felsefe yaklaşımlarında bireyin varlığını ön plana çıkarmış gözükse de yine de aklıyla ya da duyuları yoluyla ya da her ikisinin de yardımıyla gerçeğe ulaşmaya çalışan birey söz konusudur. Ortaçağ'da insanlar kendilerine dayatıldığı şekilde doğayı ya da insanı araştırmazlar, yalnızca doğruluğundan şüphe duyulmayan verili bilgiyi kitaplardan yorumlayarak anlayıp öğrenirlerdi (Spierling, 2004: 142). 18. yüzyıl Aydınlanma döneminde ise akıl önem kazanır ve doğru bilgi arayışı felsefe etkinliği için de temel uğraş haline gelir. Felsefedeki bu modern dönüşümün, adı zaman zaman Descartes'tan da önce anılan devrimci ismi ise Alman filozof Immanuel Kant (1724-1804)'tır. Kant, Descartes'ın açtığı yolda felsefeyi köklü bir dönüşüme uğratmıştı. Bu, Thorn (bugün: Polonya) doğumlu astronom ve matematikçi Nikolaus Kopernikus (1473-1543)'un, dünya merkezli evren fikrini yıkıp, güneş merkezli evren keşfini ortaya koymasının bilimde meydana getirdiği devrimle kıyaslanan bir devrim olarak görülür. Kopernikus'un bu keşfi duyuların bizi yanıltabileceği ve duyularla gerçeğe ya da en azından tutarlı bir sonuca ulaşmak isterken ölçünün, gözlemlenen nesne ya da fenomenin yansıttıkları değil, akılla doğrulanan, gözlem olduğu fikrini kabul görür kıldı. Benzer bir yer değiştirmeye Kant da bilme sürecinin merkezinden fenomenleri yani görünür nesnelere çıkarıp,

yerine anlığı (Alm. Verstand) yerleştirir (Gökberk, 2014: 355). Şimdi yapacağı şey duyularla algılanan şeyin fenomenal dünyada kesin bilgiye dönüşeceği aklın kategorilerini belirlemek ve bilgiye ulaşmak için kendi yönteminin sınırlarını çizmektir. Bu yöntem, ampirist ve rasyonalist yöntemin karışımıdır. Böylece Kant bilgiye ulaşmada yardımcı olacak herkes için ortak on iki kategori belirler. Fenomenlerin -sadece göründükleri kadarının- kesin bilgisine, zaman ve mekan formları temelinde duyularla algılanmalarının ardından bu on iki kategoriden uygun olanına anlığın muhakeme gücüyle dahil edilmesiyle ulaşılır (a.g.e.: 355). Ancak fenomenlerin arkasında bulunan, Kant'ın "noumen" olarak adlandırdığı "kendinde şey"lerin bilgisine ulaşmak ise mümkün değildir. Çünkü kendinde şeyler Kant'ın yönteminin bir parçası olan gözleme tabi tutulamazlar. Bu nedenle de Kant'a göre bilimsel metafizik yoktur. Ona göre metafizik ancak ahlaki alanda işlevsel olabilir (a.g.e.: 360). Görüldüğü gibi Kant da yönteminde bireysel görüye önem verir ancak yine de birey aklın herkes için ortak olan kategorileriyle kesin bilgiye ulaşmaya çalışan taşıyıcısı görevindedir. Yine bu birey ahlaki ödevini eylemleriyle yerine getirmeye çalışırken akıl onun yol göstericisidir (Leigh- Anderson, 2014: 50).

Aydınlanmaya bir tepki olarak doğan Romantizm akımının da izlerini taşıyan Alman İdealizminin önemli filozofları ise Johann Gottlieb Fichte (1762- 1814), Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831)'dir. Kronolojik olarak bakıldığında da kaçınılmaz şekilde Kant etkisi Alman İdealizminde gözlemlenebilir. Kant'ın felsefesinde olduğu gibi bir ahlaki erekten bahseden Fichte, varlığın temeli olarak, madde ve bilinç arasında yapılacak olası seçimde bilinçten yana karar verir. Fichte'ye göre insan kendisine dayatılan dogmalara inanmak yerine kendi üzerine düşünmeli, nihai ahlaki amacı olan özgürlüğün farkına varmalı ve ona ulaşmak için kendi akli ile eylemelidir. (Spierling, 2004: 224- 225).

Kendisinden son büyük filozof olarak bahsedilen Hegel ise Fransız İhtilali ve Napolyon işgali gibi büyük tarihsel olayların ve dönüşümlerin yaşandığı bir süreçte felsefi sistemini kurar. Bizzat içinde yer alarak gözlemlediği bu tarihsel süreci mantıksal bir çerçeveye oturturken de diyalektik bir açıklama getirir (Akarsu, 1994: 71). Hegel, diyalektik aracılığıyla ilerleyen tarihin amacını Tin'in kendisini

gerçekleştirmesi olarak ortaya koyar. Başlangıçta Mantık olarak var olan Tin - teolojik açıdan Tanrı- kendisini gerçekleştirmek isterken diyalektik yolla karşısına kendi zıddı olan doğa, tarih ve insanı yerleştirerek “Mutlak Tin” haline gelir. Böylece ebedi Tanrı kendini sonlu insan aracılığıyla açılar. Burada insanın rolü tarihe hizmet etmektir. İnsan ancak tarihin ereğini gerçekleştirmesi için üzerine düşen görevleri yerine getirmek zorunda olan bir araçtır. (Spierling, 2004: 236-237). Bu süreçte diğer varlıklardan farklı olarak ölümlü olduğunun farkında olan insanın öncelikle çalışarak kendi benliğini geliştirmesi fikri, Hegelci diyalektiği, “*Varlığın gerçekleşmesinin ve kendini göstermesinin (ortaya koymasının) bir betimlemesi*” olarak gören Kojève (2012: 276- 277)’e göre Hegel’i bir yönüyle varoluşsal bakışa dahil eder. Colette (2006: 11- 12)’a göre ise Hegel’in Varoluş Felsefesi’nin temellerinde katkısı vardır. Çünkü Hegel felsefesinde öznellikten yalnızca bahsetmemiş, özneyi “*değişimleri ve özündeki parçalanmaları içinde düşünmeyi sağla*”mıştır. Ancak özellikle varoluş filozofu Kierkegaard insan eylemlerine getirdiği mantıksal açıklamaları ve insana kendi bireyselliğinden ziyade yalnızca bir toplum ya da tarih fikri çerçevesinde var olabilme imkanı tanınması sebebiyle Hegel’in sistemini eleştirecektir.

Colette’a göre “*W. Schulz’un belirttiği gibi*” varoluşsal yaklaşıma asıl temel oluşturan felsefe Schelling felsefesidir. Schelling’e göre bireyin kendisini, aklın değil yine kendi varlığının yol göstericiliği ile anlaması gereklidir. Öznenin bu yolla kendini anlama sürecinde akıl kendi yetersizliğini fark eder. Colette’a göre böylece Schelling ile “*idealizmden, Heidegger, Kierkegaard ve Nietzsche’nin post-idealizmine*” geçiş sağlanmış olur (2006: 12).

Görüldüğü gibi modern felsefe, Descartes, Kant, Hegel, Schelling gibi isimlerle bir yandan bireyin önem kazanması ve dogmalara şüpheyle yaklaşılması noktasında Varoluş Felsefesi’nin önünü açar niteliktedir. Ancak diğer yandan söz konusu filozofların geleneksel felsefi yaklaşımı temsil eden akla dayanan felsefeleriyle, varoluşsal yaklaşımlar arasında felsefenin görevi ve yöntemi hakkında ayrışma söz konusudur. Bir yanda kesin bilgiye ve genel geçer kavramlara ulaşmak amacıyla ve bilim olma hedefiyle yapılan felsefe varken, -şunu da belirtelim ki felsefeyi kesin sonuçlara ulaştıran bir bilim haline getirmek Husserl ve hatta temel bir Ontoloji

kurma çabasıyla bir anlamda Heidegger'in de hedefidir- diğer yanda var oluş üzerine belirlenimlerde bulunan ve bunu yaparken de her bir bireyin kendi içselliğini ortaya koymasının önemine vurgu yapan, tamamen somut bireysel yaşantıya yönelen varoluşsal felsefi etkinlik bulunur.

Edmund Husserl (1859-1938)'in fenomenolojisi, söz konusu somut bireysel yaşantıya bakışta varoluşu konu edinen felsefi yaklaşımların izlediği yöntem olması yönüyle önemlidir. Husserl'in yöntemi, Descartes'ın şüpheci tutumuna benzer bir tutumla, bilinci tüm önyargılardan arındırarak görünür şeylerin öz bilgisine sezgisel yolla ulaşmayı amaçlar. Bu yaklaşımda ön planda olan şey, idealist bir tavrın benimsenmesinden ziyade, şeylerin kendisine yönelmek ve tüm önsel bilgileri saf dışı bırakmaktır (Folscheid, 2015: 140). Ancak Heidegger'de verili olarak var olan ilk çıkış noktası Husserl'in aksine bilinç değil, "Dasein'dir. Öze ulaşmak için yapılması gereken ise bilincin değil, Dasein'in somut varoluşunu hermeneutik incelemeye kavrayıp, buradan elde edilen anlamla diğer varoluş şekillerini anlamaya çalışmaktır. Bu yöntem "Fenomenolojik Ontoloji" olarak adlandırılır (Colette, 2006: 47).

Tüm bunlar tez çalışmamızın temelini oluşturan Varoluş Felsefesi'nin zeminini hazırlayan dönüşümler olarak görülebilir. Bu değişim ortamında varlığın sorgulanması etkinliği metafizik boyuttaki, daha çok bir ilk tözün varlığını sorgulayan nitelikteki "Varlık Felsefesi"nden ve varlığı, nesnelere varlığını ön planda tutarak nesnel bir tavırla anlamaya çalışan akılcı ve bilimsel bir anlayıştan, bireyin biricik varlığına yönelen öznel bir "Varoluş Felsefesi"ne doğru evrilmiştir.

Buna koşut olarak yaptığımız çalışmanın hipotezi de, büyük dönüşümlere uğrayan (post)modern dünyada kimlik kaybına uğramış, anonimleşmiş öznenin yaşadığı varoluş sorununun, felsefi ve psikolojik boyutlarıyla edebiyat dünyasına da yansımış olması gerektiğidir. Tezimizde bu savdan hareketle, varoluş sorununun 20. ve 21. yy. edebiyatındaki yansımalarının izini sürmeye çalıştık. Çalışmamızın kuramsal kısmında ilk olarak varlık sorununu felsefe ve psikoloji/ psikanaliz disiplinlerindeki dönüşümleriyle ele aldık. (Ancak çalışmamızda varoluş felsefesinden; tekil bir bakış açısıyla, yalnızca Fransız ya da Alman ekolünden gelen herhangi bir filozofun varoluş felsefesine odaklanarak değil, eserlerin özüyle örtüşen felsefi düşüncelerden

eklektik biçimde yararlanacağımız için tezin başlığında genel anlamda “varoluş sorunu” ifadesini kullandık). Bunun ardından gelen uygulama kısmında ise modern dünyadaki varoluş sorunsalının 20. ve 21. yy. edebiyatlarındaki yansımalarını, karşılaştırmalı edebiyat düzlemine taşıyarak Türk ve Alman edebiyatından seçtiğimiz iki ayrı yazarın eserleri üzerinde araştırdık. Seçtiğimiz yazarların ilk kez birbirleriyle karşılaştırılıyor olması da, çalışmamızın özgün değerini oluşturmaktadır.

Öte yandan felsefe alanında gözlemlediğimiz dönüşüme koşut olarak, burada göstermeye çalışacağımız gibi, psikanaliz alanında da varoluş sorunu öne çıkmış ve psikanaliz, varoluşçu psikanalize doğru evrilmiştir. Dolayısıyla çalışmamızda ağırlıklı olarak Freudiyen psikanalizden değil, varoluşsal psikanalizin önde gelen isimlerinin düşüncelerinden yararlandık.

İlk kez felsefe alanında çeşitli bakış açılarından ele alınan bireyin varoluş sorunu, bunun sonrasında, psikoloji/ psikanaliz ve psikiyatri yaklaşımlarında da ele alınmıştır. Bu alanlarda varoluşsal bakış açısını benimseyen en önemli isimler arasında İsviçreli psikiyatristler Ludwig Binswanger (1881-1966) ve Medard Boss (1903-1990), Avusturyalı nörolog ve psikiyatrist Viktor Emil Frankl (1905-1997) ve Amerikalı psikiyatrist Irvin David Yalom (1931-) vardır.

Başlangıçta Freud’un psikoterapötik anlayışını benimseyen ancak daha sonra ondan ayrılan Ludwig Binswanger ve Medard Boss, psikiyatrik yaklaşımlarında Heidegger’in varlık felsefesini ve Husserl’in fenomenolojik yöntemini temel alırlar (Schneider ve diğerleri, 2015: 32). Frankl ise varoluş kaygılarından anlamsızlığı ön plana çıkarır. Ona göre insan bu dünyada bir anlam bulma isteğinin etkisi altında eylemler (Frankl, 2014: 205).

ABD’li psikiyatrist Irvin Yalom, “Varoluşçu Psikoterapi” adlı kitabının yazılış amaçlarından birisinin terapide varoluşsal yaklaşıma kuramsal bir çerçeve oluşturmak olduğunu yazar. Yalom ayrıca bu kitabında ortaya koyduğu teknik ve yaklaşımların, terapi alanında daha sonra yapılacak olan eklemeler için bir temel oluşturmasını amaçladığını belirtir (Yalom, 2014: 13- 14). Yalom’un özelde psikoterapi alanı için sunduğu bu temelden bu tez çalışmasında edebi inceleme konusunda yararlanılmaya çalışılacaktır. Bu inceleme Yalom’un varoluş sorununu

derli toplu ve sistemli biçimde toparlayan dört başlığı (Anlamsızlık, Varoluşsal Yalıtım, Özgürlük, Ölüm) (Yalom, 2014: 19) ışığında gerçekleştirilecektir. Ayrıca Yalom'un "Varoluşçu Terapi" adlı kitabında kendi karşılaştığı vaka örnekleri dışında, çeşitli edebiyat eserlerinden alıntılarla ortaya koyduğu örnekler zaman zaman incelememize konu olan figürlerin ruh durumlarını anlamakta örnek olacaktır.

Çalışmanın Konusu

Bu tez çalışmasında, Alman yazar Patrick Süskind'in "*Der Kontrabass*" (*Kontrbas*), "*Die Taube*" (*Güvercin*) ve "*Die Geschichte von Herrn Sommer*" (*Herr Sommer'in Öyküsü*) ve Türk yazar Hakan Bıçakcı'nın "*Boş Zaman*", "*Apartman Boşluğu*" ve "*Karanlık Oda*" adlı eserlerinde modern dönem insanının varoluş sorunu, bu sorun karşısında içine düştüğü ruh hali, Türk ve Alman Edebiyatından söz konusu eserler örneğinde incelenmiştir.

Çalışmanın giriş bölümünde felsefenin, Kierkegaard'la başlayan Varoluş Felsefesi'ne gelene kadarki süreci, özellikle çalışmamızın konusunu ilgilendirdiği kadarıyla genel olarak özetlenmeye çalışılmıştır. Varoluş filozofları hakkında kısaca bilgi verilmiştir. Modern durumun bir eleştirisi olarak Varoluş Felsefesi'ni tanımak amacıyla, düşün alanındaki özellikle modern dönüşüm, Descartes'tan başlayarak genel hatlarıyla ortaya konmaya çalışılmıştır. Felsefenin uğraş alanlarından biri olan "Varlık Felsefesi (Ontoloji)" ve "Varoluş Felsefesi"nin ayrımı ortaya konmaya çalışılmıştır. Ayrıca yine bu bölümde varoluş sorununun modern durum, psikoloji ve edebiyat ile münasebetine giriş yapılmıştır.

Birinci bölümde, varoluş filozofları Kierkegaard, Jaspers, Heidegger, Nietzsche ve Sartre birbirlerinden ayrılan ama nihayetinde var oluş problemini irdelemeleri ve içlerinden bazıları kendilerini bu başlığa dahil etmese de hepsinin Varoluş Felsefesinin çatısı altında toplanmaları noktasında birleşen felsefi yaklaşımlarına yer verilmiştir. Şunu da hemen belirtmek gerekir ki Marcel, Camus, Ponty ve daha başka isimler de "Varoluş Felsefesi" başlığına dahil edilirler ancak biz burada konuyu sınırlandırabilmek ve varoluş felsefesine daha ziyade kaynaklık ettikleri için yukarda adı geçen beş varoluş filozofuna yer verdik.

İkinci bölümde, varoluşsal psikolojik analiz ve önemli isimleri Medard Boss, Ludwig Binswanger, Viktor Emil Frankl ve Irwin D. Yalom anlatılmıştır. ABD’li psikiyatrist Irvin Yalom “*Varoluşçu Psikoterapi*” adlı kitabı ile bu çalışmada önemli bir referansımızdır. Bunun yanında psikoloji ve psikiyatri alanındaki bu yaklaşımlara temel oluşturma yönüyle modern psikoterapinin kurucularından Sigmund Freud’a yer verilmiştir. Ayrıca varoluş sorununun modern sosyolojik zemini gösterilmeye çalışılmıştır.

Üçüncü bölümde ise varoluş sorununun edebiyat boyutuna değinilmiştir. Felsefe ve edebiyat arasındaki ilişki, varoluş sorununun modern edebiyata nasıl yansıdığı ve varoluş filozoflarının edebiyata bakışları bu bölümde değinilmeye çalışılan konulardır.

Dördüncü ve beşinci bölümler araştırma nesnelere olan eserlerin varoluş sorunu ışığında incelendiği bölümlerdir. İnceleme bölümlerinden sonra, varoluş sorunu açısından ele aldığımız eserlerde gözlemlenen, konu ve figürler bakımından benzeyen yönleri değinilen bir Ortak Değerlendirme bölümüne yer verilmiştir.

Çalışmanın Önemi

Bu tez çalışmasının önemi öncelikle okuyacak olan kişinin beklentilerini hangi açılardan ve ne ölçüde karşıladığına göre değişiklik gösterecek olmakla birlikte, benim konuya ilgi duymamın ve yazmaya değer bulmamın başlıca nedeni günümüz insanını ve durumunu anlamaya duyduğum ve duyulduğuna inandığım ihtiyaçtır. Ayrıca iki farklı kültürden alınan örnekler aracılığıyla modern eserleri anlamada “varoluş sorunsal” bakışın yerindeliğine vurgu yapmak da önemli bir noktadır.

Modern dönüşümün ardından bugün artık gelinen son noktada varoluş filozofu Heidegger’in de söylediği gibi insanın kendisine özgü olması gereken varlığı teknolojiye yenik düşmüştür. Modernitenin getirdiklerinin ardından meydana gelen tek değişim, yaşamların kolaylaşmış olması gibi gözükse de ya da teknolojik gelişmeler bu iddiayla hayatımıza girse de, asıl can alıcı değişim tek tek bireyin kaybedilmesi olmuştur. Özellikle, ele alacağımız eserler aracılığıyla da örneklerini göreceğimiz iki ana insan tipi belirlemiştir: Kendisine dayatılan düzene uyum sağlamak için mücadele veren “uyumlu, “sorgulamayan insan” ve - aslında belki de

felsefi etkinliğin de özünü oluşturan bir tutumla - hayatı, düzeni olduğu gibi kabul edip içinde kaybolmak yerine kendi benliğini kurmaya, hayat amacını gerçekleştirmeye çalışan, yaşamına anlam katan ve böylece varoluşun modern dönüşümüyle daha da belirginleşen ızdırabında bir çıkış yolu bulmaya çalışan “sorgulayan, duyarlı birey”. Burada ayrıca belirtmek gerekir ki, sorgulama ile kastedilen hayata karşı anarşist bir tutum sergileme çağrısı değil, çağın durumu ve dayatmaları ya da hayatımızda karşımıza çıkan daha başka sorunlar buna engel çıkarsa da, hayatta bulunmanın asıl sebebi olan çaba gösterme ve kendini gerçekleştirme teşvikidir.

Bu tez, ilk etapta modern dünyanın dayatmalarıyla daha da belirginleşen insanın varoluş sorununu, felsefi, psikolojik ve söz konusu modern etkiye değinerek sosyolojik boyutlarıyla ortaya koymaya odaklanır. İkinci etapta ise içinde yaşadığımız dünyadaki bu varoluş bunalımının, iki ayrı yazarın edebi eserlerindeki yansımaları irdelenir. Çalışma, irdelemeye çalıştığı konu aracılığıyla modern çağ içinde konumlandı(rıl)ığımız halleri göstermekle, kendimiz olma yolunda somut bir adım atma adına yol gösterici olma gibi hümanist bir amaca hizmet etme ihtimali açısından önemli görülebilir. Ancak çalışmanın en büyük önemi; ileri derecede sekülerleşip modernleşmiş bir dünyada yaşamı anlamlandıramayan, varoluş sancısı çeken insanların ruh hallerinin edebiyata yansımalarının, iki farklı dil, din, kültür ve edebiyat dünyasına mensup çağdaş yazarın eserleri üzerinden karşılaştırmalı olarak sorgulanmaya çalışılmasıdır. Bu da çalışmanın, Türk ve Alman edebiyatlarına katkı sağlayarak, edebiyat dünyasında varoluş sorununu daha evrensel bir bakışla ele almasına hizmet etmektedir.

Çalışmanın Amacı

Bu tez çalışmasında, varoluş kaygısı taşıyan modern bireyin durumu, mücadelesi iki farklı edebiyattan –Türk ve Alman Edebiyatı- eserler aracılığıyla anlaşılmaya ve ortaya konmaya çalışılacaktır. Tezde “araştırma nesnesi” olarak yer alan eserlerin Türk ve Alman Edebiyatından seçilmesinin nedeni, çalışmanın Alman Dili ve Edebiyatı alanında, Türkiye’de yapılan bir çalışma olmasının yanı sıra, var olma mücadelesindeki insanın deneyimlerinin modern küresel dünyada ne denli benzer olduğuna değinilerek varoluş sorununun modernite içerisindeki birey üzerindeki

yansımalarının eserlerdeki izlerini, bu yansımaların çeşitli yönlerini ortaya koymaktır.

Çalışmada gösterilmek istenen, özellikle teknoloji ve savaşlarla dönüşen dünyaya uyum sağlama çabasındaki bireyin, tuhaflıkları, kaygıları ve acı çekme biçimlerinin, hayal kırıklığı yaratan beklentilerin nasıl form değiştirdiğidir. Bu çalışmayı yaparken bu gerçeğin kaşifi olma iddiasında olmamakla birlikte, bunu edebi eserler aracılığıyla, Amerikan Varoluşçu Terapi yaklaşımının temsilcisi Irvin Yalom'un çalışmasında sıraladığı varoluşun dört kaygısı, “anlamsızlık, varoluşsal yalıtım, özgürlük ve ölüm” olgularının izlerini eserlerde sürerek görmek amaçlanmıştır.

Çalışmanın Yöntemi

Çalışmada başvurulacak yöntem, modern bir zeminde çabalayan bireyin durumu söz konusu olduğu ve eserlerde yer alan modern çağın şartlarının belirgin etkileri nedeniyle “geistesgeschichtlich (dönemin ruhundan yola çıkan inceleme)” olarak adlandırılan yöntem olacaktır. Bu yöntem, 19. yüzyılın pozitivist yaklaşımına bir karşı çıkıştır. Bu yöntem bir eseri incelerken eserin şekillendiği dönemin düşünsel zemininden bir bütün olarak yola çıkan ve ölçüt olarak aldığı felsefe, kültür, düşünüş biçimleri gibi unsurların da doğasına uygun olarak nedenselliğe dayalı bir “açıklama” amacı etrafında değil, “anlama” amacı etrafında şekillenen bir inceleme yöntemidir (Allkemper, Eke, 2016: 177).

Konunun karakteri ve yorumcudan beklentisinin gereği olarak bireyi kendi bireysel var oluşu içinde anlamaya çalışacak genel bir başlıkla “eser incelemesi” olarak adlandırdığımız, eserlerdeki figürleri anlama bölümünde varoluşsal yaklaşıma uygun olarak “fenomenolojik yöntem”e dayalı bir bakış sergilenmeye çalışılacaktır. Bu yönetime göre söz konusu araştırma odağından uzaklaşılmalı, diğer bilimsel veriler askıya alınmalıdır (Grisebach, 1995: 44). Fenomenolojik bakışta incelemeci inceleme konusunun nasıl bir görünüş sunduğunu anlatmanın ötesine geçmez (Grisebach, 1995: 58). Burada problemlilik nokta, insanın konu edildiği edebi eserler incelenirken tam anlamıyla bir indirgemenin neredeyse imkansızlığıdır. Öyle ki herhangi bir eseri daha konu edinmek isterken dahi bu seçim eserde gözlemlenen belli bir olgunun sonucudur ve konu ele alınırken öncelikle bu çerçevenin çizilmesi

gereklidir (Grisebach, 1995: 50-51). Burada yapılması gereken özellikle varoluş sorununun ele alındığı bu tez çalışmasında fenomenolojik bakışı azami ölçüde korumak olacaktır. İnceleme yaparken genel geçer ön bilgi veya yargılardan yola çıkarak değil, figürlerin kendi fiktif ve öznel gerçeklerinden yola çıkarak okuma yapmaya çalışacağız. Figürleri anlama aşamasında, başvurulacak birincil kaynaklar olarak araştırmaya konu olan eserlerin dışındaki kaynaklara zaman zaman başvurulacaksa da bu, söz konusu eserler üzerine daha önceden gerçekleştirilmiş okumalara atıf şeklinde ya da bir neden sonuç ilişkisi kurmaktan ziyade benzerlik kurma şeklinde gerçekleşecektir.

Çalışmada Türk ve Alman Edebiyatı'ndan eserlerde varoluş sorunu aranacaktır. İki farklı kültürün edebiyatı söz konusu olduğundan çalışmamız, Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi'nin çatısı altına girmektedir. Bu alan ve bu yöntemle yapılan incelemede ortak konuların farklı kültürlerde ve farklı yazarlar tarafından ne şekilde ele alındıklarını ortaya çıkarmak ve bu tespitler ışığında sonuçlara varmak esastır (Aytaç, 2009: 125). Bu anlamda amaç, Goethe'nin "Weltliteratur" anlayışı temelinde (a.g.e.: 9) edebiyat sanatı ve bilimi için bir takım yeni veriler sunmaktır.

Bu karşılaştırmalı çalışmada 20 ve 21. yy. Türk ve Alman edebiyatından seçilmiş eserler, ortak bir konu odağında; varoluş sorunu doğrultusunda birbirleriyle karşılaştırılacaktır. Burada öncelikli amaç iki kültür özelinde, iki kültür arasında bağlantılar kurmak ya da farklar ortaya koymak ve bu yolla veri birikimine katkı sağlamaktan ziyade, yüzyılın en büyük ruhsal açmazı/ hastalığı haline gelen varoluş sorununu anlamak ve edebi eserler aracılığıyla bireyin varoluş sorununun edebiyattaki yansımalarını göstermektir. Yani bu çalışmada, hali hazırda bireyin salt var olmasıyla ilgili sahip olduğu varoluş gerçekleri olduğu, modernite ve malum küresel yayılımı gibi etkilerin var olduğu ön kabulüyle hareket edilmektedir. Dolayısıyla varılacak sonuçlar beklenmedik olarak görülmeyecektir. Hakan Bıçakcı ve Patrick Süskind aynı tarihsel ve sosyolojik dönemde yazdıkları için, yarattıkları figürler, varoluş sorununa bağlı olarak ortaya çıkan ruhsal arazlar sergilemektedir. Ki bu karşılaştırmalı edebiyatbiliminin "tarihsel-tipolojik karşılaştırma" yöntemine karşılık gelmektedir. Aytaç'ın, Zima'dan aktardığına göre karşılaştırmalı edebiyat biliminde benzerlikler "tipolojik" ve "genetik" olmak üzere iki başlık altında

açıklanabilir. Buna göre “*tipolojik benzerlikler ya da analogilerin temeli, benzer toplumsal ve ekonomik gelişmeler iken genetik benzerliklerin kaynağı etkilerdir (Zima, s. 537)*” (Aytaç, 2009: 95). Ayrıca yazar Hakan Bıçakcı ile gerçekleştirdiğimiz görüşmede, kendisinin Patrick Süskind’in eserlerini okuduğunu öğrendiğimiz için tipolojik benzerliğin dışında genetik benzerliğin varlığından da söz etmek mümkündür.

1. BÖLÜM: VAROLUŞ FELSEFESİ

Varoluş felsefesi, ortaya koyduğu fikirlere de uygun olarak genel bir çerçevede, kesin sınırlar çizilerek tanımlanabilecek bir felsefe değildir. Bu nedenle tanımlanması, varoluş üzerine düşünen filozoflarının düşüncelerine yer verilerek anlaşılmasına çalışılması şeklindedir (Yalom, 2014: 28). Dolayısıyla, dil elverirse, tek bir varoluş felsefesi değil “varoluş felsefeleri” vardır denebilir. Ancak yine de en genel olarak söylenebilecek şey, “bireyin varoluşu” nu ele alan felsefelerin “varoluş felsefesi” tanımına dahil olduğudur. Varoluş Felsefesi, bireyin var oluşunun genel gerçeklerle ortaya konamayacağı ve öznel olduğu, kişinin aslında bu dünyada yalnız olduğu ve kendini gerçekleştirme sorumluluğunun sadece bireyin kendisine ait olduğu, kendini, kendi yaşamını sorgulamanın ve ona anlam yüklemenin önemi, ölüm gerçeğini kabullenme ve ona karşı eyleme halinde olma gibi konulara eğilir.

Çalışmanın bu bölümünde beş varoluş filozofuna yer verilecektir: 1813- 1855 yılları arasında yaşamış Danimarkalı filozof Søren Aabye Kierkegaard ve 1844- 1900 yılları arasında yaşamış Alman filozof Friedrich Nietzsche varoluş felsefesinin 19. yüzyıldaki temsilcileridir. 20. yüzyıla gelindiğinde ise varoluş felsefesinin filozofları Karl Theodor Jaspers (1883- 1969), Martin Heidegger (1889- 1976), Jean- Paul Sartre (1905- 1980)’dır.

Giriş bölümünde de yer verdiğimiz gibi Alman “Varoluş Felsefesi” ve Fransız “Varoluşçuluk” felsefesi ayrımı dışında, “Varoluş Felsefeleri” söz konusu olduğunda değinilmesi gereken bir diğer ayrım ise “teist- ateist varoluş filozofları” ayrımıdır. Kierkegaard ve Jaspers teist; Heidegger, Sartre ve Nietzsche ise ateist varoluş filozofları arasında sayılırlar (Bozkurt, 2012: 24). Ancak söz konusu yönelimler varoluş felsefesi için tümüyle belirleyici bir etken olmayıp filozofun -örneğin Sartre’a bakıldığında- “bireysel” seçimidir (Bollnow, 1948: 240). Sartre’ın hümanizm anlayışı klasik hümanist anlayıştan farklıdır. Onun, “Tekbencilik”le de açıklanamayacak olan hümanist anlayışına göre insan kendisiyle ilgili her türlü belirlenime, aşkınlıktan uzak ve yalnızca kendi dünyeviliğinden yola çıkarak varır. Bu noktada hümanizm ve ateizmin eş anlamlı hale geldiği bu anlayış, Sartre’ı bilinen anlamdaki ateizme götürür (Bollnow, 1948: 239). Aşknlık hakkında teolojik herhangi bir fikir ortaya koymayan Heidegger’de ise aşkınlık, Sartre’dan farklı

olarak Dasein'in olgusalıktan uzaklaşıp varoluş olanaklarını gerçekleştirme halidir (Bollnow, 1948: 240).

Varlık Felsefesi (Alm. Existenzphilosophie), "*Varoluşçuluk ve Varlık Felsefesi Sözlüğü*"nde şöyle tanımlanır: "*Sören Kierkegaard'ın kurucusu olduğu "Varlık Felsefesi", tek bireyin kendisini tarihsel ve sosyal bağlamı göz ardı ederek bir defalığı içinde gerçekleştirdiği, dikkatini insan kavramı ve onun değiştirilemeyecek antropolojik temel özelliklerine yönelten [...] bir felsefedir*" (Pieper, içinde: Thurnherr, Hügli, 2007: 87, tarafımdan çevrilmiştir). Fransız Varoluşçuluğu (Alm. Existenzialismus) ise varoluşun "Humanizm" temelinde gerçekleştirildiği bir yaklaşımı merkeze alır (a.g.e.: 89). "Varoluş (Alm. Existenz)" kavramı ise Länge (2013: 18) tarafından şöyle tanımlanır: "*İnsanın kendinin olarak tecrübe ettiği ve kuruluşunda kendisini pay sahibi hissettiği, anlamlı, özgürlük ve sorumluluk duygusuyla şekillendirilmiş hayat*" (tarafımdan çevrilmiştir).

Geleneksel felsefe varlık üzerine akıl yoluyla düşünmeye çalışmıştır. "*Varoluşçuluk da bir Varlık felsefesidir, bir kanıtlanma ve kabullenme felsefesidir ve Varlığı rasyonelleştirme ve düşünme girişimini reddeder*" (Blackham, 2012: 152). Blackham'ın ifadesinde "*varoluşçuluk*" kabullenme felsefesidir, çünkü var olmanın gerçeğini kabullenmeye çağırır; kanıtlanma felsefesidir çünkü bireye kendini kanıtlanma sorumluluğu yükler. "*Rasyonelleştirme ve düşünme girişimini redde(tmesi)*" ise varoluşsal felsefenin temelini atan ve Hegel'in diyalektik felsefesini şiddetle eleştiren Kierkegaard'ın kurduğu temelde, sistemleştirmeyi ve kavramlaştırmayı reddediştir. Hegel'in diyalektik tarihsel süreçte ilerlemek için hep bir başka ögenin varlığına ihtiyaç duyulduğu ve nihai noktada mutlak olana en ideal haliyle ulaşılacağına dair kesin bir ön görüşü ortaya koyma iddiası, Kierkegaard'ın tam olarak karşı çıktığı şeydir. Çünkü bu hem tek başına varlığı yok saymaktır hem de varlığa dair nesnel bir yargı ortaya koymaktır. Türkyılmaz (2016: 17) bunu Kierkegaard'dan yaptığı bir alıntı ile destekleyerek şöyle ifade ediyor:

"Ona göre Hegel felsefesindeki tek insan, kişi ve bu kişinin tek kişi olarak var oluşu bütünüyle gözden kaçırılmakta, kişi sırf evrensel olana göre (yani bu evrenselin bir ögesi olarak) değerlendirilmekte, böylece de

tekliğinde kişinin değeri hakiki varoluş olanağı onun elinden alınmaktadır: “Tek olarak varolan (existing) insan kesinlikle bir ide değildir ve onun varoluşu kesinlikle idenin kavramsal varoluşundan farklıdır” (Kierkegaard 1944: 293).”

Bu görüşleriyle Kierkegaard varoluş felsefesinin ilk filozofu sayılmaktadır ve ardından başka varoluşsal felsefi yaklaşımlar gelmiştir.

1.1. Søren Aabye Kierkegaard “Hakiki İman”

“Esasen önemli olan benim için doğru olan doğruyu, uğruna yaşayıp can vereceğim doğruyu bulmaktır.”
(Kierkegaard, 2016: 10)

Kopenhag doğumlu filozof Søren Aabye Kierkegaard (1813– 1855), “Varoluş Felsefesi” başlığı altında toplanan felsefi yaklaşımların temel fikrini ortaya atan ilk isimdir. Kierkegaard’ın felsefesini daha yakından tanımak üzere, birincil eserleri dışında başvuru olan iki yol, kendisinin tez çalışmasına da konu olan Sokrates’in ve sistemine şiddetle karşı çıktığı idealist filozof Hegel’in felsefesinin anlaşılmasıdır.

Herhangi bir yazılı eseri bulunmayan Antik Yunan filozofu Sokrates, çağdaşı insanları sahip oldukları bilginin kesinliği konusunda kendilerine duydukları güvenden dolayı eleştirme görevi üstlenmişti. Onları, sonu gelmeyen sorularıyla sarsmaya çalışıyor, diyalektik tarzda diyaloglarıyla ve ironi üslubuyla onları kendi doğrularını keşfetmek üzere uyandırmayı amaçlıyordu (Atayman, 2014: 10). Sonunda ise gördüğü baskılara rağmen fikirlerinden dönmemiş ve fikirleri uğruna ölmüştü.

Kierkegaard’ın felsefi yaklaşımı da Sokrates’i örnek alır niteliktedir. O da ironik ve sorgulayıcı bir tavırla, döneminin yeterince sorgulanmadan yanlış şekillerde benimsenen anlayışlarına eleştirilerde bulunur, kesin olarak verilmiş olma iddiasındaki bilgiyi sarsar. Eserlerinde Sokrates’e sık sık atıflar yapar. Sokrates ona göre “sonsuz mutlak ironi” tavrını benimsemişti ve amacı kendi çağında, kendi

yaşadığı yerde sunulan genel soyut gerçekliği, herkesin öznel olarak değerlendirmesini sağlamaktı (Kierkegaard, içinde; Gödelek, 2010: 327).

Kierkegaard'ın kendi yaşam tecrübesinden de yola çıkarak belirlediğine göre, insan estetik, etik ve dini olmak üzere üç farklı alanda varoluşunu gerçekleştirir. Kendisi için seçtiği ve varoluşların en yücesi olarak gördüğü varoluş alanı dini alandır. Ancak ona göre insan inanç aşamasına ulaşamamışsa da, yaşamda var olan başka herhangi bir amaca gerçek anlamda kendini verirse yine yaşamını dolu geçirmiş sayılır (Silentio, 2015: 127).

Giriş bölümünde de kısaca bahsettiğimiz üzere Hegel felsefesinde, tüm varlığı kendi kurduğu diyalektik mantıksal sistemi içerisinde sonuçlandırıcı şekilde açıkladığına inanmıştı. Kierkegaard, Hegel'in yaşamdaki tüm çelişkileri açıklama çabası ve "Ortak Tin"e karşı sorumlu birey anlayışına karşı çıkar. Kierkegaard'a göre Hegel'in anlayışında yer alan birey olarak ahlaki sınırlarda kalma, dolayısıyla genele karşı sorumlu olma fikri, Mutlak ile ilişkinin de genel bir görev olarak algılanmasına neden olur ve bu gerçek anlamda inanç değildir (Silentio, 2015: 71). "*Hegel felsefesi hukuksal olarak meşru gizli içselliği ve irrasyonelliği kabul etmez*" (Silentio, 2015: 85). Kierkegaard'ın anlayışına göre ise yaşamda akılla, kavramlaştırmalarla ya da sistemlerle açıklanamayacak olgular da vardır. Bu fikrini örneklendirmek üzere "Johannes De Silentio" takma adıyla yazdığı "*Korku ve Titreme*" adlı eserinde verdiği örneği Hz. İbrahim'in kurban kıssasıdır:

"Bir zamanlar bir adam vardı. Çocukluğunda, Tanrı tarafından sınanan İbrahim'in güzel öyküsünü dinlemişti... İbrahim şeytana uymamış, inancını korumuş, beklenmedik biçimde ikinci çocuğa sahip olmuştu. Bu adam bu öyküyü olgunluk çağında yeniden okudu ve şaşkınlığı daha da arttı çünkü hayat çocukluğun dindar sadeliği içinde birleştirdiklerini ayırmıştı. Yaşlandıkça sık sık ve her zaman artan bir tutkuyla bu öyküye döndü..." (Silentio, 2015: 11).

Kierkegaard'ın -Hristiyanlık inancına mahsus şekliyle- Hz. İbrahim kıssası ile olan bu karşılaşması felsefesi üzerinde oldukça etkili olur. Hz. İbrahim, eşyle birlikte yaşlılığına kadar, kendisine Tanrı tarafından vaat edilen evladı sabırla ve inançla

beklemiş ve evliliğinin ellinci yılında bir evlat sahibi olmuştu. Ancak Tanrı'dan gelen bir emirle evladını kurban etme sınavıyla karşı karşıya kalmıştı. Kendisine gönderilen bu emri gerçekleştirmek üzereyken Tanrı tarafından ona bir koç gönderilmiş, gönderilen koçu kurban etmiş, evladı ona yeniden bahşedilmişti (Silentio, 2015: 20-25). Bu gözü kapalı teslimiyet Kierkegaard için gerçek bir iman örneğidir ve bu, akılla açıklanabilecek bir şey değildir. Zaten akli devreden çıkarıp, bilmeden saçmaya atlamak Kierkegaard için “hakiki iman” anlamına gelir (Leigh-Anderson, 2014: 39).

Kierkegaard'a göre Hegel'in geneli ön plana çıkaran tavrına karşılık inanç, içsellik gerektirir ve genelin kabulü ışığında yaşanabilecek bir deneyim değildir. Her birey inancı için de, diğer hayat amaçları için de sorumluluk alıp kendisi çabalamalı ve kendi doğrularına ulaşmalıdır. Bu noktada “ne” sorusuna yanıt verecek nesnel bir kesinlik değil “nasıl” sorusunun önemli olduğu öznel bir emin olma durumu hakikati ortaya koyar. Kierkegaard'ın “öznellik gerçekliktir” fikri bu anlayışla temellenir (Kierkegaard, içinde; Gödelek, 2010: 204).

Çocukluğundan itibaren yaşadıklarını sadece yaşamamış, aynı zamanda gerçek manasıyla görmeye çalışmış ve aklında tutmuş bir filozof olarak tanımlayabileceğimiz Kierkegaard, şiirsel bir dille anlattığı bu kıssayı (Hz. İbrahim kıssası), üzerinde tekrar tekrar düşünerek özümsemeye çalıştığını söyler. Hatta bu kıssayı öylesine önemser ki, sadece kendi çok defa düşünmekle kalmayıp ayrıca, bu öyküyü yalnızca dinleyip sınırlı bir bakışla, yüzeysel değerlendiren insanları eleştirir (Silentio, 2015: 28). Kierkegaard, hayat ve kendi varlığı üzerine öylesine kafa yormuş ve bundan dolayı acı çekmiştir ki, ölmek üzereyken kendi hayatını arkadaşına hitaben şu sözlerle özetler: “*Tüm insanları benim adıma selamla ve onlara hayatımın tarif edilemez ve anlaşılabilir koca bir acıdan ibaret olduğunu söyle.*” (Spierling, 2004: 280, tarafımdan çevrilmiştir).

Nişanlısı Regine Olsen ile ayrılığı da Kierkegaard'ın (hayat) felsefesinin önemli bir aşamasıdır. Evlenmeyi düşündüğü nişanlısından bu vazgeçiş, onun için felsefi anlatımla etik yaşam şeklinden vazgeçip teolojik alana ulaşma anlamına gelir. Kierkegaard'ın teolojik varoluş biçiminde Hz. İbrahim'in örneği olduğu “*iman şövalyeliği*”ni gerçekleştirmeden bir önceki aşama “*sonsuz teslimiyet şövalyeliği*”dir. Kierkegaard kendisini ise sonsuz teslimiyet şövalyesi olarak adlandırır. Çünkü

sonluluk ve sonsuzluk çelişkisini bir arada barındıran bir insan olarak aynı zamanda dünyevilikte kalıp nişanlısıyla evlenemediği için gerçek anlamda bir iman şövalyesi olamamıştır (Leigh- Anderson, 2014: 81). Halbuki insan sonsuzluk hamlesini gerçekleştirdikten sonra dahi sonlu bir varlık olarak yaşamına devam edebilmelidir. Bu, Martin Heidegger'in "Dasein" için tespit ettiği "dünyada olma (Alm. in der Welt Sein)" gerçekliğinin kabullenilmesidir.

1.2. Martin Heidegger "Var Olmanın Anlamı"

Alman filozof Martin Heidegger (1889- 1976) 20. yüzyılın en önemli filozoflarından sayılmaktadır. En önemli eseri "Varlık ve Zaman (Alm. Sein und Zeit)" 1927 yılında yayınlanmıştır. Varlık ve Zaman'da Heidegger, felsefesinin temel hedefinin "Varlığın anlamı"nın somut olarak incelenmesi" olduğunu yazar. Bu incelemenin zemininde daima duracak olan olgu ise "zamansallık" tır (Heidegger, 2011: 1).

Heidegger felsefesinin esas önceliğe sahip konusu "Varlık (Alm. das Sein)" dir. İnsan ve onun varoluşunun ortaya konulması ise varlığın özünü anlamada somut yol gösterici olarak yer alır. Kendisinden önceki varlık yorumlarını eleştirdiği ve onların terminolojisini reddettiği için Heidegger'in felsefesinde insan için "ben, bilinç, özne" gibi kavramlar yerine "Da- Sein (orada olmak/ olan)" terimi kullanılır. Soyut düşünmesiyle varlık gösteren "aşkın özne"nin tersine, Dasein'ın temel olanaklarından birisi dünyada somut olarak var olmasıdır (Alm. In- der- Welt- Sein) (Tietz, 2013: 49). Dolayısıyla Heidegger'in diğer var olanlardan hem ontik hem de ontolojik açıdan ayrı tuttuğu - yani hem kendi kendine en yakın ve saf haliyle görünür olan, hem de bu görünürlüğü yorumlayabilme kabiliyeti olan, kendi Varlığını/ varoluşunu tanıma potansiyeline sahip tek var olan olarak belirlediği- Dasein, kendisini dünyada olma olanağı zemininde anlamak zorundadır. Aynı şekilde Dasein'ın dünyada olmak dışında bir başka değişmez olanağı zamansallıktır. Heidegger Dasein'ı kendi geçmişi olan, gelecek imkanları bulunan ve şu an bu imkanlar ışığında hareket eden bir var olan olarak tanımlar. Bu azaman anlayışı, Kant'ın, öznenin her türlü kavrayışının zemininde hali hazırda duran zaman ve mekan kategorileri anlayışıyla benzerlik gösterir görünse de Heidegger'e göre Kant, asıl öncelikli zemin olan zamansallığa gelenek içerisinde değinmiş tek filozoftur

ancak farklı bir zaman anlayışı oluşturamamış ve “*zaman ile ben düşünüyorum*” arasındaki ilişkiye değinmemiştir (Heidegger, 2011: 24- 25).

Dasein, varoluşunu kendisi ortaya çıkarmalıdır (Heidegger, 2011: 279). Ancak o, herkesin (Alm. *das Man*) arasına karışır ve kendi otantik varlığını kendi ortaya çıkarmak görevinden kaçır (a.g.e.: 283). Dasein’ın varoluşunu gerçekleştirme imkanı olan zamansallığın geleceğe yönelik özelliği, ölüm gerçeği ile Dasein için sınırlı hale gelir (a.g.e. 349). Dasein kaçınılamaz ve değiştirilemez ölüm gerçeğinden gündelik hayatın içine kaçıp sığınır fakat bu haliyle henüz otantikliği içinde değildir (a.g.e.: 275). Dasein, otantik ölüme yönelik varlık olabilmek için ölüm gerçeğinin farkına varıp bu doğrultuda sahip olduğu varlık olanakları ile kendisini var etmelidir (a.g.e.: 282). Dasein ne olacağına ya da herhangi bir şey olup olmayacağına kendisi karar verir. “*Dışarıda duruş*” anlamına gelen Latince kelimenin ifade ettiği “Existenz” haline gelmek yani *dışarı doğru çıkmak*, Dasein’ın sahip olduğu olanaklar doğrultusunda varoluşunu gerçekleştirmesiyle olur (Inwood, 2014: 40).

Dasein’ın kendisini şekillendireceği söz konusu temel olanaklarını ise Heidegger, ““dünyada olmak (Alm. *in-der-Welt-sein*)”, “mekan- ve zamansallık (Alm. *Räumlich- und Zeitlichsein*)”, “başkalarıyla olmak (Alm. *das Mitsein*)”, “anlama ve dil (Alm. *das Verstehen und die Sprache*)”, “bulunma ve tarihsellik (Alm. *die Befindlichkeit und Geschichtlichkeit*)”, “bedensellik, kendilik ve herkes (Alm. *das Leiblichsein, die Eigentlichkeit und das Man*)”, “düşmüşlük ve vicdan (Alm. *das Verfallensein und das Gewissen*)”, “özen gösterme (Alm. *die Sorgestruktur des Daseins*)”, “sonluluk ve ölümlülük (Alm. *die Endlichkeit und das Sterblichsein*)” olarak belirler (Condrau, 1998: 62).

Heidegger’in varlığın analizini yaparken kullandığı yöntem asistanlığını da yaptığı Edmund Husserl’in “fenomenoloji” yöntemidir. Ancak Heidegger yöntemi kendi görüşleri ışığında değişikliğe uğratmıştır. Her iki filozof da deneysel bilime ve spekülative metafiziğe eleştiride bulunur. Fakat Heidegger Varlığın özüne ulaşarak hali hazırda metafiziğin dolayısıyla da felsefenin bir alanı olan Ontoloji’nin özünü ortaya çıkarmaya çalışırken (Colette, 2006: 47); Husserl, “Fenomenoloji” ile

felsefeyi kesin sonuçlara ulaştıran bir bilim haline getirmeye çalışır (Folscheid, 2015: 139).

Heidegger Fenomenolojiyi, “Varlığın anlamını somut olarak inceleme” amacı için uygun yöntem olarak seçer. Fenomenolojiye göre görüngüler, şeyler aslında kendilerini özleriyle birlikte ortaya koyarlar ve yapılması gereken bilinci tüm önyargı, alışkanlık ve genel geçer fikirlerden arındırıp geriye kalan saf bilinç aracılığıyla, kendisini olduğu haliyle sunan görüngüleri sezmeye çalışmaktır (Folscheid: 2015: 140). Descartes’in, aynı zamanda var olmasına karşın daha çok düşünüyor oluşuyla ön plana çıkan “ben”i ve Kant’ın bilgiye ulaşmak üzere varlığı deneyimleyen “ben” ine karşın Husserl’in “ben”i görüngülere sezgi yoluyla ulaşmaya çalışır (Folscheid, 2015: 143). Heidegger ise aşkın bilinç fikrinden tamamıyla vazgeçmediği için eleştirdiği Husserl’den de farklı olarak, sahip olduğu “Varlık” ı somut varoluşundan yola çıkarak anlamaya çalışan Dasein’ı ortaya koyar (Colette, 2006: 47).

Tüm bunlar ışığında Heidegger’e göre felsefe, “*Dasein’in hermenötiğini başlangıç noktası alan evrensel fenomenolojik ontolojidir*” (Heidegger, 2011: 39). Dilthey için hermeneutik kendinin dışında, başka bir şeyi anlamamanın yoludur. Dilthey’in hermeneutik anlayışını dönüştüren ve hermeneutiği nesnel yaklaşımlardan tamamen arındıran Heidegger (Toprak, 2016: 104) ile hermeneutik geleneksel anlamından sıyrılıp “kendini anlama” haline gelir (a.g.e.: 116).

Hedigger’e göre Varlık unutulmuş, teknoloji onun yerini almıştır. Savaşlar ve siyasi mücadeleler de Varlığın unutulmuşluğuyla bağlantılıdır. Teknolojinin böylesine ön plana çıktığı bir anlayış biçimi ona göre Antik Yunan’ın niteliği önceleyen anlayışına terstir (Inwood, 2014: 17-18). Zaten Varlık, Heidegger’e göre Platon ve Aristoteles’ten sonra sahici anlamında araştırma konusu edilmemiştir (Heidegger, 2011: 1). Borgmann (2017: 205)’a göre teknoloji Heidegger felsefesinin en önemli konusu olarak görülebilir. Teknoloji, yalnızca doğayı değil insanı da egemenliği altına alır (Ruin, 2017: 67). Heidegger özellikle felsefesinde “dönüşüm (Alm. Die Kehre)” olarak adlandırılan dönemden sonra incelemesinin odağını Dasein’in anlaşılması çabasından hakikatin ortaya çıkarılmasına çevirmiş (Borgmann, 2017: 213), teknoloji ile başa çıkmanın yolunu onun özünü anlamak olarak ortaya koymuştur (Lovitt, 2017: 78).

Heidegger'in felsefesinde Dasein'in kendi hakikatine ulaşması yani varoluşunu bulması ise hiçliğe düşmesi ile olur. Hiçliğin görülmesi "*havf (Alm. Angst)*", yani kaygı hali sayesinde (Heidegger, 2017: 48). Hiçliğe ulaşmak, tüm var olanların dışına çıkmak, var olanları aşmak yani bir anlamda zeminsiz kalmak gereklidir. Bu Heidegger'in aşkınlık (Alm. Transzendenz) anlayışıdır. Jaspers'in aşkınlık anlayışında ise varoluş bir "Mutlak"a ulaşmadan tam olarak gerçekleşmiş olmaz (Bollnow, 1948: 240).

1.3. Karl Theodor Jaspers "Aşkınlık"

Jaspers felsefesinde, Kant felsefesinden ve onun "*İnanca yer açmak için bilgiyi ortadan kaldırmam gerekiyordu*" sözünden hareket eder. Kant'ın "*evren, ruh ve Tanrı*" ideleri doğrultusunda "*evrende yönelim (Weltorientierung), varoluşun açığa çıkarılması- aydınlatılması (Existenzerhellung) ve metafizik*" (Akarsu, 1994: 199) Jaspers'in felsefesinin üç önemli parçasıdır. Daha önce de söylediğimiz gibi Jaspers, Heidegger ile birlikte Alman Varlık Felsefesi'nin temsilcisidir. Ancak ayrılan yönleri, Heidegger'in Varlık analizinin ontolojik bir çabayken, Jaspers'in varoluş aydınlanmasının ontik bir çaba oluşudur (Baruzzi, 1999: 10). Heidegger'in yaptığının aksine, Jaspers'e göre tek bir başlık altında toplanabilecek bir ontoloji mümkün değildir. Bu nedenle Jasper üç varlık türü ortaya koyar: "*nesne-varlık*", "*kendi-için-varlık*" ve "*kendinde-varlık*" (Colette, 2006: 41).

Klasik, "*Felsefe yolda olmaktır*" tanımının da sahibi olan Jaspers felsefeyi şöyle tanımlar: "*yaşayan düşüncenin gerçekleştirilmesi, bu düşünceler üzerine derinlemesine düşünülmesidir; veya eylemek ve üzerine konuşmaktır.*" (Jaspers, 2018: 11). Jaspers felsefesinde hakiki varlığa ulaşmak, varlığın üç halini ya da üç aşamasını deneyimlemeyi gerektirir. Varlığın "*dünya olmak (Alm. Weltsein)*" hali biyoloji, psikoloji gibi bilimler aracılığıyla Dasein'in da konu olduğu halidir (Brecht, 1948: 140). Varoluş (Alm. Existenz) ise, Dasein'dan farklı olarak nesnel olarak araştırılmaz (Pieper, içinde: Thurnherr, Hügli, 2007: 87). Varoluş aydınlatılır yani görünür kılınır. Varoluşun gerçekleşmesi demek insanın kendisine bahşedilmiş olan özgürlük durumunda olması demektir (Jaspers, 2018: 38). Dolayısıyla özgürlük, varoluş aydınlanmasının yoludur.

Kişi varoluşuna, bunun dışında yine kendi varoluşunu arayan başkalarıyla girdiği “varoluşsal iletişim (Alm. existenzielle Kommunikation)” yoluyla ulaşabilir (Akarsu, 1994: 206). Bu iletişim içinse bazı koşullar gereklidir. Bunlar: doğru ilişkiyi kurana kadar kişinin sevgiyi içinde muhafaza edeceği yalnızlığı, iletişim kurmak için sahip olması gereken cesaret ve kendi varoluşunu uyandırmak için diğerleriyle girdiği “sevenlerin savaşı” ilişkisidir (a.g.e.: 208). Ancak insanın varoluşuyla yüz yüze gelmesi için karşılaşılabileceği ölüm, acı çekme, suç gibi bir de olumsuz durumlar vardır. Jaspers bunları “sınır durumlar (Alm. Grenzsituationen)” olarak adlandırır (a.g.e.: 209-210).

Sınır durumlarda içine düştüğü umutsuzluk insanı bir kurtuluş aramaya iter (Jaspers, 2018: 20). Jaspers’in “*sınır durum (alm. Grenzsituation)*” olarak adlandırdığı durumlarda insan varoluşunun temelini sorgular. Bu temel, “*aşkınlık (Alm. Transzendenz)*”dır (Ruffing, 2014: 43). Dünyevi olanı tamamen askıya alıp yalnızca özgürlüğü ile kendini gören, buna göre eyleyen, böylece kendi varlığının aydınlığına ulaşan kişi aşkınlığı da deneyimlemiştir (Jaspers, 2018: 59). Bu deneyim nesnesiz gerçekleşir. Ancak insanın doğal bir nesnelleştirme eğilimi ile “*şifreler (alm. Chiffren der Transzendenz)*” aracılığıyla da deneyim aktarılmaya çabalanır: “*Transendans’ın şifreleri, [...], varoluşsal (existentiell) deneyim içinde kendini nesnesiz olarak gösteren şeyin nesnelleştirilmiş biçimleridir.*” (Reyhani, 2001: 4). Jaspers felsefesinde ancak aşkınlığa ulaşmak hakiki varoluş anlamına gelir. Varoluş aydınlanması böylece Jaspers’in varlık felsefesinin yalnızca bir parçasıdır (Kaegi, D., içinde: Thurnherr, Hügli, 2007: 91).

Jaspers’e göre Sartre’in felsefesi fazla nihilist ve bireyseldir. Kendi felsefesinde ise metafizik ve aşkınlık önemli bir yere sahiptir (Ruffing, 2014: 40). Jaspers, Sartre felsefesinde de yer alan sadece kişinin kendi “ben” inin karar vermesiyle sağlanacak bir özgürlüğe karşı çıkar (Jasper, 2018: 38). Bu noktada da Jaspers’in Sartre’dan uzaklaşıp Kierkegaard’a yaklaştığını görürüz. Jaspers’e göre de tıpkı Kierkegaard’da olduğu gibi inanç için kanıt aranmaz, inanç akılla sorgulanmaz ve bilinmeyene doğru bir sıçrayışı gerektirir (a.g.e.: 42).

Aslında tıp öğrenimi gören Jaspers psikiyatrist olarak da çalışmalar yürütmüştür. Fenomenolojik bir yaklaşımla, hastalarının kendi ruh hallerini dikkate almıştır. Bu

yaklaşımı benimserken nedenselliği de tamamen reddetmemiş ikisi arasındaki ilişkiyi ortaya koymaya çalışmıştır (Hochmann, 2013: 82-83).

Jaspers'in kendisini derinden etkilediğini söylediği Nietzsche üzerine de çalışması mevcuttur. Jaspers'e göre Nietzsche felsefesi insanda varoluşu sorgulamak üzere yoğun bir arzu uyandırır (Jaspers, 2013: 566) ancak fikirleri her zaman ucu açık kalmakta ve insanı daha fazla sorular sormak zorunda bırakmaktadır (a.g.e. :552).

1.4. Friedrich Wilhelm Nietzsche “Var Olmanın Ötesinde”

Nietzsche “Existenz” anlamında bir varoluştan ziyade Dasein'in varoluşuyla ilgilenir. Bu varoluş, var oluşun ötesinde “üst(ün)-insan (Alm. Über-Mensch)” olarak adlandırdığı ve kimsenin boyunduruğu altına girmeyen, tüm değerleri kendi belirleyen özerk bir otoritenin varoluşu biçimindedir (Pieper, A., içinde: Thurnherr, Hügli, 2007: 88). Felsefesi “yaşam felsefesi” başlığı altında da ele alınan (Paprotny, 2009: 7) Nietzsche'nin felsefesinde, Sokrates öncesi Yunan ekinde akıl ve yaşamın birlikteliği ile şekillenen “tragedya” türü modern kültür yoksunluğumuzu giderebilecek bir kurtarıcı olarak görülür. Sanat da Antik Yunan'dan itibaren tragedyanın iki önemli unsuru olan “Apollonca” ve “Dionysosça” olarak adlandırdığı iki yolu izleme eğilimi göstermiştir. Aklı temsil eden “Apollonca” ve duyumu, yaşamı temsil eden “Dionysosça” anlayışlar birbirlerine karşıt olmalarına rağmen tragedya da faydalı sonuçlar ortaya çıkaracak şekilde birleşirler (Nietzsche, 2014: 17). Ancak Sokrates sonrası Yunan'da Nietzsche'nin eleştirdiği şekilde Apollonca anlayış ağırlık kazanmış ve bu kültürde yaşantı göz ardı edilmiştir (a.g.e.:131). Nietzsche, kültürün özellikle de Alman kültürünün kurtuluşu için Dionysosça coşkulu yaşam anlayışı ve tragedya türünün yeniden doğması gerektiğine inanmaktadır (a.g.e.: 132).

Nietzsche için yaşamın özü Schopenhauer'in de düşündüğü gibi “istenç”tir, Nietzsche için özellikle “güç istenci (Alm. Wille zur Macht)”dır (Noack, 1962: 64). Nietzsche'nin “güç istenci” meselesi bir hayatta kalma iradesi göstermekle ilişkilidir (Frankl, 2014: 205). Ancak Nietzsche Darwin'in kitle uğruna güçsüz bireyi feda eden yaklaşımının karşısına, tek bir güçlü birey için gerektiğinde tüm topluluğun feda edilmesi gerektiği anlayışını koyar (Gane-Piero, 2014: 63).

Nietzsche, değerlerin yeniden değerlendirilebilmesi için tüm becerilerin tek bir kişiide; kendisinde toplanmasının gerekliliğinden bahseder (Nietzsche, 2016: 44). Bu tek bir kişi akla Nietzsche'nin "st(n)- insan (Alm. Über-Mensch)" kavramının karşılığı olarak gelmektedir. Ancak Nietzsche'ye göre bu kendisini anlayamayanların Zerdüşt üzerinden ortaya koydukları bir yorumdur. Nietzsche burada "st-insan"dan "*En yüksek yetkinlik rneği*" olarak bahsettiğini ve bunun Zerdüşt yorumcuları tarafından yanlış şekilde, tüm değerlerin karşıtı ya da yarı ermiş, yüksek bir insan türü olarak değerlendirildiğini söyler (a.g.e.: 51). Nietzsche'nin st-insan fikrine göre insan, insan olma konusunda aşama kaydetmelidir. Bu anlamda Nietzsche'nin sahip olduğu varoluş fikri Varoluş Felsefesinin ötesinde bir özellik gösterir demek mümkündür. Nietzsche'yi klasik varoluşa en çok yaklaştıran fikirleri ise modern akılcılığa karşı çıkışı ve bireye çoğunluğun bir parçası olmak yerine kendisi olmasını öğütlediği sözleridir (Akarsu, 1994: 135).

Modern ağ ve bilim eleştirisi de yapan Nietzsche'ye göre, modern yaşam biçimi huzurlu bir ortam yerine insanları hengme içine sürüklemiştir (Nietzsche, 2015: 223). Nietzsche, günlük hayat içinde kaçınılmaz olan ve sıradan hale gelen bilim artık mutlu etmediğinde ve metafizik, din ve sanatın verdiği mutluluğu da elimizden aldığında, geriye kalan huzursuzluğumuza are olarak ve uygarlığın yıkım yaşamaması için bireylerin, hem bilime hem de bilimsel olmayan konulara kolayca yönelebilecekleri iki türlü zihinsel yapıyla yetiştirilmeleri gerektiğini söyler (a.g.e.: 202).

Ahlak konusunda sahici olmadıklarını söylediği modern ruhların (Nietzsche, 2017: 157) karşısına zgr ruhları koyan Nietzsche, Kant'ın "*koşulsuz buyruk*"unda ortaya koyduğu, herkesin birbirlerinden beklentileri doğrultusunda ve ortak ahlak yasalarına göre hareket etmesi gerektiği fikrine karşıdır. Çünkü ona göre, neyin bir kişi ya da herkes için doğru olduğunu belirlemek mümkün değildir. Bu nedenle ahlaki değerin bireysel kararla belirlenmesi gerekir (Nietzsche, 2015: 43). Nietzsche kendi ödevini ise insanı baskılayan mevcut değerlerden kurtarıp onu kendi yolunu kendi çizeceği ve kendi benliğinin farkına varacağı bireysel ahlak bilincine ulaştırmak olarak belirler (Nietzsche, 2016: 80).

Sartre felsefesine göre seçimler bireysel sorumluluk olarak gerçekleştirilir. Bu türden bir sorumluluk alma kararı ise Nietzsche'nin istenç kavramıyla ilgilidir. Bu yönüyle Nietzsche'nin vurgu yaptığı istenç kavramı, hem genel olarak varoluş felsefesine, hem de Sartre'ın varoluşçuluk felsefesine temel oluşturur (Gane- Piero: 2014: 161).

1.5. Jean Paul Sartre “Varoluşçuluk”

Jean Paul Sartre'ın felsefesinin temel fikri insanın özgür olduğudur. Ancak bu özgürlük kelimenin ilk akla getirdiğinin aksine insana olumlu anlamda sonsuz imkanlar sunan türden değil, tersine kişinin onunla yüzleşmek zorunda kaldığında onu sıkı ve bunaltıya sürükleyen türden bir “özgürlük” tür. Ateizminin de etkisiyle Sartre insanı saçma olarak nitelendirdiği bir zeminsizlikte kendisiyle baş başa bırakır. “Varlık ve Hiçlik”i Hegel, Husserl ve Heidegger'in etkisinde şekillendiren (Rattner, Danzer, 2008: 145) Sartre'ın felsefesinde de Heidegger'de olduğu gibi nesnelere hakkında verili bilgilerle ilgilenmek değil, Varlık/ var oluş gerçeğiyle karşılaşmak asıl önemli meseledir (Ruffing, 2014: 56).

Sartre “*Varlık ve Hiçlik*” kitabında iki tür varlık hali tanımlar. Bunlar, “*kendinde-varlık*” ve “*kendi- için- varlık*”tır. Sartre'a göre Varlık, varolanların ötesine geçmek suretiyle “*açığa-çıkarmak-için-olan-varlıktır*” (Sartre, 2014: 22). Sartre bilinci ise mutlak olarak belirler ve bu bilinç hem bilmeye, hem de kendini bilmeye muktedirdir. Eğer Heidegger'in kavramlarıyla söylenirse bilinç, hem ontik hem de ontolojiktir. Ama asıl, bilinç yönelimseldir ve bir şeyin bilincinde olduğunun bilincine sahiptir (a.g.e.: 25). Bu bilinç ayrıca boştur ve tüm var olanların kendisine dışardan görüldüğü bir ilk varlıktır (a.g.e.: 30).

Sartre “Varlık”ın üç özelliğini şöyle belirler: “*Varlık vardır. Varlık kendinde olandır. Varlık ne ise odur*” (Sartre, 2014: 41). Sartre'ın “*varlık kendindedir*” (a.g.e.: 40) tespitine göre söz konusu kendinde- varlık tamamıyla varlık olarak her şeyden bağımsız öylece durmaktadır. Sartre kendinde varlığa hiçbir sebep, önce, sonra, amaçlılık atfetmez. Bu da Sartre felsefesine göre, “*kendinde- varlığın kontenjanlığı (Fr. Contingent)*” durumudur (a.g.e.: 40- 41). Varlığın zorunlu bir sebebe bağlı olmadığı ama yine de var olduğu anlamda bir tesdüfiliği içeren “kontenjan” olma durumu, “fazladan” lık ve varlığın anlamsızlığı hissini doğurur.

Buna karşın kendi- için- varlık hakkında Sartre onun bir “*ne değilse o olan ve ne ise o olmayan*” olduğunu söyler (a.g.e.: 40). Böyle olmasının olumsuz yönü ise bir “*kendini aldatma*” olmasıdır (a.g.e.: 112). Söz konusu kendini aldatma iki şekilde gerçekleşir. Bunlardan ilki için Sartre “*Varlık ve Hiçlik*” adlı kitabında yeni tanıştığı partnerinin kendisine olan davranışlarının olumlu olanlar dışındaki anlamlarını görmekten kaçınan kadın örneğini verir. Sartre tarafından insan varlığının iki özelliği olan “*olgusalılık*” ve “*aşkınlık*” bu aldatma biçiminde kullanılan araçlar olarak ortaya konur. Kadın erkeğin davranışlarının yalnızca kutsal aşkı çağrıştıran aşkınlık yönünü görmek isterken cinsellik içeren olgusal yönünü görmekten kaçınmakta ve bu davranışları “*ne iseler o*” oldukları yani “*kendinde*” halleriyle görmeyi tercih etmektedir (a.g.e.: 102-103). Sartre’a göre bir başka kendini aldatma şekli ise kendi-için-varlığın, başkası-için-varlığı içermesiyle olur. Ne ise o olduğuna karar veren kişi, olduğu yerde kalır ve sonrası için hareket etmez. Neyse o olmadığını düşünen kişi ise özgürlüğü içinde sürekli devinim halindedir. İnsan bu iki halin bir sentezi de olabilir. Ancak her halükarda “*insan gerçekliği ne değilse o olan ve ne ise o olmayan*” halde görünür (a.g.e.: 105-106).

Sartre felsefesinde, “kendini kandırma” davranışının karşısında “*içtenlik*” durur. Burada insanın bir yandan da ne ise o yani “*kendinde*” olması gerekir. Sartre bu konuyu açıklamak için çok bilinen “kafede çalışan garson” örneğini verir. Bu garson, garson olmanın gerektirdiklerini yani beklentileri karşılamak için rol yapmaktadır. “*Her şeyiyle garson*” olmaya çalışmaktadır. Garson aslında durumunun bilincindedir. Ancak, yine de “*kendinde garson*”u oynamaya devam etmeyi tercih etmektedir. Bu, garsonun olmadığı olduğu, olduğu olmadığı bir haldir. Garsonun bilincinde olduğu yani durumu üzerine düşünebildiği halde, garsonu oynamaya devam etmesi “garsonun kendini garson kılması”dır. Öyleyse garson hiçbir durumda “sahici garson” değildir. Dolayısıyla ne ise o olmak anlamına gelen “*içtenlik*” bu durumda imkansız hale gelir (Sartre, 2014: 111).

Kendinde- varlık, kendinde-varlıktır, yani kendisiyle doludur, kendisiyle özdeştir. Ancak bilinç öyle değildir (Sartre, 2014: 126). Bilinç “kendi” ile tanımlanır. Kendi, özneye işaret eder ancak hiçbir zaman onunla özdeş hale gelmez. Sartre bunu “*kendine mevcut olma*” olarak ifade eder ve bu “*kendi- için*”in varlık yasasıdır,

bilincin temelidir (a.g.e.: 128-129). Bilinç hiçleme ile kendindenin varlık doluluğunu azaltır. “*Kendi için hiçleştirilmiş kendinde*”dir (a.g.e.: 135).

Sartre varlığın her bakımdan temelsiz ve dayanaksız olduğunu söyler. Ancak bu, Sartre felsefesinde “ahlak” diye bir şeyin var olmadığı anlamına gelmez (Seibert, 2000: 42). Sartre’a göre davranışlar belirlenmiş veya yönlendirilmiş değildir. Davranışları ve kişinin neyi seçeceğini ancak kendisi belirler. Seçimlerinde özgür olmak ve sorumluluk almak anlamına gelen bu gerçek insanın yalnızca kendisine karşı sorumlu olduğu gerçeği değildir. İnsan seçimleri ile ilgili olarak başkalarına karşı da sorumludur. Seçimleriyle herkes için değerler ürettiğini unutmamak ahlaklı olmaktır (Sartre, 2014: 734).

Sartre felsefesinden bahsederken belki de felsefesi hakkında yapılan eleştirilerle başlamak doğru bir tercih olabilirdi. Çünkü Sartre gerçekten de birçok çevre tarafından çokça eleştirilmiştir. Öncelikli eleştiri felsefesinin birçok çelişik fikri bir arada barındırıyor olmasıyla ilgilidir (Bezirci, içinde; Sartre, 2015a: 15). Sartre, felsefesi bir bütünlük içerisinde anlaşılması zor, Solal (2005: 136)’a göre gerçek gerçekliği “*tek bir metniyle anlaşılamayacak, sınıflandırılmayan ve bağışlanamayan*” bir filozoftur. Özellikle savaşı yaşadktan ve ABD’ye gittikten sonra fikirlerinde oluşan büyük değişim (a.g.e.: 120) le birlikte en önemli çalışması olan 1943 yılında yazdığı “*Varlık ve Hiçlik*”te yer alan bazı fikirleriyle ilgili dönüşümlere kendisi de dikkat çekmiştir. Burada insana eylemleri ve seçimleri konusunda sonsuz bir özgürlük” yükleyen Sartre’a göre herhangi bir tehlikeli durum karşısında, örneğin savaşta, korkmayı ya da tehlikeye cesaretle atılmayı seçmek kişinin kendi elinde olan seçimleri ile ilgilidir (Sartre, 2014: 653).

Sartre’a göre korku özgür (Sartre, 2014: 536) bir *amildir* (a.g.e.: 527). Yani her türden kaçış ya da cesaret örneği tamamen kişinin iradesinin emri altındadır. Ancak Sartre aslında bir yandan koşulların ne denli etkili olabileceğini fark etmesinin başlangıcı olarak gördüğü “*Varlık ve Hiçlik*”te dile getirdiği bu fikirlerinde, savaşı bizzat yaşadktan sonra değişiklik yapmıştır (Sartre, 2016a: 10). Savaştan sonra edindiği tecrübe ile Sartre, bizzat tecrübe etmeden farkına varamadığı insanın şartlar karşısındaki sınırlılıklarını fark eder. Buna göre, insanın yaptığı seçimlerin sorumluluğunu üstlenme zorunluluğu devam etmekle birlikte her şey elinde değildir (a.g.e.: 12).

Sartre'ın eleştirildiği bir başka konu ateizmi ve kişiyi zeminsiz bırakıp umutsuzluğa sürüklemesidir (Bezirci, içinde; Sartre, 2015a: 16). Bir yandan kişisel özgürlüğe ve sorumluluk almanın önemine vurgu yaparken diğer yandan çizdiği umutsuz tablo karşısında birey arada kalır. Ayrıca fikirlerinin temeline yerleştirdiği ancak bir kanıt ortaya koyma çabasına girmediği ateizmi (Johnston, 2015: 218) doğrultusunda ortaya koyduğu köktenci zeminsizlik fikri bir gerçekten ziyade kişisel tercihtir diye düşünülür.

Sartre'ın eleştirildiği birçok konudan bir tanesi ise tekbenciliği (Alm. Solipsismus) benimsediği yönündeki eleştirilerdir (Bezirci, içinde; Sartre, 2015a: 15). Ancak Sartre diğer insanlarla ilişkide, onları tamamen yok sayan tekbencilik anlayışının metafizik bir varsayımdan ibaret olduğunu düşünür (Sartre, 2014: 299). O, Husserl'in "aşkın özne" sini dünyaya taşıyarak onun "Ben" ini de diğer insanların "Ben" iyle aynı pozisyona getirir (Delacampagne, 2016: 225). Sartre, "Ben"i bilinçten ayırmış ve "aşkın nesne" haline getirmiştir. Bunu yapmaktaki amacı tekbenciliği ortadan kaldırmaktır (Sartre, 2016b: 93).

Sartre ayrıca psikanalizle de ilgilenmiştir. Bireye sonsuz bir özgürlük alanı tanıyan bir filozof olarak Freud'un bilinç dışı kavramını reddetmiştir. Ona göre şu anki davranışlarımız ya da duygularımız psikanalizin iddia ettiği gibi kendi irademiz dışında gelişen geçmiş yaşantılarımızın sonucu değildir. Bunlar tamamen, kendi kararımızla gerçekleştirdiğimiz "*ilk seçim*" imiz ile ilgili sonuçlardır (Sartre, 2014: 671). Ancak sonrasında bilinçdışı ile ilgili fikirlerinde de değişiklik olmuştur.

2. BÖLÜM: VAROLUŞSAL PSİKOLOJİ VE PSİKİYATRİ

Tek tek bilimlerin ortaya çıkmasıyla felsefeden ayrılmış bir alan olan –Özakpınar’a göre bir yandan aslında fizyoloji içinde filizlenen (2013: 68) psikoloji, “varoluşsal psikolojik analiz (Alm. Existenanalyse)”le birlikte yeniden felsefeyle buluşmuş, psikopatolojinin ve psikiyatrinin varoluş gerçeğinden kaynaklanan ruhsal bunalımları ele alan yeni bir disiplini oluşturmuştur. Varoluşsal psikolojinin tanımını Selçuk Budak *Psikoloji Terimleri Sözlüğü*nde şöyle yapar: “*Psikolojide, özgür iradeyi, kişinin eylemlerinin sorumluluğunu üstlenmesini ve yaşamda anlam bulmayı, acıyı ve ölümü kabullenme ihtiyacı gibi varoluşun kaçınılmaz kaygılarını göğüslemeyi öne çıkaran bir yaklaşım*” (Budak, 2009: 774).

Varoluş sorunları yaşamak öncelikle salt yalnızca insan olmaktan ve var olmaktan kaynaklıdır (Yalom, 2014: 25). Ancak kuşkusuz ki Orta Çağ’ın sona erışı, Aydınlanma, Sanayi Devrimi, şehirleşme, teknolojik ve bilimsel ilerlemeler, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları, kısacası “Modernite” olarak adlandırılan köklü değişimden sonra insan yaşamını önemli ölçüde değiştiren ve onu şaşkına çeviren tüm bu gerçeklerle gelinen noktada artık her şey farklı yaşanmakta ve hissedilmektedir. Kaygılar da öyle.

2.1. (Post)modern Dönüşüm ve Varoluş Sorunu

“Modern” kavramı herhangi bir dönemden bağımsız düşünüldüğünde “eski olmayan”ı, dolayısıyla “yeni” ya da “daha yeni”yi akla getirir. Lombardi (1961: 83)’ye göre neyin modern olarak adlandırılacağı, duruma göre değişkenlik gösterir. Ona göre örneğin, Demokrit ve Epikur’un Aristoteles’ ten, Aristoteles’in ise Platon’dan daha modern (daha Avrupalı, daha bilimsel) olduğunu iddia etmek mümkündür. Bizim burada sözünü etmek istediğimiz “modern” ise felsefede Descartes ile başladığı kabul edilen, tarihsel ve sosyolojik zeminde ise geleneksel yaşam tarzlarını kökten değişikliğe uğratan bir dizi bilimsel ve teknik gelişme ile şekillenen ve etkileri bugüne kadar uzanan ve hala devam etmekte olan köklü dönüşüm sürecidir.

Yeni Çağ (Alm. Neuzeit)’ın başlangıcı için kesin bir tarih verilememekle birlikte, doğuşu aslında 17. yüzyıla değil, 15. ve 16. yüzyıldaki matbaanın bulunuşu (1450),

İstanbul'un fethi (1453), Amerika'nın keşfi (1492), Reform hareketlerinin başlangıcı (1517), ulus devletlerin ortaya çıkışı gibi tarihsel olaylara dayanır. Temel fikri bir "ilerleme idealidir". Bu hem doğaya egemen olabilmek adına bilimsel ve teknik alanda bir ilerleme, hem de bu "gelişme" yle birlikte gelmesi umulan, insanlığın daha iyiye gitmesi anlamında ahlaki bir ilerleme hedefidir (Spierling, 2004: 141). Galilei (1564- 1642) 17. yüzyılda doğa hareketlerini sayısal ölçümlerle ortaya koyduğu modern doğa bilimi ile 17. ve 18. yüzyılın mekanik düşünüşünün temelini atmıştır (a.g.e.: 146).

Bilim yoluyla ilerleme ideali, 18. yüzyılda "Aydınlanma (Alm. Aufklärung)" çağında da devam eder (Spierling, 2004: 149). 19. ve 20. yüzyıllara gelindiğinde ise ortaya atılan yeni bilimsel teorilerle dünya ve insan algısı daha da değişir. Kopernik'in dünyayı, dolayısıyla da insanı evrenin merkezinden çıkardığı keşfi, Freud'un insanın bilinçaltı tarafından yönetildiği fikri ve Darwin'in insan türünün üstünlüğü olmadığı anlamına gelen insanın hayvan türünden geldiği iddia etmesi önemli dünya görüşü değişimlerine zemin hazırlamıştı. İki büyük savaş, toplu öldürmeler, atom bombası kullanımı, ekolojik riskler gibi gerçekler ise insanlara teknoloji ve bilimin yıkıcı amaçlar için de kullanılabileceğini göstermiştir. Tüm bunlar ilerleme fikrine inanmış insanlık için hayal kırıklığı sebebi olmuştur (a.g.e.: 241- 242).

Giddens moderniteyi daha başka boyutları olsa da öncelikle "*sanayileşmiş dünya*" olarak tanımlar (Giddens, 2014: 29). Modernite insanları gelenekten sıyrıp daha büyük ve tehlikeli yapılarla karşılaştırarak eskiden sahip oldukları güvende hissetme duygusunu ellerinden alır ve onlara kendilerini *yalnız ve kaybolmuş hissettirir* (a.g.e.: 52). Çünkü insan ancak varoluşsal sorulara yanıtı varsa *varlıksal güvenlik* duygusuna sahip olabilmektedir (a.g.e.: 68).

Kişilerin dayanağı olan gelenekte sahip oldukları ahlaki değerlerin modernlikle ortadan kaldırılmasıyla ortaya çıkan serbest seçim yapma ortamında bireylerin özgürlüğünü bu kez de teknolojinin hakimiyeti ortadan kaldırır (Taylor, 2017: 14). Seçimler konusundaki *belirsizlik* ve seçeneklerin çokluğu özellikle geç modern çağda kişiler için "*güven*" ve "*risk*" sorunlarını doğurur (Giddens, 2014: 13). Modernliğin kendi kurallarına uyum sağlasınlar diye bireylere dayattığı "benliğin

düşünümsellikle şekillendirilmesi”nin (Giddens, 2016: 123) karşısında varoluşsal yaklaşımda bireyin tüm bunlardan sıyrılarak kendi bireysel varoluşu üzerine düşünümsellik sergilemesi beklenir.

Modern olarak adlandırılan dönem, dünyanın matematik hesaplar aracılığıyla anlaşılması uğraşı ve bu uğraşın bir şekilde sonuç vermesiyle başlar (Lingis, 2017: 115). Arendt’e göre modern çağda varlık artık kendisini gösteren halinden uzak bir “Süreç”e, yapan, bir ürün ortaya koyan üretim sürecine dönüşmüştür (2012: 423). Modern dünyada anlam üzerine ve insan olmak üzerine düşünmek yerine “düşünme” de işlevsel bir boyut kazanarak bir hesap yapma aracına dönüşmüştür (a.g.e.: 455). Heidegger de benzer şekilde iki tür düşünmeden bahseder: “*hesaplayıcı düşünme ve sükûnetle düşününen düşünme*” (Heidegger, 2010: 38). Bunlardan ilki gündeliğin işletilmesi için gerçekleştirilen bir düşünme biçimiyken ikincisi bir insan etkinliği olarak derin düşünmeyi ifade eder. Teknolojinin hakim olduğu bir dünyada insanın düşünmesi, Heidegger’e göre artık şunlar üzerinedir: “*Akil almayacak kadar muazzam büyüklükteki atom enerjilerini nasıl gemleyip idare edlim ki insanlığı bu devasa enerji birikintilerinin bir yerde birdenbire –hatta askeri harekâtlar olmaksızın- patlak vererek “gemi aزیya alıp” her şeyi yok etme tehlikesine karşı koruyabilelim?*” (a.g.e.: 43). Heidegger’e göre teknoloji, geç modern çağda bireylerin yaşayışı ve mutluluğu konusunda egemen bir role sahiptir (Borgmann, 2017: 205). Bu rolün niteliği ise çoğunlukla yıkıcıdır. Heidegger’e göre teknolojinin egemenliği, onun karşısında varlığa önem atfedilmesiyle aşılabilir.

Modern öncesi geleneksel düzende insanlar hayatın doğal akışı içinde olan, daha otantik, daha az karmaşa doğuran anlamları gerçekleştiriyorlardı. Bugün ise olanaklar şekil değiştirmiş durumdadır. Bugün insan sahip olduğu olanaklar ile anlam gerçekleştirebilmek bir yana, zamanla kendisini akışın düşünmeyen sadece uyum sağlayan bir parçası olarak görmeye başlar (Yalom, 2014: 695). Bu durumda kalan çağımız bireyi varoluşun gerçekleriyle daha kısa yoldan yüzleşmek zorunda kalır –örneğin savaşlar nedeniyle ölümle, kişilerarası güvenin ortadan kalkmasıyla yalıtımla yüz yüze gelir- ve bu konuda bir yol göstericiye sahip olma, ona sunulmuş belli kalıplar gibi beklentilerinin karşılıksız kaldığını görmesiyle ruhsal bunalıma sürüklenir.

Giddens (2014: 50)'a göre Modern Çağ özellikle kaygıların eskiye kıyasla çok daha fazla yaşandığı bir dönem değildir. Her çağın kendine özgü riskleri ve kaygı biçimleri vardır. Ancak modern çağda kaygı biçimleri tıpkı her alanda olduğu gibi şüphesiz farklı bir hal almıştır. Bireyler sürekli bir dönüşümün yaşanmaya devam ettiği modern zeminde zorunlu olarak gözlemci olmak ve kendi kimliklerini mevcut dönüşüme uygun olarak şekillendirmek zorunda kalmaktadır. Ancak hem varoluşun kaçınılmaz gerçeklerinden, hem de modernitenin oluşturduğu zeminsizlikten kaynaklı olarak kimlik oluşturma süreçleri sorunlu hale gelmektedir.

2.2. Sigmund Freud ve Modern Psikoterapi

“İnsan ve hayvan davranışlarını inceleyen bir bilim” (Morgan, 2013: 5) olarak tanımlanan psikoloji, bir bilim olarak yani deneysel inceleme yoluyla ilk kez Alman psikolog Wilhelm Wundt (1832-1920) tarafından ortaya konmuştur. Wundt, belli bir yöntem ışığında “içgözlem” yapmanın yolunu göstermiştir (Benson, 2013: 25). Avusturyalı nörolog ve psikanalist Sigmund Freud (1856-1939) ile de bilimsel nitelikli psikoterapinin temelleri atılmıştır.

Sigmund Freud zihni bölümlere ayırdığı psişik modeli ve psikanaliziyle psikiyatri alanında önemli bir yere sahiptir ve birçok yaklaşımın temelinde onun izleri vardır. Varoluşsal psikoloji ve psikiyatri yaklaşımları, tıpkı varoluşsal felsefe yaklaşımları gibi çeşitli yönelimler göstermektedir. Ancak hepsini ortak bir noktada; varoluşçu anlayışla yaklaşıyor olmaları noktasında buluşturan yönleri de vardır. Öncelikle, aşağıda ele alacağımız psikoterapistler örneğinde de göreceğimiz şekilde bu yaklaşımların hepsi Freud temellidir ancak bir yandan da asıl özgünlüklerini Freud'dan ayrılmış ve ona karşı olmalarına borçlulardır. Bir diğer ortak noktaları ise Freud'un determinist yaklaşımına karşın “görüngübilimsel” bakış açılarıdır (Yalom, 2014: 32).

1856 doğumlu nörolog, psikiyatr ve psikanalist Sigmund Freud modern psikiyatrinin kurucusu olarak anılır. Modern, insanlık tarihinde büyük dönüşümlere sahne olmuş Freud da bu değişimle insan ruhunu çağa uygun bir bakış açısıyla ele almıştır. O, yöntemini yeni bir bilimsel yöntem olarak nitelendirir: “Freud'a göre psikanaliz

terimi üç farklı olgu için kullanılmalıdır: 1/ Diğer yöntemlerin ulaşamadığı ruhsal süreçleri aydınlatan araştırma yöntemi; 2/ Nevrotik bozuklukları tedavi etmek için geliştirilen, bu araştırma yöntemiyle temellendirilmiş tedavi tekniği; 3/ Yeni, bilimsel bir yöntemin oluşumunu sağlayan psikolojik bilgi birikimi” (Lagache, 2014: 7).

Freud’u kendisinin bahsettiği bu yeni bilimsel yöntemi ortaya çıkarmaya götüren şey öncelikle hayatın her alanında etkisini gösteren eskinin yıkılışı, yeninin kuruluşu ve buna uyum sağlama gereksinimi ya da zorunluluğuydu. Çağdaş insan kendi hakkında çok fazla bilgiye sahiptir ve bu sayede kendi ruhunun en derinlerini okuyabilmektedir (Foucault, 2015: 247). Arslan’a göre akıl çağı ve ardından moderniteyle yoğrulan birey kendi zihnine de bilimsel bir bakış açısıyla bakma refleksi göstermiş, Freud ise bu eğilimin en akılda kalan temsilcisi olmuştur. (Arslan, 2016: 23). Sigmund Freud, kendisinden önce insan zihninin bilime konu olmamasının eleştirisini derslerinde sık sık yapmıştır:

“Bir organizmanın işlevlerini (fonksiyon) ve onun anatomik bozukluklarını azaltmak, onları kimya ve fizik şartları içerisinde açıklamak ve biyolojik olarak onları anlamak üzere eğitildiniz ama ilginizin hiçbir kısmı, harika karmaşık organizmamızın yüceldiği psişik hayata yönlenmedi. Bu yüzden psikolojik düşünce size yabancılaştı, ona kuşkuyla bakmaya başladınız, onun bilimsel karakterini reddettiniz, onu kafirlere, şairlere, doğal filozoflara ve mistiklere bıraktınız.” (Freud, 2014a: 12)

Freud’dan önce özellikle Orta Çağ’da ruhsal problemleri olan hastaların günahlarından dolayı bu duruma geldiklerine inanıldığı için zincire vuruluyordu. Ayrıca kullanılan tedavi yöntemleri, bu rahatsızlıklar salt fiziksel nedenlere dayandırıldıklarından elektroşoka maruz bırakma, hastanın bir sandalyede döndürülmesi, soğuk suya batırılması gibi ilkel yöntemlerdi. (D. P. Schultz ve S. E. Schultz, 2007: 570- 573) Ancak Freud, bu tür yöntemlerin işe yaramadığını gördü ve yeni arayışlara girdi. O, bu hastalıkların nedenlerini bilinçdışında gerçekleşen

dinamik süreçlerde aradı ve böylece bu hastalara yaklaşımı yöntemli hale getirdi. Ancak bu özelliğiyle Freud'un yaklaşımı ve teorileri modern psikoloji ve psikiyatri bilimleri için önemli bir dönüm noktası (Tura, 2005: 13) olsa da daha sonra bahsedeceğimiz karşı duruşlara maruz kalacaktı.

Freud'un yöntemini oluşturmasındaki diğer katkılar, birlikte çalıştığı ve yöntemlerinden ilham aldığı meslektaşları ve karşılaştığı ilginç vakalardı. 1885 yılında Fransız nörolog Jean-Martin Charcot (1825-1893)'un yanında çalışıp sonrasında burada öğrendiği hipnoz ve telkin yöntemini uygulaması ve ardından arkadaşı Avusturyalı fizyolog Josef Breuer (1842- 1925)'in histerik hastası Anna O.'ya ve diğer hastalarına uyguladığı "katharsis" tekniğini (Hall, 2010: 19) dönüştürmesiyle "psikanaliz" şekillenmeye başladı. Daha sonra ise Freud Breuer'den ayrılıp, hastanın hipnoz altında olmadan özgürce kendi hakkında her şeyi anlattığı, aklına gelen her şeyi söylediği "*serbest çağrışım*" tekniğini geliştirdi (Tura, 2012: 54). Bundan sonra kliniğinde kanepeler üzerine uzanan hastaları ona kendilerini ve rüyalarını anlatıyor, o da bunlardan yola çıkarak hastası hakkında çözümler yapıyordu. Hasta, böylece ruhunun derinlerinde gömülü duran, nevrozuna ilişkin sebepler hakkında bilinçlenecekti (Habip, 2012: 156).

Freud'un yaklaşımında hasta gözlemleri sonucu vardığı nokta, nevrozların kaynağında çocukluktan itibaren bastırılmış "*cinsel dürtü*"ler olduğuydu. Freud'un bu tespiti aynı zamanda çok fazla eleştirilmesinin sebeplerinde birini de oluşturur (Jaccard, 2007: 62). Tespit ettiği bir diğer dürtü ise saldırganlık dürtüsüydü (Lagache, 2014: 19). Freud'a göre *psişik aygıt üst-ben, ben ve id* olmak üzere üç bölümden oluşur (Freud, 2014b: 100). İnsanların nevroitik durumları, hissettikleri acı, id'in söz konusu bu dürtülerinin, üst-ben'in ideal beklentileri doğrultusunda ego tarafından bastırılmasıyla yaşanan çatışmalar ile açıklanır (a.g.e.: 83).

Freud zihin modelini oluştururken insanı bir makine gibi gören Helmholtzcu determinist anlayışı benimsemiştir (Yalom, 2014: 115). Bu konu dışında Freud'un eleştirildiği bir diğer nokta, yalnızca geçmiş yaşantılara odaklanmasıdır. Eleştirilere göre, geçmişin yeniden inşasıyla sağlıklı sonuçlara varılabileceği aslında kesin değildir. Çünkü kişi şu anki düşünce yapısıyla söz konusu olayı geçmişte algıladığı şekilde algılamayabilir, bakış açısı değişmiş olabilir (Rank, içinde; Yalom, 2014:

543). Freud'un, hastasını bir nesne olarak görmesini ve tek tek bireyin yaşantısını göz ardı eden herkes için ortak ön veriler içeren yaklaşımını eleştiren anlayışlardan biri Psikoloji ve Psikiyatride “*Varoluşsal Yaklaşım*”dır (a.g.e.: 31).

Varoluşsal psikolojik yaklaşım kaynağını varoluşsal felsefeden alır. Felsefede varoluşsal yaklaşımın tanımlanması konusunda Bezirci (içinde; Sartre, 2015a: 8- 9), Heinemann'ın görüşlerine yer vererek şunları yazar:

“Peki varoluşçuluk tanımlanamaz mı? Heinemann bu soruyu olumsuz cevaplandırıyor: “Hayır! Varoluşçuluğun gerçek bir tanımı yapılamaz. Çünkü varoluşçuluk sözcüğünü kucaklayan tek bir öz, tek ve değişikliğe uğramayan bir felsefe yoktur. Bu sözcük aralarında derin ayrımlar bulunan çeşitli felsefeleri gösterir.” Nitekim varoluşçu sayılan Kierkegaard, Heidegger, Marcel, Jaspers, Sartre, Nietzsche gibi filozofların “üzerinde anlaştığı bir ilkeler topluluğu yoktur”” (Heinemann, 1959).

Tıpkı varoluş felsefelerinde olduğu gibi varoluşsal psikolojik yaklaşımda da alanı, çizilmiş tek bir çerçeve etrafında açıklamak mümkün değildir ve temsilcileri ancak tespit edilen bazı ortak temaları ışığında bir çatı altında toplanabilir (Yalom, 2014: 28). Bu noktada, gelecek alt bölümlerde ruh alanında varoluşsal yaklaşımı daha iyi anlayabilmek, önemli temsilcilerine yer vererek sağlanmaya çalışılacaktır.

2.3. Ludwig Binswanger ve Medard Boss

İsviçreli psikiyatrist Ludwig Binswanger (1881- 1966) Heidegger'in temel ontolojisini psikiyatrik alana uyarlayan ve yeni bir yaklaşım modeli oluşturan ilk isimdir (Boss, 1980: 88). Varoluşçu anlayışın psikiyatri alanındaki temsilcilerinden İsviçreli psikiyatrist Ludwig Binswanger' in yaklaşımı “*Dasein Analizi (Alm. Daseinanalyse)*” adıyla anılır. Bu yaklaşım adını Heidegger'in “Dasein” kavramından alır. Binswanger psikanaliz geleneğiyle yetişmiştir ancak yaklaşımında Freud'dan ayrıldığı nokta, bireyi psişik süreçleriyle nedensellik yoluyla

açıklamayışı, aksine kendi dünyası (Alm. Weltentwurf) ile olan bağlantısı yoluyla anlamaya çalışmasıdır (Noyon- Heidenreich, 2012: 42). Freud'un pozitivist yaklaşımı ise indirgemecedir ve insanı tüm yönleriyle ele almakta yetersiz görülür (Panahi, 1994: 200).

“Dasein Analizi”nin diğer bir temsilcisi, Binswanger'in psikiyatrik yaklaşımına karşılık, psikoterapötik yaklaşımıyla İsviçreli psikiyatrist Medard Boss (1903-1990)'dur. Boss da psikanaliz temelliydi fakat Freud'un determinizmini o da eleştirmektedir. Freud gibi o da rüyaları önemli bir araç olarak görmüş ve hastalarının rüyalarını yorumlamıştı. Ancak o anlatılanları Freud'un aksine ruhsal süreci yansıtan semboller olarak yorumlamadı. Bunlar, hastanın dünya algısını gösteren birer yaşantıydı ve ona göre uykuda olmanın uyanıklık halinden farkı yoktu (Noyon- Heidenreich, 2012: 42). Yani ona göre rüyalarda da kişilerin normal hayatları devam etmektedir. Boss rüyaların fenomenolojik yorumunu yapmıştı (Condrau, 1998: 126). Varoluşçu filozof Heidegger'le (1889- 1976) yakın arkadaşı ve birlikte varoluşçuluk anlayışının psikiyatriye uyarlanması konusunda araştırmalar yapmışlardı. Heidegger'in eleştirdiği, her şeyi nesneye indirgeyip bilimsel ve teknik ilerleme adına incelemeye alan yeniçağın özne anlayışına (Alm. Possessiver Subjektivismus) o da karşı çıktı. Yeni özne anlayışı derhal terk edilmeliydi. Boss bu uzaklaşmayı tıp ve psikolojiye de yerleştirmek için çabaladı. Bunun için de Edmund Husserl'ini şeylere gerçekdışı önyargılar atfetmek yerine şeylerin -ne iseler o olarak- kendilerine eğilen anlayışını benimsedi (Holzhey- Kunz, 2014: 29- 30).

Binswanger ve Boss'un yaklaşımlarına göre ruhsal problemler yaşayan hastayı anlamada önceden belirlenmiş süreçler değil, bireyin özgürlüğü ve seçimi, ayrıca geçmişi değil şimdi ve şu anki durumu ön plandadır.

2.4. Viktor Emil Frankl

Avusturyalı nörolog ve psikiyatrist Viktor Emil Frankl (1905- 1997) için de Freud, psikiyatri alanında temel katkıyı sağlayan isimdir ve sonraki çabalar onun sağladığı temel üzerine gelişir (Frankl ve Kreuzer, 1991: 106). Ancak Frankl'a göre bunun yanı sıra bir başka gerçek daha vardır. İnsanlar artık bastırılmış duygular ya da “Ödipus Kompleksi”nin neden olduğu durumlardan sıkıntı çekmemektedir. İnsanların en büyük sorunu yoğun şekilde hissettikleri “anlamsızlık” duygusudur. Bu

konuda yardımcı olabilecek tedavi edici yöntem ise kendisinin geliştirdiği “Logoterapi (anlam terapisi)” dir (a. g. e.: 8).

Frankl’ın varlık analizi (Alm. Existenzanalyse) ile varlık (alm. Existenz) olma bilinci; Logoterapi’si (alm. Logotherapie) ile anlam ve değerler terapi sürecine dahil edilir (Frankl, 1996: 172). Logoterapi’ nin amacı anlam arayışı sürecinde hastaya kendi anlamını bulması için yardım etmektir (Länge, 2013: 28). Frankl’a göre insan söz konusu anlamı üç şekilde gerçekleştirebilir: bir iş yaparak, bir eser yaratarak; bir şey yaşayarak, örneğin birini severek; acıyı kabullenip ona karşı bir tavır belirleyerek (Frankl, 2016: 125).

Frankl’ın analiz ve terapi yaklaşımının merkezinde, varoluş sorunlarından insanın anlam bulmaya yönelik çabası (Alm. Der Wille zum Sinn) yer almaktadır (Dienelt, 1973: 47). Frankl’ın varoluş felsefelerinin temelinde gelişen yaklaşımı, özellikle İkinci Dünya Savaşı sırasında ailesiyle birlikte kaldığı ve ailesini yine orada kaybettiği toplama kampı deneyimleriyle şekillenir. Frankl’ın toplama kampında gözlemlediği en önemli şey, insanın en zor şartlarda bile yaşamaya devam etmek için sebepleri olabileceğiydi. Öyleyse hayat ne kadar anlamsız görünürse görünsün ya da ne kadar büyük acılar yaşanırsa yaşansın tıpkı Camus’un Sisifos’u gibi hayata tutunacak bir amaç belirlemek ve bu anlamın yüceliğine olan sarsılmaz inanç tüm sorunları çözebilirdi:

“İnsan, onurunu bir toplama kampında bile koruyabilir. Dostoyevski bir keresinde şöyle demişti: “Beni korkutan tek bir şey var: Acılarıma değmemek.” Kamptaki davranışları, acıları ve ölümleri, son içsel özgürlüğün kaybedilemeyeceği gerçeğine tanıklık eden şahitlerle tanıştıktan sonra, bu sözler sık sık aklıma geliyordu. Bu insanların çektikleri acıya değdikleri söylenebilir. Acıya katlanma yolları gerçek bir içsel başarıydı. Yaşamı anlamlı ve amaçlı kılan şey de, insanın elinden alınamayan işte bu ruhsal (tinsel) özgürlüktür” (Frankl, 2016: 82)

Viktor Emil Frankl yaklaşımında varoluş sorunlarından anlamsızlığı özellikle ön plana çıkarmış ve “Logoterapi” sinde de dikkati bir anlama yönlendirerek

nevrozların uzaklaştırılması (Alm. Dereflexion) ve problemin üzerine gitme (Alm. Paradoxe Intention) gibi yöntemleri uygulamıştır (Frankl, 2016: 136).

2.5. Irvin David Yalom

Amerikan Varoluşçu- Hümanist Terapi yaklaşımının temsilcisi Irvin D. Yalom “Varoluşçu Psikoterapi” adlı kitabında psikiyatride varoluşçu yaklaşımın daha iyi anlaşılabilmesi için üç birbirinden farklı ruhsal çatışma modelini izah eder. Bunlar Freudiyen, neo- Freudiyen ve varoluşçu modellerdir. Aslında üç model de benzer süreçlerle ilerlemektedir. Bir çatışma gerçekleşir, anksiyete doğar, egonun savunma mekanizmaları devreye girer ve ardından kişide aslında çoğunlukla bilincinde nedeninin farkına varamadığı *adaptif* veya *psikopatolojik* sorunlar gelişir. Ancak söz konusu üç modelde değişiklik gösteren ve aralarındaki asıl sınırları çizen unsur, çatışmanın ortaya çıkış sebebidir. Freudiyen yaklaşımda harekete geçirici bu sebep “id” in karşılanmayan istekleri; Neo-Freudiyen yaklaşımlarda çocuğun yetişkinlerle kurduğu ve güvene dayalı olmasını umduğu ilişkide beklentisinin karşılanmaması iken; varoluşsal psikolojide varoluşun dört önemli kaygısının fark edilmesi çatışmanın başlatıcısıdır (Yalom, 2014: 17-18). Burada söz konusu olan dört varoluşsal kaygı ise “ölüm”, “ anlamsızlık”, “yalıtım” ve “özgürlüktür” (a.g.e.: 19). Yalom söz konusu kitabında varoluş sorununu bu dört ana başlık altında, kendi hastalarından örneklerle farklı açılardan açıklamaktadır.

Yalom kitapta varoluşsal psikoterapinin tanımını şöyle yapmaktadır: “*Varoluşçu psikoterapi, bireyin var olmasından kaynaklanan endişelere odaklanan dinamik bir terapi yaklaşımıdır.*” (Yalom, 2014: 14). Bu tanımda yer alan “dinamik bir terapi yaklaşımı” vurgusu Yalom’un söz konusu kitabının yazılış amaçlarından birine gönderme yapar. Yalom, varoluşsal terapi yaklaşımının çoğu çevrelerce nesnel dayanakları ve birikimi olmayan, hastalarına belirli bir sistem ışığında yaklaşmayan bir belirsizlikten ibaret olarak görülmesinden bahseder. Yalom kitabında psikoloji ve psikiyatride varoluşsal yaklaşımın savunusunu yaparak varoluşsal bakışın da tıpkı diğer modeller gibi bir sistem oluşturduğunu ve tutarlı bir yaklaşım biçimi olduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır (a.g.e.: 15). Yine yukarıdaki tanımda yer alan, varoluşsal yaklaşımın “bireyin var olmasından kaynaklanan endişeler” in merkeze alındığı bir yaklaşım biçimi olduğuna dair ifade, varoluşsal sorunların çok geniş bir

alana yayılan somut gerçekliğine vurgu yapmaktadır. Yalom'a göre tedavi için gelen hasta hangi nevrozdan yakınırsa yakınsın hem nevrozun sebebi hem de tedavisi aşamasında temelde somut ve kaçınılmaz bir ölüm ya da anlamsızlık gerçeğinin dikkate alınması gereklidir (Yalom, 2014: 14).

Dünyada olmaktan kaynaklanan kaçınılmaz acı, varoluşsal felsefenin de temelidir. Heidegger'in "Dasein (orada varlık)" ya da Sartre'ın "an-sich-sein (kendinde varlık)" biçimlerinin yüz yüze olduğu temel gerçeklik tam olarak budur. Bu, geniş çerçevede ele alınabilecek gerçeklik, Yalom'a göre *resmi* varoluşsal felsefi "öğreti" den çok daha eskiye dayanır. Yalom'a göre, yaşam ve ölüm üzerine her düşünme çabası varoluşsal sorunlar üzerine bir düşümedir (2014: 28). Yalom kitabında varoluşsal felsefe alanından, varoluşsal bunalımdan muzdarip vaka örneklerinin durumlarına açıklık getirdiği noktalarda ve bu hastaların terapi edilmesi ile ilgili görüşlerini açıklamak üzere yer yer faydalanmaktadır (a.g.e.:30).

Yalom, varoluşsal dinamik modelini Freud'un dinamik modeliye bir şema üzerinden karşılaştırarak ortaya koyar. Bu model Freud'un modelini temel alır ancak içerik açısından farklıdır:

"DÜRTÜ → ANKSİYETE → SAVUNMA MEKANİZMASI

şeklindeki eski formül,

TEMEL KAYGILARIN FARKINA VARMA → ANKSİYETE → SAVUNMA MEKANİZMASI

halini almıştır." (Yalom, 2014: 21).

Yalom anksiyete doğuran dört temel kaygıyı kitabında oldukça geniş şekilde yer vererek örnekleriyle izah eder. Buna göre "ölüm" ile ilgili olan kaygı, hayatta kalma isteği ile ölümün insanın değiştirilemeyecek gerçeği olduğunun fark edilmesi ile ortaya çıkar. Sık kullanılan anlamıyla olumlu bir durumu ifade eden "özgürlük" kavramı varoluşsal terminolojide bireyin zeminsizliğini ve sorumluluklarını fark etmesiyle yaşanan olumsuz bir durumdur. Dolayısıyla burada kaygı, bir dayanak

bulma isteğiyle dayanaksız olduğu gerçeği arasındaki çatışmadan doğar. “Yalıtım” ise biraz daha gündelik dille ifade edildiğinde insanın başka kişilerden destek alma ihtiyacı karşısına “insan yalnız doğar, yaşar ve yalnız ölür” şeklinde ifade edilebilecek gerçeğliğin çıkmasından duyulan kaygıdır. “Anlamsızlık” ise anlamlı bir hayat sürdürme ihtiyacı ile er ya da geç ölümle sonlanacak bir hayatta bu anlamı gerçek manada bulamama ihtimali arasındaki çatışmadır (Yalom, 2014: 19-20).

3. BÖLÜM: EDEBİYATTA VAROLUŞ SORUNU

Farklı disiplinlerin ya da onların söylem biçimlerinin arasındaki mevcut sınırların özellikle 20. yüzyıldan itibaren giderek daha da görünmez hale gelmesi sorunsalı bu tez çalışmasının konusu değildir. Ancak felsefe alanında doğan varoluş sorununu edebi eserler üzerinden ortaya koymaya çalışırken kısaca da olsa felsefe ve edebiyat arasındaki etkileşimden bahsetmek yerinde olabilir. Sayısız deney, veri birikimi ve vaka örneklerinden yola çıkan tıp bilimlerinde dahi insan söz konusu olduğunda kesinliğe yer vermenin mümkün olmadığı fikri sabitken, sosyal ve beşeri bilimler için konuşmak gerekirse insanın konu olduğu alanlarda sınırlandırma sonuçsuz gözükmektedir. Muhtemel ilişki ise kaçınılmazdır. Hayatın içinden her yönüyle insanı resmeden edebiyat alanı ise bu türden bir buluşma için uygun bir zemin sunmaktadır.

Edebiyat ve felsefe ilişkisi, şiirin felsefe yapma aracı olduğu Sokrates öncesi dönemde mevcuttur. Ancak Platon'la, aklın araç olduğu felsefe doğar. Platon'un, yazının düşüncüyü geliştiremeyeceği ancak kayıt altına alabileceği ve ciddi şeyleri herkese açık kılmak için doğru bir araç olmadığı eleştirilerine (Colli, 2007: 90- 91) karşın, yine de edebiyatın Platon'un "bilgelik aşkı" anlamına gelen "yeni felsefe" sinde bir yeri vardır (a.g.e.: 89). Diyalektik tartışma yolunun Gorgias'la, halkı ikna etmek üzere yazıya dökülerek düzenlenmiş retoriğe, yani ikna etme sanatına, dönüşmesi felsefenin başlamasına yol açmıştır (a.g.e.: 86). Gorgias'ın yolunda diyalektik, edebiyata sahne arkasında yaklaşmış ancak sahne önündeki asıl birleşme Platon'un yazılı diyalektik ve retoriği bir arada içeren "yazınsal diyalog" türü ile meydana gelmiştir (a.g.e.: 89). Murdoch'a göre edebiyat felsefe ilişkisi bağlamında Sartre'ın "*Bulanti*"sı dışında felsefenin edebiyata katkı sağlayabileceği ve dahil olabileceği durumlar yoktur (Murdoch, 2015: 54-55). İkisinin arasında ayırım yapmak söz konusu olduğunda ise ayırımlardan biri, örneğin, felsefenin söylemlerinde daha açık olmak zorunluluğu varken, edebiyatın soru işaretleri bırakma hakkının var olmasıdır. Bunun yanı sıra bu özellikleri onları daha iyi birer düşünür yapmakta kudretli olamasa da, edebi anlatım yeteneğine sahip düşünürlerin varlığı da gerçektir (a.g.e.: 38). Felsefi anlatımda, şiirsel dilden faydalanan Kierkegaard ve Nietzsche gibi düşünürler buna örnektir (Sarı, 2016: 15).

Varoluş felsefesinin modern edebiyata Kierkegaard üzerinden etkisi onun, Hegel felsefesinin bütünsel bir gerçeklik çabasının karşısına tek tek bireyi koymasıyla gerçekleşir. Özellikle “ben”in giderek yabancılaşması ve yalnızlaşması unsuru edebiyata dahil olmuş, Rilke, Trakl, Kafka gibi yazarların eserlerine yansımıştır (Andreotti, 2014: 98). Özne ve dil eleştirisiyle moderne en çok etki eden filozoflardan olan Nietzsche ile “ben”in parçalanması ve bütünlüklü bir insan algısının tartışmalı hale gelmesi edebiyata çok boyutlu figürler olarak yansımıştır (a.g.e.: 100). Aynı şekilde Heidegger’in ve Jaspers’in felsefi yaklaşımları da günümüz edebiyatı üzerinde etkilidir. Kendine ve dünyaya yabancılaşmış, varoluşsal sınır durumlarda kalan, güvensiz hisseden, kaygılı, özgürlüğü ile, sorumluluğu ile ve ölüme doğru varlık olma gerçeği ile yüzleşmiş olan, anlamsız bir dünyada anlam arayışı içerisindeki insan günümüz edebiyatının konusudur (a.g.e.: 103). Ancak hem felsefi bir sorun olarak varoluşu ele alan, hem de felsefesini edebiyat alanında yazdığı eserleri aracılığıyla salt kuramsal çerçeveden çıkarıp, yaşantının içerisinde gösteren varoluş filozofu Jean-Paul Sartre ile varoluş sorunu dolaysız yoldan edebiyata yansır. Burada Dasein’in varlığı bütünüyle absürt olarak görülür (a.g.e.: 104).

Heidegger’in “dönüşüm” olarak adlandırılan geç dönem felsefesi, varlığın ortaya konması konusunda sanat eserinin önemine vurgu yapar. Özellikle “*Sanat Eserinin Kökeni (Alm. Ursprung des Kunstwerks)*”nde Heidegger, insan varoluşunun gerçekliğinin sanat eserinde, özelde edebiyatta, daha da özelde şiirde (Heidegger, 2007: 69) ortaya konabileceğini yazar. Kendisi de üretilmiş olan şiir, daha da önemli bir işleve sahiptir, o aynı zamanda üretir de. Şiirin dünyanın şekillenmesinde katkısı vardır (a.g.e.: 40). Var olanın açıklığı yani hakikati şiirde kendisini gösterir (a.g.e.: 50). Sartre içinse edebiyatta insanlara kendisini gösteren şey özgürlükleridir (Sartre, 2015b: 146).

Murdoch’a göre modernitenin ve kapitalizmin etkisi altında yazılacak varoluşsal bir romanda “irade”nin sergilenmesi, özgürlüğün kazanılmasının ve erdemli olmanın göstergesi haline gelir. Çünkü 19. yüzyılda başlayan süreçte 20. yüzyıla gelindiğinde hem elinden alınan değerlerin hem de mantığın yalnız başına bıraktığı bireylerin güven duygusu kalmamıştır ve kendilerine vaat edilen özgürlüğü elde edememişlerdir. Murdoch’un özellikle Sartre’in felsefi anlayışı ve varoluşçu

edebiyatından yola çıkarak söylediğine göre varoluşçu romanın yazarı (ya da ana figürü) cesur, gururlu, eleştirel, maceracı, başına buyruk ve hatta bazen dayatmacıdır. Kısacası bir irade ortaya koymaya çalışır ve cesareti dolayısıyla sevilir de (Murdoch, 2015: 273- 275).

Modern dünyada birey kendine, topluma, kısacası “varlık” olmaya yabancılaşmıştır ve zorla içine sokulduğu başka bir dünyadan, anlamsız ve duyarsız gözlerle etrafında olup bitenlere bakmaktadır. Edebi eserler ise içinde yaşanılan dönemin ruhunun kendisini en iyi şekilde gösterebileceği zemindir (Spierri, 1954: 18). Satre’ın “Bulantı”sında ana figür Roquentin’in bir parkta otururken varoluşunu, hatta var olmayışını dahi bir “fazlalık” olarak sonuçlandığı sahne varoluşun edebiyatta sorgulanışının en bilindik sahnesidir (Sartre, 2018: 191). Modern, teknik insanın Almanca edebiyattaki temsillerinden Homo Faber, eski arkadaşı Joachim’in kendisini astığı “manzara”yı fotoğraflarken (Frisch, 2012: 61), Camus’un, annesinin cenaze töreninde tören sonrası için planlama yapan Meursault (Camus, 2014: 23)’u kadar yabancıdır. Peyami Safa’nın “Dokuzuncu Hariciye Koğuşu”nda bacağını kaybetmek üzere olan çocuğun kendi ölümü ile bacağının ölümü üzerine yaptığı kıyaslama (Safa, 2017: 105) derin bir varoluş sorgulamasından başka bir şey değildir. Yusuf Atılgan’ın “Aylak Adam”ı C., herkesin içinde kendi kendine yüksek sesle gülüp ölçülerin dışında davranmak isterken aslında, bir kendi varoluşu namına kendi olma çabasıdadır (Atılgan, 2012: 18). Goethe’nin Genç Werther’i de hayata tutunmak için son umudu olan Lotte’ye aşkı yüzünden, Lotte’nin uzattığı silahla kendini öldürürken, üstesinden gelemediği şey sadece aşk acısı değildi. Aynı zamanda o güne kadar çektiği tüm acıları, başarısızlığa uğrayan, hayata dair çabaları onu bu dünyada artık amaçsız hissettirmiş, hayatla bağlarını koparmış ve sonunu hazırlamıştı (Goethe, 2005: 104).

Varoluşsal felsefeden temelini alan varoluşsal psikanaliz günümüz insanının ruh durumunu anlamaya çalışırken nesnel yönelimli Freudiyen bakışın aksine, bireyin kendi mevcut durumuna odaklanır. Aynı şekilde edebi eserlerin yazarının psikolojisini ya da eserlerdeki figürlerin ruh durumlarını anlamak için inceleme yöntemi olarak kullanılan Freudiyen yaklaşım yerine varoluşsal yaklaşımın

benimsenmesi, edebiyat eserlerine kurgusal süzgeçten geçerek yansıyan günümüz dünyasının bireylerinin daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

Yalom, psikiyatri alanında yazdığı kitabında edebiyat alanından eser örneklerine sık sık başvurmuştur. Eserlerdeki figürlerin insanı bire bir yansıtmadaki yanılmaz payına değinen Yalom'a göre bu figürlerin gerçekliği ile bizim kendi gerçekliğimiz arasında bir fark bulunmamaktadır. Öyle ki bu gerçeklik Yalom'a göre somut bir hastadan elde edilen klinik bir verinin sunduğu gerçeklikle eşdeğerdedir. Dostoyevski, Tolstoy, Kafka gibi yazarları da psikiyatride varoluşsal yaklaşımı benimseyen analistlerle aynı soyağacına dahil eden Yalom, böylelikle iki alan arasındaki sınırı ortadan kaldırır (Yalom, 2014: 38).

Bu noktada ortaya çıkan sorunsal ise varoluşsal sorgulamanın karşısında durduğu bilimsel anlayışın felsefe alanında da, psikoloji alanında da onu olgusal olmadığı gerekçesiyle eleştirmesidir. Bunun nedeni bilginin nereden geldiğine ilişkin deneysel kanıt beklentisidir (Yalom, 2014: 39). Yalom bu eleştiriyi Heidegger'in anlayışından yola çıkarak cevaplıyor (a.g.e.: 41). Ona göre Heidegger'in insan varlığının ontik ve ontolojik olmak üzere iki ayrı yönü üzerine yaptığı vurgu tam olarak bu soruya yanıt oluşturmaktadır. Yalom'a göre böyle bir ayrımın varlığı, insan varlığıyla ilgili standart nesnel yaklaşımlarla açıklanamayacak gerçeklerin var olduğu anlamına gelir. Heidegger salt bilimsel anlamının yerine yaşantının da önemli olması gerektiğine ilişkin "Varlık ve Zaman"da şunları yazmaktadır:

"Aslına bakılırsa kendini bir şeyin yerine koymak demek yanıltıcıdır; çünkü ilgilenme, münasebette bulunmanın bu varlık minvalinin içine kendimizi önce yerleştirmemizi gerektirmiyor. Her günkü Dasein zaten daima bu tarzda vardır, örneğin kapıyı açarak kapı kolunu kullanmış olurum. Oysa bu şekilde karşılaşılan var olana fenomenolojik erişim daha ziyade kendini iteleyerek sıkıştıran ve beraber gelen, böylesi bir «ilgilenme» fenomeninin ve bununla beraber özellikle de ilgilenme sırasında kendisi için bizatihi nasıl karşılaştığı önemli olan varolanın esasen üzerini örten tefsir eğilimlerinin kenara itilmesiyle sağlanmaktadır" (Heidegger, 2011: 70).

Varoluşsal psikanaliz yaklaşımları ortaya konarken genellikle Freud'un psikanaliziyle bir hesaplama söz konusudur. Freudiyen psikanalizin eleştirildiği yönleri Yalom şöyle ortaya koymaktadır:

“Çok sayıda psikiyatrist konuyu Freud' un yaklaşımının temel ilkeleriyle ele almıştır. Freud'un ruhsal işleyiş modeline, insanoğlunu fiziksel bilimlerden ödünç alınan enerjinin korunması şeması yoluyla anlama çabalarına karşı çıkmış ve böyle bir yaklaşımın insanoğlunun yetersiz bir şekilde algılanmasıyla sonuçlanacağını ileri sürmüşlerdir. Eğer bir şema bütün bireyleri açıklamak için uygulanırsa, belirli bir kişinin eşsiz deneyiminin atlanacağı şeklinde itirazda bulunmaktadır. Freud'un indirgemeci görüşüne (bütün insan davranışını birkaç temel dürtüye bağlamak), materyalizmine (en yüksektekini en alçaktaki bağlamında açıklamak) ve determinizmine (bütün zihinsel işleyişlere mevcut olana tanımlanabilir faktörlerin neden olduğu inancı) karşı çıkmaktadırlar” (Yalom, 2014: 31).

Buna karşın varoluşsal analizde ise *“hastaya görüngübilimsel olarak yaklaşmalıdır; yani hastanın yaşantısal dünyasına girmeli ve anlayışı bozan önvarsayımlarda bulunmadan bu dünyanın olgularını dinlemelidir” (Yalom, 2014: 32).* Laing'e göre de savunma aracı olarak bir kurama dayanma ya da bilimselliğin ölçüsü olarak nesnel olma, araştırmaya konu olan kişiyi *“kişiliksizleştirme”* boyutuna ulaşıyorsa bu yanlıştır. Çünkü *“gerçek bir kişisel varoluş bilimi olabildiğince tarafsız olmaya çalışmalıdır” (2015: 22).*

Varoluşsal sorunun nesnel gerçeklere dayanan boyutu ise moderniteyle olan etkileşimidir. Eagleton'a göre tarihsel koşullar, insanın hayat üzerine düşünmeye yönelme eğilimi üzerinde etki eder (2012: 31). Özellikle 20. yüzyılda savaşlarda yaşanan toplu ölümler doğal bir sonuç olarak insanları hayatın değeri üzerine düşünmeye itmiştir (a.g.e.: 33). Kapitalist modern düzende insanlar manevi değerler yerine maddi değerler üzerine düşünecek hale getirilmiş ve bunlar uğruna yaşamaya mecbur bırakılmıştır (a.g.e.: 35).

Yalom'a göre varoluşsal sorunlara olan ilgiyi yalnızca varoluş felsefesiyle sınırlamamak gerekir (2014: 28). Hayat üzerine her türden derin düşünme, her türden yaşam endişesi ya da hayata tutunmak adına en ufak bir çaba, bir anlamda varoluşsal düşünüşün konusudur. Bu yönüyle insanın anlatıldığı, Platon'un klasik tanımıyla "hayatın aynası" olan edebiyatta ele alınan hemen hemen her türden konuyu varoluşsal bakış açısından görmek ve irdelemek mümkün görülebilir. Yalom "Varoluşçu Psikoterapi" adlı kitabında işlediği varoluşsal durumlara kimi zaman gerçek klinik vakalardan örnek verirken, kimi zaman da edebi eserlerdeki figürler üzerinden bu sorunları ortaya koymaktadır. Örneğin özgür yani sorumlu olduğunun bilinciyle hareket etmeyen bireyin içine düşeceği "suçluluk" halini anlatırken örneklemesini gerçek klinik bir vakadan değil, Kafka'nın "Dava" adlı romanın ana figürü Joseph K. üzerinden gerçekleştirir (Yalom, 2014: 441). Burada artık yolun sonuna gelmiş olan Joseph K. Yalom tarafından varoluşsal analize tabi tutulur ve kendisiyle bir dava içinde ve suçlu olarak ele alınır. Çünkü Joseph K. hem hayatını gerçek anlamda yaşamamıştır hem de suçluluk duygusundan da ders almamış ve harekete geçmemiştir (Yalom, 2014: 443).

Varoluşsal yaklaşımlarla ilgili buraya kadar elde ettiğimiz belirlenimler ışığında inceleme bölümünde "var olmak, varlığının farkında olan insan için bir sorunsaldır" ve "edebiyatın konusu genel olarak insan yaşantılarıyla şekillenir" ön belirlenimleri ışığında varoluşsal bakış açısından anlamaya çalışacağımız figürlerde topluma, düzene ya da kadere bir başkaldırı beklemiyoruz. Figürlerin varoluşsal durumlarını anlamaya çalışırken, hayatı gerçek anlamda yaşanmış ve dolu kılma, bunu yaparken de ahlaklı olmanın bir göstergesi olarak kendi olabilme ve bir varlık ortaya koyma noktasındaki tutumlarının izlerini süreceğiz, temel varoluşsal kaygılara ilişkin yaşantılarını ve modernitenin söz konusu yaşantılar üzerindeki tektipleştirici etkilerini anlamaya çalışacağız.

4. BÖLÜM: PATRICK SÜSKIND'İN ESERLERİNDE VAROLUŞ SORUNU (GÜVERCİN, KONTRBAS, HERR SOMMER'İN ÖYKÜSÜ)

Patrick Süskind, 1949 yılında Almanya'nın Starnberger See yakınlarında Ambach bölgesinde doğmuştur. Tarih öğrenimi gören Süskind, bu çalışmaya konu olan biri tek perdelik oyun, diğer ikisi ise uzun öykü türündeki eserlerin yanı sıra, 1985 yılında yayımlanan, çok ilgi gören romanı "*Das Parfum*"ü (*Koku*), 1995 yılında yayımlanan, üç öykü ve bir değerlendirmeden oluşan hikaye türündeki eseri "*Drei Geschichten und Eine Betrachtung*"u (*Üç Buçuk Öykü*) ve 2005 yılında yayımlanan deneme türündeki kitabı "*Über Liebe und Tod*"u (*Aşk ve Ölüm Üzerine*) yazmıştır. Bunların dışında çok sayıda senaryo yazmıştır.

Genellikle toplum önünde gözükmeyen, geri planda durmayı tercih eden bir yazar olan Süskind'in bu yönünün eserlerinde yer alan figürlere de yansıdığı düşünülür (Blödorn, Hummel, 2008: 1). Kızılar, Süskind'in çizdiği figürler üzerine şu genel değerlendirmeyi yapar: "[...] varlıklarına düşman olarak algıladıkları dış dünyadan kaçan, ama sığındıkları yerlerde de bir türlü erinç bulamayan, kendilerini topluman soyutlayan ya da toplum tarafından dışlanan figürler çizer genellikle Süskind: Kontrabasçı ve Jonathan Noel evlerine, Grenouille ıssız bir dağdaki mağara-çukura, Bay Sommer doğaya, onu gözlemleyen çocuk ağaçlara kaçır" (Kızılar, 2006: 9). Bu bölümde, Süskind'in "1981 yılında yayımlanan "*Der Kontrabass*" (*Kontrbas*), 1987 yılında yayımlanan "*Die Taube*" (*Güvercin*) ve 1991 yılında yayımlanan "*Die Geschichte von Herrn Sommer*" (*Herr Sommer'in Öyküsü*) adlı eserlerindeki ana figürlerin içinde buldukları ruh durumu, hayatlarını nasıl yaşayacakları konusundaki arada kalışları varoluşsal bir bakışla anlaşılmasına çalışılacaktır.

4.1. Güvercin (Die Taube)

4.1.1. Eserin Özeti

Süskind'in uzun öykü türündeki eseri, bir bankada güvenlik görevlisi olarak çalışan Jonathan Noel'in kendisi için kurmuş olduğu sakin ve korunaklı hayatın, ansızın

kapısının önüne gelen bir güvercinle sarsılmasını konu eder. Jonathan Noel, kendi hayatı için aldığı ve okurun hikayenin ilerleyen bölümlerinde karşısına çıkan bazı tedbirler sayesinde yirmi yıldır sakin hayatını devam ettirmeyi başarmış biridir.

Jonathan kendisi için bundan sonra, kendisinin sağladığı ve üzerinde uzmanlaştığı önlemleri sayesinde herhangi bir düzen değişikliği öngörmemektedir. Fakat bir gün ansızın kapısının önüne gelip yerleşen güvercin nedeniyle, altta yatan obsesif yapısının da itici gücüyle eşyalarını toplayıp bir otele yerleşmek zorunda kalır. Böylece bir süreliğine yaşadığı düzenin dışına çıkar. Bu noktadan sonra boşa geçirdiği hayatını, yaptığı işin anlamını sorgular ve belki de ilk kez ölüm üzerine düşünmeye başlar. Ancak hikaye, Jonathan'ın eski evine ve düzenine yeniden sığınmasıyla, yani varoluşunu gerçekleştiremeyişiyile son bulur.

4.1.2. Eserde Ölüm Gerçeği

Hikayenin ana figürü Jonathan Noel, ellili yaşlarının üzerinde, sakin bir hayat düzenini sürdüren, hikayede başına gelen güvercin olayıyla hiç örtüşmeyecek şekilde, sarsıcı olaylara hayatında yer vermeyen biridir. Anlatıcı, daha hikayenin en başında ana figür Jonathan Noel'i tanımamızı, hayata bakışını ve ruh halini çözümleyebilmemizi sağlayacak ipuçları verir:

“Bir gün içinde hayatını allak bullak eden o güvercin işi başına geldiğinde Jonathan Noel, ellisini aşmış bulunuyordu, tam bir olaysızlık içinde geçen rahat yirmi yıllık bir süreyi gerisinde bırakmıştı ve artık karşısına, günün birinde gelecek olan ölümden başka, önemli herhangi bir şey çıkabileceği aklının ucundan bile geçmezdi. Bundan da çok hoşnuttu. Çünkü olayları sevmezdi, hele insanın iç dengesini sarsan, dış yaşam düzeniniyse karma karışık eden olaylardan bayağı nefret ederdi”.
(Süskind, 2015a: 9)

Kurduğu düzenle sağladığı ve ancak güvercinin gelişiyle sorgulamaya başlayacağı standart insana özgü hayatı, yine yukarıdaki alıntının son iki cümlesinde bize, o

anlatıcı tarafından oldukça açık ifade edilir. İç dengesinin, yani kurduğu düzenin bozulması ve yeniden sorumluluk almak zorunda kalma ihtimali ve dış düzenin bozulması, yani toplum içinde aldığı rolün zarar görmesi, alışkanlıklarını tehlikeye sokup yeni bir düzen için inisiyatif alması Jonathan'ın tercih edeceği bir seçenek değildir. Bu düzeni sarsma ihtimali olan şeyse yalnızca, bir insan gerçekliği olarak varoluşun kaçınılmaz bir parçası olan ölümdür. Ancak ölümün kaçınılmazlığı ve neden olduğu bunaltı dahi, o anlatıcının alıntıda yer alan, ölüm hakkındaki azımsayıcı olarak nitelendirebileceğimiz ifadesinden çıkarabilecek sonuca göre, Jonathan için geleceği güne kadar varoluş kaygılarından öncelikli olanı değildir. Jonathan, bu dünyaya ait durumuyla ilgili önlemleriyle ve tutunma çabasıyla öylesine meşguldür ki, varoluşun bu kaygısı onun için ikinci planda gibi gözükmektedir.

Uğradığı hayal kırıklıklarının ardından, insanlardan mümkün olduğunca uzak kalmayı tercih eden biri olmasına karşın Jonathan yine de gündelik hayatın gereklerini yerine getirmekten geri durmaz. Aşırı korunaklı bir hayat düzeni inşa etmesi hayata tutunma arzusunun fazlalığıyla doğru orantılı olarak bir kez daha düşünüldüğünde, aslında Jonathan'ın derinlerde hissettiği ölüm korkusunun izleri görünür hale gelebilir. Yalom'un, B. Skoog'dan aktardığına göre obsesyon hastaları yüzde yetmiş oranında ölüm konusunda güvenlik duygularını yitirecekleri deneyimler yaşamış kişilerdir ve bu kişiler düzensizlik ve pisliğe karşı hassasiyet geliştirmiş ve beklenmeyen olaylara karşı hayatlarının kontrolünü ellerinde tutmaya çalışan kişilerdir (Skoog, içinde: Yalom, 2014: 82). Yine Yalom'un, Erwin Strauss'dan aktardığına göre kişinin ölüm korkusunun, arkasında saklı durduğu görüşlerden birisi olarak saplantılı- zorlantılı düşünce ve davranışları, yok olmanın dehşetinden kaynaklanır ve kişi kendisini hastalık, kir ve mikroplara karşı savunur (Strauss, içinde; Yalom, 2014: 82). Bu tez çalışmasında Jonathan'a herhangi bir nevroz teşhisi koyma işi yapılmamaktadır ancak Jonathan'ın bir diğer dikkat çeken tarafı olan temizlikle ilgili zorlantılı ritüelleri, Yalom'un aktardığı fikirlerden yola çıkılarak arka planda saklı duran ölüm korkusunun göstergeleri olarak açıklanabilir. Bu incelemenin bir sonraki bölümünde daha detaylı olarak yer alan güvercinin gelişi olayıyla görülen Jonathan'ın temizlik konusundaki söz konusu hassasiyeti hikayeye şöyle yansır:

“[...] onunla yaşamam da olur şey değil, asla, bir güvercinin oturduğu evde insan yaşayamaz artık, kargaşanın, başıbozukluğun ta kendisidir güvercin, hiç belli olmaz ne taraftan gelip ne tarafa uçacağı, pençeleriyle yapışıp gözünü gagalar insanın, güvercin dur durak demeden pisleyen, ortalığa korkunç bakteriler, sonra menenjit virüsleri saçan bir şeydir [...]” (18).

Jonathan yukarıdaki alıntının devamında güvercinle ilgili korkusunu daha da ileri götürür ve yine obsesif bir bozukluğun göstergesi olarak (Purdon, Clark, 2014: 55) güvercinin çiftleşip çoğalacağı, ardından kendisinin de tamamıyla güvercinlerin kuşatması arasında kalacağı, bir psikiyatri kliniğine yatırılacağı ve hatta odasından çıkamayıp aklıktan öleceğine dair resimlerin art arda aktığı felaket senaryoları hayal eder (18).

Güvercinin kapıda beklemesi nedeniyle odasından çıkıp tuvalete gidememesi üzerine ihtiyacını, elini ve bulaşıklarını yıkadığı lavaboda gidermesiyle büyük bir suçluluk duygusu hisseder Jonathan. Bir yandan bunu bir defalığına yaptığını kendi kendisine telkin edip bir daha asla yapmayacağına dair kendi kendine söz verirken diğer yandan da daha rahatlamış hissedebilmek için lavaboyu iyice temizleyerek zorlantılı eylemini gerçekleştirmekle meşguldür (20). Zorlantılı nevrozu olan kişiler her konuda yüzde yüz oranında bir kesinliğe ulaşabilme arzusu duyarlar (Frankl, 1993: 110). Eğer Jonathan’ı saplantılı- zorlantılı teşhisi konmuş biri olarak düşünürsek, böyle bir eksik kalma korkusuyla bağlantılı olarak, kurduğu ve zarar görmesinden kaygı duyduğu düzenli yaşam şeklinin, hayatını her yönden tamamlanmış hale getirme çabasından kaynaklandığını da söyleyebiliriz. Ancak bu noktada da varoluşsal bakış açısı için önemli olan, bu tamamlama işini özgür seçimleriyle yapıp yapmadığı olacaktır.

4.1.3. Eserde Varoluşsal Özgürlük

Hikayenin girişinde tanıtılan Jonathan, kendisine sağladığı, güven sunan tekdüze hayatını sürdürmekten memnundur. İç ve dış düzeninin dışına taşmak zorunda kalacağı her türlü durum onun istemeyeceği bir şeydir. Bu da Jonathan’ın varoluş

gerçeklerinin dört ana ayağından biri olan özgürlük, yani kendi seçimlerini yapma ve doğabilecek her türlü sonucu tek başına göğüsleme mecburiyetinden kaçışıdır. Çatı katındaki odasında kurduğu düzeni tamamen kendi kontrolü altındadır ve aslında Jonathan bu hayatı tam anlamıyla modern düzenin bir üyesi olarak şekillendirmektedir.

Aklı ön plana çıkararak modern düzende yaşam biçimleri riskler göz önünde tutularak önceden hesaplanmalıdır (Giddens, 2014: 47). Jonathan çatı katında az sayıda eşyasıyla kurduğu küçük dünyasında otantik bir yaşam sürdürmekte gibi görünse de aslında tam anlamıyla hesapçı akılla hareket eden modern insanın bir temsilidir. Öyle ki 1998 yılında gelecek olan emeklilik günü için şimdiden hazırlık yapmış, yatağının altına şarap ayırmıştır. Bunun dışında hikayede “*iyi düşünülmüş*” olarak nitelendirilen (13), evindeki aydınlatma düzeninde de Jonathan’ın hesapçı tarafı ortaya çıkmaktadır.

Sahip olduğu birkaç kitap arasındaysa, içinde yine pratik hayatı daha da kolaylaştıracak örneğin bir yemek kitabı, alan terminolojisi ya da teknik bilgi sunan kitaplar, kendi mesleğiyle ilgili olarak -sorumlu bir davranış olmasının yanı sıra- yine riskleri ortadan kaldıracak bilgiler sunan bir el kitabı vardır (13). Kısacası özünde, ihtiyaçlara göre düzenlenmiş planlı ve sürprizlere açık olmayan bir hayattır aslında onunki. Ayrıca ilerde, kaldığı odanın sahibi olmak için de çabalamaktadır. Noel’in güvercinin gelişine kadarki süreçte hiç sorgulamaksızın, mevcut düzenle yakaladığı uyum ve hayat amacı olarak herkes gibi bir ev sahibi olmak arzusunu seçmesi, bir yönüyle kolektif düzen için ideal olarak nitelendirilecek bir birey olduğunun bir başka göstergesidir.

Jonathan’ın güvercinin gelişi olayı, hikayenin tamamı için oldukça önemlidir. Ancak özellikle “varoluşsal aydınlanma”ya, yani “özgürlüğün” bilincine varmaya aracı olabilecek sarsıcı olay olması yönüyle bu başlık altında ele alınması daha yerinde olacaktır. Söz konusu sarsılmanın gerçekleşeceği an olan ölümle karşılaşma anı, aynı zamanda Jonathan’ın özgürlüğünün farkına varacağı ve herkes gibi sürdürdüğü yaşamından, sahici bir yaşama adım atıp atmama tercihini yapacağı andır.

Anlatıcı, 1984 Ağustos tarihli, güvercinin gelişi olayına, Jonathan için neden bu denli kaldırılması zor bir durum olduğunu okurun daha iyi kavrayabilmesi ve pay

biçmesi adına, Jonathan'ın kaldığı apartmanın ortak tuvaletine gideceği sahneye giriş yapar. Söz konusu sahnede, tedirgin tavırlarla tuvalete gitmek için hazırlanan – bunun için bir ön hazırlık ritüelini gerçekleştirmesi gerekmektedir- Jonathan harekete geçmek üzere önce koridordaki ayak seslerini dinleyip kimse var mı diye kontrol ederken görülmektedir (15). Aynı apartmanda, bir arada yaşadığı insanlarla karşılaşmaktan dahi imtina eden Jonathan, tamamen dışardan gelip hayatına giren güvercini hiçbir şekilde kabul etmeyecektir. Jonathan'ın bir arada yaşadığı insanlarla yüz yüze gelmek istememesi Sartre'ın “başkalarının varoluşu” ve “başkalarının bakışı” üzerine yaptığı değerlendirmeler ışığında anlaşılabilir. Buna göre başkalarının bakışı kişinin kendisini bir nesne olarak fark etmesine neden olur (Sartre, 2014: 346). Bu, başkalarının bakılan kişi hakkında belli fikirler oluşturması ve onun var oluşuna müdahale etmesi anlamına gelir. Kişi bu durumda kendisini tehlike altında hisseder (a.g.e.: 350).

Jonathan çevresine tamamen yabancılaşmıştır ve bir başkasıyla karşılaşma fikri dahi onun için adeta tüyler ürperticidir. Yirmi beş yıl önce yalnızca tek bir sefer başına gelen bu durum hafızasında öyle yer etmiştir ki, durumu en son yaşadığı tarihi dahi tuhaf bir şekilde hatırlamaktadır (15). Jonathan, hayatında son derece istisnai olduğunu anladığımız başkalarıyla karşılaşma durumunu Giddens'in “medeni kayıtsızlık” olarak adlandırdığı tavrı takınmak ve bir takım muhtemelen samimiyetsiz ve kalıp cümleler olarak gördüğü cümleleri tekrarlamak zorunda kalmamak için istemez. Medeni kayıtsızlık davranışında modern toplumsal hayatta, kişiler birbirleriyle karşılaştıklarında –belki, Sartre'ın ortaya koyduğu “bakışın yol açtığı tehlikede hissetme” durumuna bir tedbir olarak- bakışlarını ayarlayarak karşısındakine saygı duyduğu ve onun için tehlikeli olmadığı izlenimini verecek şekilde hareket eder. Bu bir nevi medeniyetin gerektirdiği karşılıklı bir anlaşmadır (Giddens, 2014: 67). Ancak Jonathan birçok konuda herkes gibi olmaya ve başkalarından geri kalmamaya çabalayarak genele uyum sağlarken, etrafına yabancılaşmış biri olarak başkalarıyla birlikte olma konusunda uyumsuz olmayı tercih etmiştir. Kendi geliştirdiği yöntemleriyle tüm güvenlik tedbirlerini aldıktan sonra kapıyı açmaya karar verir. Tam kapıyı açtığı anda hikayenin dönüm noktası olan olay gerçekleşir ve Jonathan o andan sonra kendisi için huzursuzluğun ve tekinsizliğin sembolü olacak olan güvercinle karşılaşır (16).

“Güvercin”i varoluş- felsefi bakış açısından yorumladığı makalesinde Hummel, kutsal metinlerden örnekler vererek bir sembol olarak “güvercin”in aslında batı kültüründe olumlu çağrışımlar yaptığını yazar. Ancak Süskind’in bu uzun öyküsünde pozitif içerik tersine çevrilmiştir. Burada güvercin, tiksinti, korku ve ümitsizliğin sembolü haline gelmiştir (Hummel, 2008: 71). Karşılaşma anında anlatıcı güvercini adeta Jonathan’ın gözünden, onun zihninde güvercinle ilgili beliren resimlere bakarcasına tasvir eder:

“Başını yana eğmiş, sol gözünü Jonathan’a dikmiş bakıyordu. Bu göz, bu küçük yusuvarlak, kahverengi, ortası siyah tekerlek korkunç bir görünümdü. Kafa tüylerinin üstünde, dikilmiş bir düğme gibi duruyordu, kirpiksiz, kaşsız, çırılçıplak, hiç utanma bilmeyen bir dışadönüklüğü, dehşet verici bir açıklığı olan bu göz; ama aynı zamanda çekingen bir sinsilik vardı gözde [...]” (16).

Burada yine Sartre’ın “bakış” yorumuna uygun olarak güvercinin bakışlarına dikkat çekilmiştir. Yıllardır insanlardan, onlarla göz göze gelmekten ve onların bakışını üstünde hissetmekten kaçan Jonathan bu kez kaçamamıştır. Bu olay Jonathan’a büyük bir şaşkınlık, ama derinlerde ise bir dehşet duygusu yaşatmıştır. Normal olarak nitelendirilebilecek şartlarda bir güvercinle karşılaşmak son derece doğaldır. Ancak Jonathan, kendisi için oluşturduğu dünyada birçokları için basit olarak görülebilecek bu durumu büyük bir tehdit gibi algılamakta, bu ufak meseleyi neredeyse bir ölüm kalım meselesine dönüştürmektedir. Bu karşılaşmadan duyduğu tedirginlik, rutin devam eden, dışarıya yabancılaştığı, kendi yalnızlığında, kendine saklı olarak sürdürdüğü hayatına yapılan müdahalenin sonucudur.

Jonathan’ın güvercininden kaçıp sığındığı yer, yine her zaman sığındığı korunaklı odasıdır. Burada, içeriye girdikten sonra kendisini “güvenlik kilidi”ni çevirerek korur. Burada yer alan, modern insanın karşılaşabileceği riskler karşısında aldığı önlemlerin bir sembolü olarak okunabilecek “güvenlik” kilidi vurgusu dikkat çekicidir.

Güvercinle karşılaşmasıyla derin bir kaygı duyan Jonathan hemen obsesif kişilik yapısının da etkisiyle felç, kalp krizi ya da “en azından” havale geçirebileceği beklentisine girer. Bu düşünceler içerisinde kendi bedenini dinlemeye başlar ve kendisinde, büyük bir felaketi getirecek semptomları arar. Korkularının hiç birinin gerçekleşmediğini görünce hastalıkla ilgili panik halinden çıkar (17). Ancak bundan sonra kendisine ne olacağı ile ilgili kaygıları henüz yatışmış değildir. Jonathan’ın güvercinle karşılaşması üzerine vücudunda hissettiği somatik tepkiler, tıpkı mikroplardan duyduğu korku gibi ölümle ilgili korkularının göstergesidir. Hastalanacağından korkarken özellikle elli yaşını geçmiş olmasını gerekçe göstermesi, aslında varoluşun kaçınılmaz bir gerçeği olan ölümle, ölümünün yaklaştığı gerçeğiyle yüzleşmesi anlamına gelmektedir. Kaygılı durumunun devamında aklından geçirdikleri güvercinle karşılaşma anının tam olarak ölümle yüzleşme anı olduğunu anlatır niteliktedir:

“[...] “ Sen bittin artık! [...] “ İhtiyarladın, hem de bittin, bir güvercin ölesiye korkutabilir seni, bir güvercin seni gerisingeri odana püskürtebiliyor, yere yıkıyor, tutsak ediyor. Öleceksin, Jonathan, hemen olmasa bile yakında, hem hayatını da yanlış yaşadın, çarçur ettin, baksana bir güvercin bile altüst edebildikten sonra [...]” (17).

Jonathan burada, Kafka’nın “Dava” adlı romanında yer alan, kanun kapısında bekleyen adamıyla benzer şekilde ömrünü çarçur etmiş olmasına hayıflanmaktadır. Bu noktada da bir olanak olarak “öldürme” yi aklından geçirir (18). Güvercini öldürmeli midir? Buradan Jonathan’ ın aklından geçen bir intihar fikrinin var olma ihtimalini anlamak da mümkündür. Fakat bir yandan da güvercinin temsil ettiği ölüm gerçeğini kabullenmek ya da görmezden gelip eski tekdüze yaşantısına dönmek ve bununla bir nevi ölüm fikrini ortadan kaldırmak da bir başka seçenektir. Jonathan bu noktada ne yapması gerektiğini muhakeme etmektedir. İçinden şunları geçirir:

“[...] güvercin gibi sıcakkanlı bir varlığı asla öldüremezsin, bir insanı yere sermek daha kolay gelir [...] Kimse suçlayamaz seni bir insanı

vurursan, gelgelelim güvercin öyle mi? Nasıl vurulur bir güvercin? [...] hayır, öldüremezsin, ama yaşamak, onunla yaşamam da olur şey değil, asla [...]" (18).

İnsanın, ölümün gerçekliği ve kaçınılmazlığı karşısında yapılabilecek hiçbir şey yoktur. Heidegger'in de belirlediği gibi insan çaresizce "ölüme doğru giden" bir varlıktır. Ancak Jonathan için bu gerçeğin farkında olarak yaşamak da aynı derecede imkansızdır. Şimdi bu gerçek, güvercinin bedeninde can bulmuş şekilde karşısında durmakta ve hayatını derinden sarsmaktadır. Bu kez de Jonathan'ı, Heidegger felsefesinde Dasein'in varlığına ilişkin bir başka belirlenim olan "fırlatılmışlık" hissi etkisi altına alır. Kendisini yalnız ve zeminsiz hisseder ve ellerini açarak inanca sığınır: "[...] *"Tanrım, Tanrım," diye yakardı, "niçin terk ettin beni? Niçin beni böyle cezalandırıyorsun? Göklerdeki Babamız, kurtar beni bu güvercinden, âmin!"* (19).

Tüm bu sorgulamaların karşısında Jonathan, kendisinden beklendiği şekilde gündelik hayatın gerçeklerinin tekrar farkına varır ve işe gitmesi gerektiğini hatırlar. Ancak geç kalmıştır. Burada yine gündeliği gerçekleştirebilmek adına hesapçı aklını devreye sokarak tam vaktinde işte olacak şekilde bir planlama yapar (20). Modern hayatın içinde gündelik işleri yetiştirebilmek ve hayatın akışına yetişebilmek için zaman yönetimi önemli görülür. Jonathan da bunu yapmaya çalışmaktadır. Fakat yaşadığı güvercin olayından sonra, zaman üzerine farklı bir bakış açısıyla bir kez daha düşünür. Ölümle yüz yüze geldikten sonra zaman farklı akmaktadır artık: *"Üç çeyrek saat, insan az önce ölümle burun buruna gelmiş, enfarktüsten güçbela kurtulmuşsa çok zamandı."*(20).

Tıraş olurken bir yandan da kaçış planları yapmaya başlar. Fakat şimdi zarar görmeden evden çıkıp işe gidebilse dahi akşam ne olacaktır? Artık odasında kalamayacağını düşünür. Bu nedenle bir pansiyona yerleşmeye karar verir. Ancak bunun için de uzun süren ön hazırlıklar yapması gerekmektedir (21).

Jonathan yine planlı bir insan olduğunun göstergesi olarak yanına neler alacağını düşünmeye başlar. Fakat daha da önemlisi maddi açıdan ne durumda olduğunu

gözden geçirmesi gerekmektedir. Elinde olan para bir müddet otelde kalmasına yetecektir. Fakat sonrasında güvercin gitmezse, bankada duran biriktirdiği parasını bozmak zorunda kalma ihtimali ise onu korkutur (21). Modern düzende insanlar için çalışmak ve para biriktirip geleceğini güvence altına almak birincil amaç haline gelir. Güvercinle yani ölümle yüzleşirken girdiği panik halinde dahi yaptığı hesaplar yine dünya pratiklerini sorunsuz şekilde gerçekleştirebilmeye ve riskleri öngörmeye yönelik hesaplardır. Bu maddi hesaplarıyla da Jonathan yine modern insanın bir örneğidir.

Devamlı bir zihinsel muhakeme halindeyken Jonathan'ın aklına ev sahibesi Madam Lasalle gelir. Ona durumu nasıl anlatacağını düşünür: “*Madam, size sekiz bin franklık son taksiti ödeyemiyorum, çünkü aylardır otelde kalıyorum, sizden alacak olduğum odanın kapısını bir güvercin tutmuş olduğu için.*”- *Böyle diyecek hali yoktu herhalde...*” (21). Burada Jonathan'ın kendisiyle başkaları arasındaki farka dair bilincinin ipuçlarını görüyoruz. Böyle bir gerekçenin aslında çoğunluk için geçerli olmadığı ve hatta belki saçma olduğunun farkındadır. Bu onun tecrit edilme ya da başkaları tarafından kabul görmeme kaygısı olarak okunabilir. Daha önce de güvercinin gelişinden sonra başına geleceklerle ilgili olarak aklından geçirdiği düşüncelerde, kabul edilmeme korkusunun izleri mevcuttur. Orada da benzer bir tutumla içine düşebileceği durumları hayal edip herkesin kendisi ile alay edeceği korkusunu gözler önüne sermektedir (19).

Tıraşını bitirdikten sonra dışarı çıkmak üzere hazırlıklarını yapmaya koyulur. Ancak bu kez her zamanki, üniformasını giyme ve dışarıyı kontrol edip çıkma hazırlıklarına güvercinin gelişiyi birlikte yeni önlemler de eklenmiştir. Bavulunu hazırlamıştır. Güvercinin hiçbir şekilde kendisine değmesini istemediği için ağustos ayında kışlık paltosunu ve ayakkabılarını giyip atkı ve eldiven takarak dışarı çıkmaya karar verir. Güvenlikli odasına tekrar girmekle dışarı çıkmak arasında verdiği ölüm kalım mücadelesinde kararını çıkmaktan yana kullanır. Koridorun sonunda oturan güvercini ve yerdeki yeşil lekeleri görür. Elinde tuttuğu anahtarı yere düştüğünde anahtarın bu lekelerden birinin üzerine denk gelme ihtimali ile ilgili yaptığı muhakeme ve duyduğu derin korku, Jonathan'ın olasılıklar ve riskler konusunda duyduğu hassasiyeti ve kaygılı zihin yapısını daha iyi anlamakta faydalı olabilecek

bir başka örnektir (24). Zarar görmeden dışarı çıkmak için verdiği mücadeleyi sonunda kazanıp dışarı çıkar (25).

Dışarı çıktığında onu bir başka sorun daha beklemektedir. Kıyafetinin tuhaflığını insanlara açıklamak zorunda hisseder kendini ve yakalanırsa durumunu nasıl açıklaması gerektiğini düşünür (26). Modernite, kişilerin yaşam tarzları, davranışları ve giyim kuşamı ile ilgili olarak bir takım normlar sunar ve kişiler herkesin uyduğu bu normlara uymak ihtiyacı hisseder (Giddens, 2014: 28). Dolayısıyla başkaları tarafından tuhaf olarak algılanmak kişiler için bir kaygı sebebi haline gelir. Heidegger'in "Dasein" ve "das Man (herkes)" ayrımında kaçınılmaz olarak başkalarıyla birlikte olan Dasein, onlara benzememe kaygısı yaşar ve herkes gibi davranmaya başlar (Heidegger, 2011: 133). Jonathan, diğerlerince normal karşılanmayacak olsun ya da olmasın bu haliyle "kendisi gibi" olduğunu bilmesine rağmen, özünde yabancı olduğu ve ona yabancı olan bu insanlara durumunu izah etme sorumluluğu hissetmiştir.

Jonathan'ın dışarı çıktıktan sonra kapıda kapıcı kadınla karşılaşma anı ona, Sartre'ın "anahtar deliğinde içeriye gözetleme" örneğiyle betimlediği (Sartre, 2014: 332) durumda, bu halde başkaları tarafından görülen/ yakalanan kişinin hissettiği gibi *suçüstü yakalanmış* hissettirir (27). Bu kadınla da apartmandaki komşularıyla olduğu gibi neredeyse hiçbir diyalogu yoktur. Ancak mesleği olan bekçiliğin de etkisiyle her şeyi en ince ayrıntısına kadar inceleyen birisi olarak, ne kadar diyalog kurmasa da bu kadını gözlemlemiştir ve onun hakkında fikir sahibidir. Biraz da kendisine eleştirel bakarak aslında bu kadının kötü bir insan olmadığını itiraf eder. Fakat kadını, aslında tıpkı kendisinin de yaptığı gibi mesleği gereği diğer insanları gözetlediği için sevmemektedir. Kadının özellikle de kendisini gözetlediğini düşünmektedir (28).

Jonathan'ın başkaları tarafından gözlemlenme konusunda duyduğu hassasiyeti aynı zamanda dünya içindeki var oluşunu değersiz ve sıradan hissetmesiyle de ilgilidir. Jonathan kendisini bir birey olarak görmemektedir. Hatta öyle ki çalıştığı bankanın envanterine ait nesnelere biri gibidir. Adeta kapı önünde dikilen bir insan değil, bir nesne gibidir: *"Arkadaşı yoktu hiç. Bankada, envantere dahil olduğu*

söylenebilirdi neredeyse. Müşteriler, tablolarla ön plana canlılık katmak için konan figürler gibi görürlerdi onu, kişi olarak değil” (28).

Para, modern düzende kişilerarası alış- verişte standartlaştırılmış bir güven aracıdır (Giddens, 2014: 33). Bu, bir anlamda da insanların birbirine koşulsuz güven duyamadığının göstergesidir. Modern hayatın üyeleri akıp giden bu düzenin içinde kalabilmek, özellikle daha iyi şartlarda kalabilmek için ömürleri boyunca para kazanmaya uğraşırlar. Jonathan da bir bankada bekçi olarak görev yapmaktadır. Banka bekçiliği, dolayısıyla da parayı muhafaza etmek, hikayede modern insanın temsili olan Jonathan’ ın “*asıl görevi*” olarak tarif edilir (33). Gündelik rutinleri yerine getirmek, modern düzenin bir parçası olmuş insanlar için kendi varoluşları üzerine düşünmeye kıyasla asli görevleridir. Gündelik rutinler kişilere varoluşsal sorunlarının geçirildiği bir “*sanki*” ortamı sunar (Giddens, 2014: 56). Jonathan da asıl görevi olan işe geldiği anda varoluşuyla olan karşılaşmasından bir ölçüde sıyrılmıştır. Çünkü, işsiz kalmamak için görevlerini kurallara uygun olarak en iyi şekilde yerine getirmek zorundadır. Güvercinle karşılaşana kadar, aslında genel olarak hem işini hem de hayatını iyi bir şekilde yönettiği konusunda kendisinden emindir de.

Karşılaşmanın gerçekleştiği o gün Jonathan öğle arasında bir büfeden aldığı yiyecek ve içeceği parkta bir bankın üzerine oturup yemeğe koyulur. Bu esnada bir evsizle karşılaşır (41). Bu kişiyi önceden de tanımaktadır. Bu adamı ilk gördüğü zamanı, adamın nasıl otantik, kaygısız ve özgür bir hayatı olduğunu düşünüp onu kıskandığını anımsar. Evsiz adamla olan bu anısı ve hissettikleri, Heinrich Böll’ün, Avrupa’nın batı kıyılarında bir limanda geçen “*Anekdote zur Senkung der Arbeitsmoral*” adlı kısa hikayesini hatırlatır. Hikaye iyi giyimli bir turistin, balıkçı teknesinde uyuklayan basit giyimli bir adamla arasında geçen bir diyalogdan oluşmaktadır. Hikayede turist, gelecekteki hayatı için tüm gün çalışmak zorunda olan birisi olarak balıkçının otantikliği içinde mutlu bir hayat sürmesini sağlayan mesleğini tıpkı Jonathan’ın evsiz adamı kıskandığı gibi kıskanmaktadır (Böll, 1992: 88). Ancak başka bir sefer evsiz adamı sokağın ortasında pantolonunu indirmiş, ihtiyacını giderirken gördüğü manzara karşısında ise Jonathan’ın tüm imrenmesi ortadan kalkmıştır (42). Jonathan’a göre adamın herkesin içinde düştüğü bu hal son

derece sefilcedir. Jonathan gördüğü bu manzara karşısında mesleği ve varoluşunun son derece anlamlı olduğu ve başarılı bir hayat sürdürdüğü sonucuna varır. Burada yine Jonathan'ın normlar söz konusu olduğunda beliren uyum çabasını görürüz. Ona göre evsizin yaptığı bu davranış ancak şehirden uzak, başka insanların olmadığı bir yerde, örneğin açık bir arazide, hava karardığında kabul edilebilirdir (44). Buradan Jonathan için kendi özüne dönerek otantik bir yaşam sürmenin ancak “herkes” in varlığının olmadığı bir yerde mümkün olduğunu anlayabiliriz. Bu nedenle de Jonathan şehrin ortasında evsizin içine düştüğü durumda kalmaktansa, bir apartmanda herkesin kullandığı ortak bir tuvalete razıdır. Bu tecrübeden sonra Jonathan için “özgürlük” ün anlamı da netleşmiştir. Onun için “*özgürlüğünün özünü bir kat tuvaleti mülkiyeti oluştur*”maktadır. Jonathan, buna sahip olmayı başarmıştır. Ona göre bunu yapmış olmakla varoluşunu gerçekleştirmiş sayılmaktadır (45). Buna kaşın evsiz adamın kendisinin aksine hiçbir tedbir almadan yaşayıp da nasıl hala hayatta kalabildiğine de şaşmaktadır. Kendisi ömrü boyunca para biriktirmiş, hayatın ve toplumun düzenine riayet etmiş, verilen tüm görevleri eksiksizce yerine getirmiştir. Şimdi ise güvercinin gelişi ile tüm emeklerinin yerle bir olmasından çok korkmaktadır:

“Evet, korkuyordu! Tanrı biliyor ya, daha şu uyuyan clochard'ı seyrederken titriyor, korkuyordu: Birdenbire, şurada, bankın üstündeki rezili çıkmış o adam gibi olmaktan kaçınamayacağını dehşetini duymuştu. Bir anlık bir şeydi insanın yoksullaşıp düşmesi! Bir anlık bir şeydi kişinin öz varlığının görünüşte sağlam taşlarla örülü temeli! (47).”

Zweig, “Dünün Dünyası” adlı otobiyografik eserinde savaşın hem kendi hayatını hem de diğer insanların hayatını nasıl bir anda yerle bir ettiğini anlatır. Savaşın öncesinde yıllarca emek harcıyıp kurduğu hayatına, hayatın anlamı olan yazdığı kitaplarına herhangi birinin zarar vereceğini aklının ucundan dahi geçirmedini söyler. Ancak savaşın çıkması ve Hitler rejiminin yönetimi ele almasından sonra tüm emekleri bir anda silinip gitmiştir (Zweig, 2018: 412). Bir Rus atasözünden örnekle bu durumu ortaya koyar: “*Bu dünyada hiç kimse dilenci durumuna düşmeyeceğim ve*

hapse atılmayacağım dememeli” (a.g.e.: 488). Geç modern çağda yaşamak Giddens’a göre *cehennem kamyonu sürmeye* benzer (2014: 45). Bu koşullarda bireyler daima oluşabilecek muhtemel karşı – olgusal durumları göz önünde bulundurmalı ve riskli durumlara karşı tedbirini almalıdır (a.g.e.: 46). Jonathan da hep, yıllar boyunca kurduğu düzen zarar görmesin diye çabalamıştır.

Geleceği ile ilgili kaygılar içerisinde parkta bir müddet oturduktan sonra yerinden doğrulduğu anda aniden bir sesle birlikte pantolonunun arka tarafında bir yırtık açılır (50). Bu anda hissettiği duyguyu anlatıcı “adrenalin” olarak nitelendirir. Adrenalinini ise şöyle tarif eder: “[...]insanın vücutça en büyüğünden bir tehlike ya da ruhça en büyüğünden bir umarsızlık karşısında kaldığı anlarda, vücudun kaçma için ya da yaşamla ölümler arasında geçecek savaş için bulundurduğu son kuvveti seferber edebilmesi için salgıladığı o kamçılayıcı madde [...]” (50). Bu yırtığı pantolonundaki bir yırtık olarak değil, kendi bedeninde bir yara olarak hissetmiştir. Adeta kendisini kan kaybından öldürecek bir yara. Burada Jonathan’ın hissettiği aslında “ümitsizlik” duygusudur. Kierkegaard’a göre ümitsizlik insanı hem kaygılandırır ama hem de dönüp içinde bulunduğu durumdan kurtaracak olan şeydir (Kierkegaard, 2014: 28). Anlatıcının da burada adrenalinin aynı zamanda Jonathan’ı harekete geçiren şey olduğunu söylemesi (51) “adrenalin”le kast edilenin Kierkegaard’ın tarif ettiği ümitsizlik olduğu fikrini doğrular niteliktedir. Jonathan’ın pantolonunda -aslında varlığında- oluşan bu yırtığı acilen kapatması gerekmektedir. Ama önemli olan bunu ne türden bir seçimle yapacağıdır.

Jonathan pantolonunda oluşan yırtığın tamiri için yardım almak üzere terziye gider. Bu esnada da sürekli saate bakmaktadır. Heidegger felsefesinde zaman, Dasein’in imkanlarını gerçekleştirirken karşısında duran sınırlayıcı gerçekliktir (Heidegger, 2011: 1). Bu noktada Jonathan da zamanla yarışmaktadır. Güven duyulacak kimselerden olduğu izlenimi aldığı terziye durumunu ve durumunun aciliyetini anlatır. Ancak terzi ona üç haftadan önce yardımcı olamayacağını söyler. Zaten Jonathan da kadının gözlerinden hiçbir çarenin olmadığını anlamıştır (54). Hikayenin bu kısmı ile Kafka’nın “Dava” adlı romanının bir bölümünde geçen kanun kapısından girmek isteyen adamın hikayesi arasında bir analogi kurulabilir. Kanun kapısında bekleyen adam yıllarca beklemiştir ancak bekçi tarafından içeri

alınmamıştır. Adam yıllarını bu kapının önünde bekleyerek harcadıktan sonra artık yaşlanmış ve ölüm günü yaklaşmıştır. Sonunda kapıcıya neden kendisinden başka kimsenin kapıdan girmek için çabalamadığını sorduğunda kapının aslında yalnızca kendisi için olduğunu öğrenir (Kafka, 2008: 208). Yalom'a göre bu adam "varoluşsal suçlu"dur. Varoluşunu gerçekleştirmek için yıllarca beklemiş ve bir adım atmamıştır. Hep başkalarından yardım ummuştur (Yalom, 2014: 443). Jonathan'ın da vakti kalmamıştır. Bu gerçeği kabullenerek yeniden dünyaya, yani gündelik rutinlerine döner. Pantolonundaki yırtığı ise iğreti olarak bir yapıştırıcı bant ile kapatır ve işe gider (56).

Jonathan artık hem kendisinden ve hem de etrafındaki herkesten ve her şeyden nefret etmektedir. Çünkü ölümle yüzleşmiştir. *"İnsan kişisel özel oluşunun bir mit olduğunu öğrenince öfkelenir ve hayatın kendisini aldattığını düşünür [...] İnsanlar daha önceden bilselerdi, gerçekten bilselerdi hayatlarını farklı yaşayacaklarını düşünürler. Öfkelenirler [...]"* (Yalom, 2014: 197). *"Kişisel özel oluş"* a dair inanç Yalom' un ortaya koyduğu *ölüme karşı iki temel savunmadan* birisidir (a.g.e.: 189). Buna göre kişi ölüme karşı kendisinin dokunulmaz olduğuna dair bir savunma mekanizması geliştirir ve bunu çeşitli şekillerde ortaya çıkarır. Örneğin mesleğinde azami performans gösterip daima ilerlediğine dair inancını sağlamlaştırır ve böylece ölüm gerçeğinin üstüne çıktığına ondan daha güçlü olduğuna inanır (a.g.e.: 200). Ya da -Jonathan'ın da yapacağı gibi- ölüme galip gelmek niyetiyle intihar etmeyi düşünürler (a.g.e.: 199).

Jonathan, öfke içinde bir restoranda çalışırken seyrettiği garsonların davranışlarını bahşiş için yapılan samimiyetsiz hareketler olarak değerlendirir (59). Burada yine Sartre'ın "sahicilik" bahsinde geçen çalışmakta olan garson örneğine bir gönderme vardır. Halbuki kendisi de işini yaparken onun gereği olan davranışları sergilemekten geri durmayan birisidir. Örneğin müdürü kapıdan giriş yaparken her seferinde şapkasına elini dayayarak saygı belirtme rutinini gerçekleştirirken, para transferi yapan zırlı kamyonetin sakinlerini daha ziyade geçiştirilmiş bir yolla selamlamaktadır (34). Öyleyse Jonathan'ın nefreti kendisinin de bir parçası olduğu ve o güne kadar hiç sorgulamadığı düzene karşı bir hayıflanmadır. Nefreti, sadece garsonlara karşı değil, müşterilere, oradan geçen şoförlere, şehrin bunaltıcı ve

gürültülü haline, kısacası her şeye karşıdır. Kendisini, kendi iradesiyle değil, başkaları tarafından idare edilen bir *kukla – makine* olarak hissetmektedir. Ancak bu duygular içinde de hala işinin gereklerini yapmayı ihmal etmemektedir (64). Bu halinden dolayı anlatıcı onu “*çifte Jonathan*” olarak nitelendirmektedir (65). Biri toplum içindeki rollerini yerine getirmek zorunda olan Jonathan, diğeri ise ölümüyle karşı karşıya gelip kafası karışmış haldeki Jonathan.

Kaldığı otel odasına girdiğinde, oda gözüne bir tabut gibi gözükmekte, kafasından ise yiyeceği yemeğin son yemeği olduğu düşünceleri geçmektedir (69). İntiharı düşünmektedir. Gece çıkan fırtınadan sonra, sabah büyük bir patlama sesiyle uyanır ve ölümün dehşetini hisseder. Bu patlama ile ayrıca zeminin de ayağının altından kaydığını hisseder. Kendi kendisine telkinde bulunur: “*Sakın ha kusma*”, “[...] *sakın şimdi kusup da kendini dışarı vurma!*” (72). Bu telkin, hem bir çözüm olarak yatmadan önce düşündüğü intihar fikrinden vazgeçmesi anlamına gelir hem de varoluşunu ortaya çıkarmama konusunda kendisini ikna edişidir. Daha sonra ufak bir ışık gördüğünü düşünür. Ancak bu da varoluşsal aydınlanmanın habercisi değildir. Işığın dışarıdan vuran alelade bir ışık olduğunu fark eder (73).

Jonathan, özgürlüğünü kabullenip varoluşunun sorumluluğunu almamak için aslında bir yetişkin değil, çocuk olduğu inancının arkasına sığınma yolunu da dener: “*çocuksun sen, yalnızca düşünde yetişkin olduğunu gördün, [...] Tanrım, nerede öbür insanlar acaba? Yaşayamam ki ben öbür insanlar olmadan!*” (73). Yalom’un ortaya koyduğu ölüme karşı savunma mekanizmalarından biri kişinin özel olduğuna dair inancıydı. Savunmalardan diğeri ise Yalom “nihai kurtarıcı” olarak adlandırır. Burada kişi yaratandan, başka insanlardan yardım bekler ancak kendisi harekete geçmekten korkar. “*Ortaya çıkma*” yerine “*birleşme*”yi tercih eder (Yalom, 2014: 229). Jonathan’ın terzi kadından yardım bekleyişi ve şu anki yakarışı da böyle bir birleşme arzusu olarak görülebilir. Özellikle de kendisini çocuk olduğu fikrine ikna etmeye çalışmaktadır. Yalom’un ergenlikten çıkıp hayata atılma sorumluluğunu almak istemeyen bir hastasından verdiği örnek bu durumla benzerdir. Bu kişi bir yandan sığınıp, sorumluluklarından kurtulmak için diğeriyle kalmayı yani Yalom’un “birleşme” dediği şeyi arzularken, diğeri yandan da “ortaya çıkma” yani hayata atılma durumuna gelmediği için bir çeşit ölüm hali içinde hissetmektedir (Yalom, 2014: 229).

Jonathan da şimdi benzer bir arada kalışı yaşamaktadır. Özgürlüğünü fark etmiştir ancak sorumluluk almak istememektedir. Giyinmek üzere kalkar. Anlatıcının şu cümlesi Jonathan'ın yapacağı tercih hakkında ipucu verir niteliktedir: “*Sonra kalkıp giyindi. Işık yakması gerekmiyordu, alacakaranlıkta aradığını buluyordu*” (74). Varoluşsal aydınlanmanın sembolü olarak okuduğumuz “ışık” Jonathan'ın gerek duymadığı bir şeydir. Mevcut durumu ve yaşam tarzıyla da yoluna devam edebilmektedir. Bu sahnenin kapanış cümlesi de yine bir başka ipucunu içerir: “[...] *kapı açıldı. Açık havaya çıktı*” (74). Jonathan güvercinle karşılaştığından beri düşünüyordu. “Açık havaya çıkma” bu düşüncelerin sona ermesi ve yeniden dünya hayatına dönmesi anlamına gelmektedir. Jonathan tekrar odasına döner. Döndüğünde güvercin artık orada değildir (77).

4.1.4. Eserde Varoluşsal Yalıtım

Varoluşsal yalıtım duygusu, kişinin başkalarının sağlayacağı güvene ihtiyaç duyması, ancak bir gün bir şekilde bu güvenden yoksun kalacağı gerçeğinin kaçınılmazlığını fark etmesiyle ortaya çıkar (Yalom, 2014: 553). Güven veren kişilerin kaybı ya da onların dürüstlüğüne olan inancın kaybı kişiyi yalıtım gerçeğiyle karşı karşıya getirebilir. Ancak Jonathan söz konusu olduğunda onun insanlardan soyutlanmayı, yaşadığı bir takım tecrübelerin etkisiyle kendisinin seçtiğini söyleyebiliriz. Geçmiş travmatik yaşantılar Freud'un ruh analizinde dolayısıyla da edebiyatta psikanalitik yaklaşımda nedensel veriler sunarken, varoluşsal bakış açısı için böylesine belirleyici bir role sahip değildir. Yalnızca kişiyi daha iyi anlamak ve tanımak adına yardımcı olma işlevine sahiptir (a.g.e.: 545). Bu açıdan Jonathan Noel'in sarsıcı olay fobisinin varoluşsal nedeni çocukken yaşadığı, önce annesinin sonra da babasının toplama kampına götürülüşü olayıyla da ilişkilendirilebilir. Hayatını kendi belirlediği temeller üzerine şekillendirememiş bir bireydir Jonathan. Daha çocuk haliyle savaşın yıkıcılığıyla, dolayısıyla ölüm gerçeğiyle karşılaşmış, tek dayanağı ve dünyadaki zemini olan anne ve babası, anlamlandıramadığı şekilde elinden alınmış ve bir daha dönmek üzere toplama kamplarına götürülmüştür.

Hayal kırıklığı, korkuları ve insanlara olan güvensizliğinin bir parçası olan evliliğini ise tıpkı üç yıllığına askerde görev alması gibi amcasının yönlendirmeleriyle

gerçekleştirir. Hikayenin bu bölümü anlatılırken anlatıcının kullandığı “*Jonathan da söz dinleyerek üç yıllığına (askerde) görev aldı*” (10), ya da evlenme kararından bahsederken “*uslu uslu ona söyleneni yaptı*” (10) ifadeleri Jonathan’ın kendi olma, kendi seçimlerini yapma ya da söylenene uyma seçenekleri karşısındaki tutumu hakkında okura fikir veren ipuçlarındandır. Henüz dört aydır evliyken başka bir adamla giden karısıyla birlikte, kadınlarla olabilecek muhtemel yol arkadaşlığı ve bununla hayata tutunma ihtimali de böylece ortadan kalkar.

İnsanlara yabancılaşmasında kırılma noktası olan bu olaydan sonra Jonathan anlatıcının ifadesiyle “*ömründe ilk olarak kendi başına bir karar ver(ir)*” (11) ve Paris’e gider. Bu, ilk bakışta hayatında önemli değişikliklere neden olacak büyük bir adım gibi görünse de aile otoritesinin yerine bu kez de yine fazla sorumluluk almak zorunda kalmayacağı toplumsal otoritenin dayattığı ve özünde onu çok da mutlu etmeyen başka bir hazır düzene adım atar. Burada küçük bir çatı katı odası kiralar ve bir bankada bekçilik işi bulur (24).

Kiraladığı odası, anlatıcı tarafından Jonathan’ın ruh halinin bir anlatımı olarak detaylı şekilde tasvir edilir. Gri renkli kapıları, içerisindeki yalnızca yaşamı devam ettirecek sayıdaki eşyası, oldukça küçük ölçüleriyle burası tam anlamıyla Jonathan’ın kendisini başka insanlardan ayırdığı, kendisini onlardan izole ettiği sığınağıdır. Kapının, neredeyse hiçbir temellendirmede huzurun ve umudun rengi olamayacak gri renk boyası, Jonathan’ın aslında bu odaya hapsedeceği yeni yaşamıyla kendisini karanlığa kapattığının bir göstergesidir. Bunun dışında Jonathan zemini de yine negatif ruh halinin bir göstergesi olarak gri renkte bir halıyla döşemeyi tercih etmiştir (13). Bunun yanı sıra yıllar içinde Jonathan bir yaşam belirtisi olarak odasına yeni eşyalar da almış, burada sahip olduğu düzenini daha iyi hale getirmeye çabalamıştır (13). Dünya güvensiz bir yerdir, Jonathan’ın huzur bulduğu odası ise oldukça güvenlidir.

Başka insanlarla olmaktan duyduğu rahatsızlığa karşın ortak bir yaşamın, varoluşun bir gerçeği olan başkalarıyla birlikte olmanın kaçınılmazlığının sembolü olarak Jonathan’ın kaldığı apartmanda ortak bir lavabo bulunmaktadır (12). Jonathan bu apartmanda bu gerçeğin gölgesinde kendi varoluş tarzını gerçekleştirmeye çalışır.

Yıllar içerisinde apartmanda birçok düzen değişikliği yaşanmasına rağmen Jonathan'ın rutin hayatının anlam(sızlığı)ı hep aynı kalmaya devam eder (12).

4.1.5. Eserde Varoluşsal Anlamsızlık

Jonathan Noel için hayatın anlamı her sabah aynı rutinleri gerçekleştirerek gri renk üniforması içinde vakitlice işine gitmek, kendisine verilen görevleri en iyi şekilde yerine getirmek ve bir ev sahibi olmaktır. Fakat Jonathan'ın hayatı aynı zamanda devamlı hesaplar yaparak kontrol altında tutmak zorunda olduğu risklerle dolu zor ve yorucu bir hayattır. Düzen içerisinde göze batmadan tutunabilmeyi ise başarı saydığını gördük.

İşinin anlamını sorguladığında ise bu anlamı yine her şeyi olduğu gibi rakamlarla hesaplıyor, kendince aynı noktada bu kadar uzun saatler durabilmiş tek kişi olmayı başarı sayıyordu. Modern çağın belirgin özelliklerinden bir diğeri insan hayatını ilgilendiren her konuda kurallar koyan ve ancak hakim kişilerin bilgisine sahip olabileceği uzmanlık sistemleri üretmesidir (Giddens, 2014: 33). Bu anlamda mesleği ile ilgili bir el kitabından da mesleğinin gereklerini takip eden Jonathan, bekçilik mesleği ile ilgili güncel konulardan da haberdardır. Bazı belirlemelere göre bir bekçi zamanla, mesleğinin ilk zamanlarında sahip olduğu dikkatini yitirir, eskisi gibi verimli olamaz ve *ödevlerinde yarırsız hale gelir* (35). Bir yeri koruma görevini üstlenmek gibi aslında çok da kompleks görünmeyen bir iş dahi modern düzende oldukça karmaşık hale gelmekte ve meslek sahibi kişi kendisini yeni gelişmelere göre refleksif olarak düzenlemezse zamanla yıllardır sürdürdüğü mesleğinde düzen tarafından yetersiz görülebilmektedir. Ancak Jonathan tüm bu uğraşların anlamsız olduğunu düşünmektedir. Ona göre örneğin bankayı soyma niyetiyle gelecek bir hırsız durduracak şey eylem değildir. Soyguncunun eyleme ilk kalkışan kişi olarak her zaman avantajı vardır. Bu muhakemeden vardığı sonuca göre aslında mesleği eyleme dayalı değil, sadece simgeseldir (36).

Uzun yıllar hiç sorgulamadan bir hayat sürdürmesine rağmen Jonathan bugün ilk kez mesleğinin anlamını sorgulamaya başlamıştır. Güvercinle karşılaştığı bu gün sadece bankada yaptığı işi değil, aynı zamanda etrafındaki herkesi ve her şeyi her zamankinden farklı algılamaya başlamıştır. Bu düşüncelere öylesine dalmıştır ki her

sabah ve akşam birer kez bankaya gelen banka müdürünün limuzinini dahi fark etmemiş ve ona kapıyı vaktinde açamamıştır. Dünyaya bakışındaki bu değişiklik üzerine gözlerinde bir problem olup olmadığını dahi düşünmeye başlar (38). Ya her şey şekil değiştirmiştir ya da Jonathan'ın bakışı değişmiştir.

Peki böyle bir hayatı yaşamak zorunda mıdır yoksa bu onun kendi seçimi midir? Jonathan aslında kendisine riskleri yaratan ve sonra da bunlarla başa çıkmak için mücadele eden birisidir. Yaşadığı güvercin olayının ardından evini ve düzenini değiştirip yeni bir başlangıcı seçebilirdi. İnsanın kendisi için yeni anlamlar araması bir anlamda kendi kendini terapi etmesidir. Ancak Jonathan tehlike geçene kadar iğreti ve zahmetsiz bir çözüm olarak önce bir otele yerleşmeyi seçmiştir. Hikayenin sonunda ise yine eski evine ve düzenine dönmüştür.

4.2. Kontrbas (Der Kontrabass)

4.2.1. Eserin Özeti

Kontrbas, devlet orkestrasında kontrbasist olarak görev alan devlet memuru unvanlı bir müzisyenin, yaptığı iş ve bulunduğu yerden memnuniyetsizliğini anlatan tek perdelik oyundur (Alm. Einakter).

Kontrbasist, şehrin tam ortasında, “*cehennemi*” olarak nitelendirdiği gürültüden izole ettiği evinde kontrbasıyla birlikte yaşamaktadır. Bir müzisyen için sessiz bir ortam önemli şartlardandır ancak arka planda bu izolasyon önlemi, sanatçı ruhlu birinin modern şehir hayatına tahammülsüzlüğünün ve adapte olamayışının da bir göstergesidir.

Görev aldığı orkestrada bulunduğu arka sıralardaki konumu, çaldığı enstrümanın bir orkestranın olmazsa olmazı olmasına rağmen solo çalmasına imkan sağlamayışı üzerine devamlı düşünmekte ve bunun bunaltısını yaşamaktadır. Bu bunaltıyı ise sürekli içki içerek bastırmaya çalışmaktadır. Bu enstrümanla, yani şu an sahibi olduğu mesleğiyle hep bir orkestraya dahil olmak zorunda kalacak ve hiçbir zaman kendisi olamayacak oluşunun farkındadır Kontrbasist.

Sahip olduğu müzik bilgisi ve aldığı iyi eğitime rağmen mesleğinde onu mutlu edecek noktada olmayışı kendisine dayatılan rolleri yerine getirmek zorunda kalan

modern insanın yaşadığı ve onu varoluşuyla daha da acı şekilde yüzleştiren çelişkilerden birisidir. Mesleğinde arzuladığı başarıyı gerçekleştiremeyişi ve engellenmeleri tüm hayatıyla olduğu gibi kadınlarla olan ilişkisinde de eksik kalmasına yol açan Kontrbasist'in katılacağı bir festival prömiyerinde aniden çılgın atarak hem sevdiği kadına kendini gösterebilme, hem de yaşamında bir dönüm noktası gerçekleştirebilme tasarısını hayata geçirip geçiremediği öykünün sonunda bir muamma olarak kalır.

4.2.2. Eserde Ölüm Gerçeği

Sahne açıldığında fonda Brahams'ın "İkinci Senfoni"si duyulmaktadır. Kontrbasist her zamanki gibi içki içmektedir ve müziğe eşlik etmektedir. Bir yandan da kontrbasın bir orkestradaki önemini anlatmaktadır. Ona göre kontrbas, bir orkestranın bel kemiğidir. Hem cüssesi hem de işlevi bakımından bir orkestrada en önemli pozisyona sahiptir. Hatta öyle ki orkestra şefinden dahi daha önemlidir (Süskind, 2015b: 10). Kontrbasçı, kontrbasın orkestradaki herkes için kilit bir rol oynadığını düşünür. Örneğin operadaki genç soprano Sarah'ın güzel sesinin –bu kızı çok beğenmektedir- ancak kontrbasın -yani aslında kendisinin- katkısı sayesinde tamamlanacağını ve kızın bu katkı sayesinde iyi yerlere gelebileceğini düşünmektedir (12).

Kontrbasist, kontrbasın önemi konusunda kendisinin emin olduğu gerçeği başkalarından duyamamaktan şikayetçidir. Duyamaz çünkü ona göre orkestra müzisyenleri kıskançlıktan dolayı hak edene hakkını teslim etmezler (11). Aslında Kontrbasçı kontrbasa yaptığı övgüler üzerinden bir yandan da kendi hakkında konuşmaktadır: "[...] her müziksel düşüncenin beslendiği kaynak; müziksel tohumun kaynaklandığı o kasıkların sahibi –yani mecazi olarak-, gerçek doğurganlığın yer aldığı kutup... bu, benim işte! –Yani, bastır bu. Kontrabas." (11). Bir müzisyen olarak yaptığı işi teknik olarak en iyi şekilde yaptığına (11) ancak hak ettiği değeri görmediğine ve hak ettiği yerde olmadığına inanmaktadır.

Bir orkestra içinde ya da toplumun herhangi bir kesiminde bir arada bulunan insanların hepsi ayrı ayrı kendi varlıkları için mücadele etmektedir. Sartre'ın etik

anlayışında gerçek anlamda özgürlük, ancak başkalarının özgürlük alanına saygı duymakla olur. Kişi herhangi bir konuda eyleyken tüm insanlık adına eylediğinin farkında olup ona göre hareket etmelidir (Sartre, 2014: 734). Sartre'ın başkaları ile ilişki ve onlara yönelik tavır konusunda yaptığı iki ayırım vardır. Sartre ilk tavrı: “aşk, dil mazoşizm” (a.g.e.: 446); ikinci tavrı ise “ilgisizlik, arzu, nefret, sadizm” olarak ortaya koyar (a.g.e.: 463). Bunlardan “başkasına yönelik ilgisizlik” olarak ortaya koyduğu tavırda kişi var olurken kendini, “başkasının bakışına bakan olarak seçebilir ve özneliğini başkasının özneliğinin çöküşü üzerine kurabilir”. Başkalarının görülmek istenmediği bu durumlarda kişiler bir nevi “tekbenci” davranmış olur (a.g.e.: 464). Burada yalnızca başkaları tarafından görülmekten ve kıskanılmaktan şikayet eden ana figürün değil, onun ağzından dinlediğimiz kadarıyla orkestradaki diğerlerinin varoluş biçimi hakkında da bir şeyler söylenmek istenirse, bu kişilerin varoluş biçimlerinin etik olmadığını söylemek mümkündür.

Kontrbasçı, hantallığıyla, hayatında kapladığı alanla, insan ilişkilerinin önüne koyduğu engelle kendisinin eylemsizliğine yani bir nevi ölümüne neden olan enstrümanın müzik için öneminden bahsederken onu “ölüm”e benzetir:

“Şimdi, kontrbas dişi bir çalgıdır, demiştik. Adı kulağa erkekçe geliyorsa da, dişi bir çalgı – ama ciddi mi ciddi bir çalgı. Ölüm de öyledir ya [...] kontrbas, ölümün simgesi olarak, içinde müziğin de hayatın da aynı biçimde yitip gitme tehlikesiyle karşı karşıya olduğu mutlak hiçliğe karşı savaşıyor” (27).

Kontrbas, Kontrbasist'e göre yalnızca orkestrayı sırtlamakla kalmaz. O, bir de tıpkı ölümün yaşamı koruması gibi müziği korumaktadır. Ölüm aslında insanı olumsuz bir ruh haline sevk etmez. İnsanın hayatının sonlu olduğu gerçeğinin farkına varıp bu doğrultuda yaşamına yeni bir yön vermesi için harekete geçmesine yardımcı olur. Bu bakımdan ölüm, yaşamı kurtarıcıdır (Yalom, 2014: 57).

Kontrbasist'e göre kontrbas da ölümle benzer şekilde hiçlikle mücadele eder. Ölüm hayatın hiçliğe dönüşmesine engel olup onu anlamlı kılarken, kontrbasın işlevi

müziği anlamlı kılmak ve onu mutlak hiçliğe dönüşmekten korumaktır. Tıpkı Sisyphos gibi kontrbas da müziğin yükünü sırtlayıp onu yukarı çıkarmaktadır (27). Kontrbasçı'ya göre ölümün varlığı sayesinde hayat anlam kazanır, kontrbas sayesinde de müziğin anlamı ayakta kalır. Peki kontrbasla bir olan Kontrbasçı, bu anlamda tıpkı enstrümanının yaptığı gibi müziğe hizmet ederken, kendi ölüm gerçeği karşısında özgürlüğünün bilincine varıp hayatını anlamlı ve mutlak kılabilen midir?

4.2.3. Eserde Varoluşsal Özgürlük

Kontrbasçı kendi varoluşsal özgürlüğü üzerine fikirlerini de yine kendisi ile bir olarak gördüğü kontrbası(nın varoluşsal özgürlük imkanları) üzerinden anlatmaktadır. Enstrümanının olanakları üzerine konuşur ve ona sağladığı özgürlük imkanını anlatır. Kontrbasçı ayrıca bunu uygulamalı olarak bir örnekle ortaya koyarak enstrümanıya teoride neler yapabildiğini gösterir:

“İşitilemeyecek nitelikte bir ses çıkarır,

... İşittiniz mi? İşitemezsiniz bu kadarını. Görüyor musunuz! Ne olanaklar gizlidir bu çalgının içinde, teorik ve fiziksel yönden. Yalnız bunları ortaya çıkarmak olası değil, pratik ve de müziksel yönden. Üflemelilerde de farklı değildir bu. Hele hele insanlarda – yani simgesel olarak. Öyle insanlar tanıyorum ki, içlerinde bütün bir evren gizlidir, ölçülemez boyutlarda bir şey. Ama ortaya çıkarmak olası değil. Kesinlikle değil. Burası antrparantez. -” (14).

Aslında kontrbas ile çalışırken çıkarmak istenilen sesler bakımından teorik anlamda herhangi bir sınır yoktur. Ancak pratikte sınırlar vardır (13). Varoluş Felsefesi açısından öncelikle kişinin özgür olduğunun farkına varması gereklidir. Kontrbasçı kontrbasın ona sağlayabileceği imkanlar bakımından herhangi bir sınır olmadığını, yani özgürlüğünün farkındadır. Ancak böyle olsa da kişinin imkanlarını gerçekleştirme noktasında pratikte yani yaşamın içinde, kişiler, kurallar, hep

şikayetçi olduğu hiyerarşiler gibi şeylerden kaynaklanan sınırlılıklar söz konusudur. Olanaklar vardır ama bunları ortaya çıkaracak uygun zemin yoktur. Örneğin kontrbasın imkansızlıklarından birisi kendisiyle çalınabilecek solo eser sayısının azlığıdır. Var olanlar ise değersiz görülmektedir (31). Yukarıdaki alıntıda yer aldığı gibi, Kontrbasçı'ya göre aynı şey insanlar söz konusu olduğunda da geçerlidir. İçlerinde yetenek ve istek dolu büyük fırtınalar kopan insanların bunları ortaya çıkarmaları mümkün olmamaktadır. Kontrbasçı'nın burada kast ettiği insanlardan bir tanesi de muhtemelen kendisidir.

Kontrbasçı'nın işiyle ilgili çizdiği olumsuz tablodan sonra “Kontrbasçı olmak kişinin kendi özgür seçimleriyle gerçekleştireceği bir şey midir?” sorusu ortaya çıkar. Bu soruya aldığımız yanıt ise onun bu işe on yedi yaşında ve kendi seçimi olmayarak başladığıdır (22): *“Yok gerçekten insan anasından kontrbasçı doğmuyor. Kişiyi oraya götüren yol nice yanımlardan, rastlantılardan, hayal kırıklıklarından geçiyor.”* (24).

İnsan yaşamında şartların etkisiyle düşünülemeden yapılmış tüm yanlış seçimleri temsil eden kontrbasın seçilmesinde, Kontrbasçı'nın ebeveynleriyle yaşadığı sorunlu ilişki etkili olur. Babası memurdur; annesi ise sanatla ilgilenmektedir. Öncelikle sevgisiz büyümüştür Kontrbasçı. Ailesi içindeki sevgi örüntüsünü şöyle anlatır: *“[...] ben çocuk olarak annemi taparcasına seviyorum; annem babamı seviyor; babam küçük kız kardeşimi seviyor; beni seven yok [...]”*. Bu sebeple meslek seçimi yaparken onlarla bir hesaplaşma gerçekleştirmiştir. Söylediğine göre, sanatçı ruhtan uzak olan babasından intikam almak için memur değil sanatçı olmuş; annesinden intikam almak adına ise solo çalmaya, yani kendi sanatını icra etmeye ve kendi olabilmeye en imkan vermeyen enstrümanı seçmiştir. Bir yandan da memur olması ise her ikisinden birden aldığı intikamdır (25). Onu yalnız ve sevgisiz bırakan ailesi hayattaki duruşunu ve seçimlerini etkilemiştir. Kendisine her gün ızdırap veren mesleğinin çelişkileri bu şekilde ortaya çıkmıştır.

Anne ve babasıyla olan durumu, kontrbasın neden Kontrbasçı'nın hayatında olduğunun psikanalitik bir açıklamasıdır. Ancak Kontrbasçı'ya göre durumunun geçmişle olan bağlantısı bununla sınırlıdır ve psikanaliz bugün artık yetersiz kalmaktadır, hatta tükenmiştir. Çünkü psikanalizin sağlayabildiği çözümler ortaya

attığı sorular karşısında yetersiz kalmaktadır. Ayrıca psikanaliz artık sıradan hale gelmiştir. Çünkü artık günümüzde zaten insanların büyük çoğunluğu ruhsal sorunlar yaşamaktadır:

“Çalgının psikanalitik tarafı böyle. Ne var ki bunları bilmek pek bir işe yaramıyor, çünkü... psikanaliz, malum, tükenmiş durumda. Bugün biliyoruz tabii psikanalizin tükenmiş olduğunu, psikanaliz kendisi de biliyor zaten. Çünkü, birincisi, psikanaliz kendisi çözebildiğinden daha çok sorun atıyor ortaya, [...] İkincisi, malum, psikanaliz bugün orta malı olmuş durumda. Bugün herkes biliyor bunu tabii. Orkestradaki yüz yirmi altı üyenin yarısından fazlası psikanalizde ya. [...] “(25).

Kontrbası, Kontrbasçı'nın zoraki ve yanlış seçiminden duyduğu pişmanlık olarak hep yanında sürüklediği, hayatını zorla işgal eden bir yük olarak kalır. Nefret eder ondan bu nedenle. Zaman zaman kendi hayatının yansıması olan kontrbasını karşısına alıp hayatı üzerine varoluşsal bir sorgulamaya da girmektedir. Bu anlarda içinden kontrbasını parçalayıp yakmak böylece yok etmek gelmektedir. Hayatını kaplayan kontrbası yok etme isteği kendi hayatından kurtulma yani intihar isteği olarak da görülebilir. Kontrbası hakkındaki fikirleri şöyledir:

“Bazen onu da karşıdaki hasır koltuğa oturturum, şöyle dayarım koltuğun içine, yayı kenarına korum, kendim de buraya, koltuğa otururum. Sonra bakarım ona şöyle bir ve düşünürüm: Tüyler ürpertici bir çalgı! [...] Kontrbas şimdiye kadar icat edilmiş çalgıların en iğrenç, en hantal, en kaba saba olanı. Çalgı değil gulyabani. Bazen içimden atıp parçalamak gelir. Testereyle doğramak. Baltayla kıymak, kıymak, talaşını çıkarıp, un ufak edip odun gazıyla işleyen bir arabada yakıp geçmek! – Yo, onu sevdiğimi gerçekten söyleyemem.” (29).

Kontrbasçı şu sözleriyle özünde konformist bir insan olduğunu ortaya koymaktadır: *“Aslına bakarsanız caza karşıyım, rock'a filan da. Çünkü klasik anlamda güzele*

iyiye ve doğruya yönelmiş bir sanatçı olarak, serbest emprovizasyon (doğaçlama) denen anarşiden hiçbir şeyden sakınmadığım kadar sakınırım” (11). Orkestra hiyerarşisinde sahip olduğu yerin değişmeyeceğini de kabullenmiştir ya da kabullenmek zorunda kalmıştır: “Gerçekçiyimdir ben ve ayak uydurmayı bilirim. Ayak uydurmayı bilirim. İyi öğrenmişimdir, Allah bilir ya!...” (34).

Yukarıda yer alan sözlerin devamında Kontrbasçı düzenle uyumlu kişiliğini bir kez daha ortaya koymaktadır. Ona göre bir topluluğun içine bir kez girmiş olmak zorunlu olarak o topluluğun kurallarına uymayı gerektirmektedir:

“... Ve doğru olan da budur diyorum! Orkestra üyesi olarak tutucu bir insanım ben, sahip çıktığım değerler var, düzen, disiplin, hiyerarşi ve önderlik prensibi gibi. –Lütfen yanlış anlaşılmasın şimdi bu! [...]” (35).

Kontrbasçı da alıntıda yer alan gereklere uygun olarak davranmaktadır. Ancak söz konusu gereklere uymaktan daha iyi bir seçenek de vardır ki o da orkestraya en başında hiç girmemektir (34). Bu da kişinin özgür seçimiyle karar verebilmesiyle olacak bir şeydir ve Kontrbasçı özgür seçimini daha en başından gerçekleştirememiştir ve hala mutlu olmadığı orkestrada kalmaya devam ederek gerçekleştirememektedir.

4.2.4. Eserde Varoluşsal Yalıtım

Kontrbasçı en büyük şikayeti olan enstrümanın hantallığı yüzünden adeta dünyada kendisine sığacak bir yer bulamamaktadır. Kontrbası, tüm hayatı ve insan ilişkileri için önünde bir engeldir (23). Bu anlamda çoğunlukla yalnızdır. Gürültülü modern şehir hayatından kaçıp kurtulduğu yer ise her yeri ses geçirmez materyallerle kaplanmış olan evidir:

“ Kontrbas, insanın ne kadar uzaklaşırsa o kadar iyi işittiği tek çalgıdır, ki bu da sorunlu bir durumdur. Bakın, bu evin her tarafı ses geçirmez levhalarla kaplı, duvarlar, tavanlar, döşeme. Kapı çift kanatlı ve içten

kapitone kaplı. Pencereleer çift ve özel camlı, ses geçirmez çerçevesi. Bir servete mal oldu bunlar bana. Ama yüzde 95'in üzerinde bir ses yalıtımı sağlıyor. Şehrin gürültüsünü duyuyor musunuz? Bu oturduğum yer şehrin ortası. İnanmıyor musunuz. Bir dakika!...” (18).

Yalnızca kontrbasının eşlik ettiği hayatında yalnızlığını giderme ihtimali olarak kadınlar söz konusu olduğunda Kontrbasçı sıraladığı birkaç başka özellik yanında hayatında olması gereken kadının “güzelliği, şansı ve ünü” olması gerektiğini söyler (40). Platonik aşk yaşadığı kadının soprano oluşu ve kadına duyduğu hayranlığı, içinde başka nedenleri de barındırmaktadır. Kadın sesleri içinde en üst perdeden söyleyebilen ve aynı zamanda vokal konumuyla orkestra hiyerarşisinde en önde yer alan bir kadınla birlikte olabilmeyi ve belki de böylelikle ona sığınarak kendi eksik tarafını tamamlayabilmeyi ve kendini bulmayı arzulamaktadır aslında. İçinde bencillik ve çıkar arayışını da barındıran bu türden bir ilişki, Yalom’a göre kişinin başkalarıyla kurduğu sorunlu bir ilişki türüdür. Varoluşsal yalıtımın neden olduğu rahatsızlıktan kurtulmak için bir başkasına yanaşma çabası, kişiler için bir nevi işbirliğidir. Kişi karşısındaki kişiyi çeşitli şekillerde bir araç olarak kullanır ve ondan alacağı, kendisinde ise eksik olan şeylerle kendisini daha önemli kılmaya çalışır. Bu, “sevecen” olmayan bir ilişki türüdür (Yalom, 2014: 600).

Mesleği ile ilgili olarak ise Kontrbasçı hem bir orkestranın üyesi olmanın gereklerini yerine getirmek için çaba harcamaktadır (35), -bu sadece etik sebeplerle ortaya konan değil aynı zamanda orkestra içindeki devamlılığını korumak yani orada kalmak için gösterilen bir çabadır – hem de bir orkestra içinde var olmaktan şikayetçidir (34). Kontrbasçı bu yönüyle bizi yine bir bütünün parçası olmakla kendi bireyselliği ile hareket etmek arasında kalmış bir kişi ile karşı karşıya bırakır.

4.2.5. Eserde Varoluşsal Anlamsızlık

Kontrbasçı, girişte kontrbasın orkestra için anlamını ve önemini dile getirmiştir. Kontrbasçı’ya göre kontrbas, bir orkestrada güçlü sesi ve iri cüssesiyle olumlu anlamda yön verici ve yol gösterici bir role sahiptir. Öyle ki eğer kontrbası

duymazlarsa diğerk müzisyenler de ne çalacaklarını bilemez ve şaşırırlar (11). Yani ona göre kontrbas, bir orkestranın ayakları altındaki zemindir. Diğerk müzisyenler, basın oluşturduğu güçlü fondan aldıkları cesaretle kendi enstrümanlarını çalarlar. Ancak bu olumlu yönlerine rağmen kontrbasın, Kontrbasçı'nın kendi hayatı için önemi ve hayatında işgal ettiği yer pek de övgüye değer değildir. Kontrbas bu baskın tarafıyla Kontrbasçı'nın hayatında da yön vericidir ancak olumsuz anlamda. Hatta orkestraya katkısının tam tersine Kontrbasçı'ya yük olmaktadır ve Kontrbasçı'nın hep geri planda kalmasına neden olmaktadır.

Oyunun girişinde fonda çalan müzik eserini Kontrbasçı ve arkadaşları çalmaktadır. Kontrbasçı, bunu şöyle anlatır: *“Bu benim. Yani biziz. Arkadaşlarla ben.”* (9). Kontrbasist ağzından ilk çıkan *“bu benim”* ifadesi ile hem orkestrada ön planda olmaya dair derinlerde duyduğu isteğın, hem de kendisini, varoluşunun anlamını ancak onun üzerinden dile getirmek zorunda kaldığı kontrbasıyla bir gördüğünün ilk ipucunu verir.

Kontrbasist devlet orkestrasında çalışmaktadır. Bu nedenle müzisyen olarak anılmaktan ziyade memurdur. Aslında yaptığı işe dair en istisnai teknik bilgileri, enstrümanının tarihçesini, hatta çaldığı müzik eserlerinin sahiplerini ölüm tarihlerine, özel hayatlarına kadar çok iyi bir şekilde bilmekte, oyun esnasında sık sık bu konularda okura/seyirciye bilgiler vermektedir. Dört yıl boyunca yüksekokul okuduktan sonra profesörlerden ekstra özel dersler almıştır. İşini (teknik anlamda) tüm gereklerini yerine getirerek yapmak için devamlı çalışan ve hayatını adeta buna adayan birisidir (33). Devamlı yanında taşıdığı, evinde, hayatında oldukça geniş bir yer kaplayan enstrümanı için zaman zaman kendi hayatından fedakarlık etmesi de cabasıdır:

“Bu aletin katlanamadığı bir şey varsa o da yağmurdur, yağmurda işi biter, yani şişer, hiç gelemmez yağmura. Soğuşa da öyle. Hava soğuksa o zaman çırpılır. Sonra çalmadan önce en az iki saat ısıtmanız gerekir. [...] Her neyse; o zamanlar ötekilerden saatlerce önce yola çıkmam gerekirdi, [...] korkunç zevksiz lokantalarda ya da kilise edevat odalarında soba başında kontrbasımı ısıtabilmek için, hasta bir ihtiyara

bakar gibi. [...] Bir keresinde takıldık kaldık, 74 yılı Aralık ayında, Ettal ile Oberau arasında, kar fırtınası. İki saat çekicinin gelmesini bekledik. Sırtımdan paltomu çıkarıp verdim ona. Kendi vücudumla ısıttım [...]" (24).

Tüm bunlara karşılık bir sanatçı olarak değil, devlet memuru olarak anılmaya ve bin sekiz yüz mark maaşla idare etmeye mahkumdur. Orkestra hiyerarşisi içinde neye göre olduğu belli olmayan biçimde önceden belirlenmiş bir yeri oduğuna inanmaktadır. İnsanın asıl değerinin bu türden şeylerle belirlenmeyeceğinin bilincinde olmasına rağmen bu durumdan rahatsızdır. Orkestrayı topluma benzeterek bir sistem eleştirisi yapar. Ona göre toplumda da, orkestrada da en çok cefayı çeken kişi en az değer gören kişidir. (34) Kontrbasçı bu noktada “neden solist sırf dizilişte en önde duruyor diye en büyük ilgiyi görmeli ve en fazla tatmin duygusunu yaşamalıdır?” ya da “neden davulcu davul soloları sayesinde ilgi görür de kontrbasçı görmez” gibi konular üzerinde sorgulamalar da yapar (33). Bu noktada “Toplum içinde herkes hak ettiği ya da yeteneklerine uygun yerde midir?” sorusu akla gelir. Yoksa Kontrbasçı’nın en görülen kişi olma isteği histerik bir arzudan mı ibarettir?

Kontrbasçı’ya göre içinde bulunduğu durum aslında yalnızca toplumun da bir temsili olan orkestra içindeki, keyfi olarak nitelendirebileceğimiz, düzenin sonucudur:

“Birinci sırada solistimiz oturur, yanında yardımcı solist, ikinci sırada grup başı ile ikinci grup başı, onların ardından da tuttistler gelir. Kaliteyle pek ilgisi yoktur bunun, kadrolar böyle işte. Çünkü bir orkestra, gözünüzün önüne getirin şimdi, sıkı bir hiyerarşiye göre kurulmuş bir yapıdır, böyle de olmalıdır ve bu niteliğiyle insan toplumunun bir aynasıdır. Belli bir insan topluluğunun değil, genel olarak insan toplumunun” (33)

Kontrbas kemanlar içinde en iri olanı ve en kalın sesi çıkaranıdır. Dolayısıyla bir orkestranın altyapısına sağladığı katkının yanı sıra aslında kontrbas, tek başına

neredeşye bütün bir orkestranın çıkaracağı sesi çıkarma gücüne sahiptir. Böyle bir enstrümanın tüm teknik bilgisine hakim biri olarak, sırf düzenin kurbanı olup bir orkestraya dahil olma zorunluluğu aslında oyunda Kontrbasçı'nın en büyük dramı ve yaşamındaki en büyük çelişkidir. Bu noktada kontrbasın güçlü sesi, Kontrbasçı için bir korku nesnesine dönüşür:

“Hiç kimse eline kontrbası alıp da güzel alamaz, [...]. Hiç kimse. En büyük solistler bile; fizik kanunlarından ötürü böyledir bu, beceriyle bir ilgisi bulunmaz, çünkü kontrbasta o zt harmonikler yoktur, basbayağı yoktur, o yüzden de hep korkunç sesler çıkarır, hep, o yüzden de kontrbasla solo almak saçmalığın dik lsıdır, [...] korkunç olur, korkunç olacaktır, çünkü çıkan ses korkunçtur (30).

Kontrbasçı'ya göre kendisini gösterememesinin nedenlerinden birisi, solo almasına imkan verecek müzik eserlerinin sayısının azlığıdır demiştik. Kontrbasçı'ya göre, Wagner ise kontrbasla alınmaya neredeyse hiç imkan vermeyen eserler yazmaktadır (21). Zaten iyi bir müzisyen de değildir ve bu anlamda müziğe katkısı azdır: “[...] Oysa Hitler olsa olsa Wagnercinin tekiydi, ben ise, bildiğiniz gibi, Wagner'den hiç hazzetmem. Müzisyen olarak Wagner –şimdi zanaatı açısından bakıldığında aceminin biridir, diyebilirim” (35). Kontrbasçı sahici bulmadığı ve bir arkadaşının eşiyle yaşadığı yasak ilişki üzerinden etik açıdan sorguladığı (26) Wagner'i sevmediğini söylemektedir ve oyunda zaman zaman Nietzsche gibi Wagner'le tek taraflı tartışmaya girmektedir. Kontrbasçı ayrıca yine Nietzsche gibi müziğe, sonsuzluğuna ve etki gücüne vurgu yaparak, övgüde bulunur: “[...] Bütün insanlığa özgü bir şey, diyebilirim, insan ruhunu ve insan beynini oluşturan bir temel unsur. Ve müzik her zaman olacaktır, Doğu olsun batı olsun her yerde, gerek Güney Afrika'da gerekse İskandinavya'da [...]” (36).

“Fenomenin değil istencin kopyası” olarak tanımladığı (Gane-Piero, 2014: 15) müzik, Nietzsche felsefesinde önemli bir yere sahiptir. Kontrbasçı'nın oyunda sık sık göndermelerde bulunduğu Wagner ile başlangıçta çok iyi bir dostluğu olan Nietzsche, daha sonra tıpkı Schopenhauer'e ve modern insanlığa olduğu gibi ona da

karşı çıkmıştır (a.g.e.: 23). Nietzsche Wagner’i “*Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*” adlı çalışmasında “Avrupa kültürünü yeniden kuracak Dionisos” olarak tanımlar (Plank, 2012: 348). Başlangıçta kendisinin benimsediği ve Alman kültürü için kurtuluş olarak gördüğü Dionysosçu ruhu, müziklerine yansıtarak kurtuluşu getireceğini umduğu Wagner, Nietzsche’yi sonrasında hayal kırıklığına uğratmıştır. Nietzsche’nin, modern kültürü kendisinin arzuladığı şekilde ters yüz edeceğine inandığı Wagner, başkaldırmak yerine tıpkı Schopenhauer gibi karamsar ve güçsüz bir ruh sergilemiş ve itaat etmeyi seçmiştir (Gane-Piero, 2014: 20- 21).

Kontrbasçı bir opera grubunun üyesidir. Nietzsche, “*Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*” adlı çalışmasında Sokrates sonrası Antik Yunan Felsefesine ait bir anlayış olarak opera kültürünü eleştirir ve opera müziğini derinliksiz, başarısız ve kitle anlayışının sonucu olarak ortaya koyar (Nietzsche, 2014: 119). Kontrbasçı da kendisini dahil olduğu bu opera grubu içerisinde verimsiz, sıkışmış ve kaybolmuş hissetmektedir.

Nietzsche’nin kadınlarla olan problemi, özellikle bu konuda söylediği aforizmalar üzerinden ayrı bir başlık açılarak incelenen önemli bir yönüdür. Kontrbasçı’nın da kadınlarla kendisini memnun edecek bir ilişki kuramayışı eserde belirgin unsurlardandır. Kadınlarla ilişkisinin önündeki engelin de kontrbası olduğunu düşünmektedir (23). Sarah isimli soprano kız ile bir ilişki yaşamayı hayal etmektedir. Ancak bu kızın zengin ve yaşlı bir adamla yemeğe çıktığını tahmin etmektedir. Bu davranışıyla etik açıdan sorguladığı kızla birlikte olabileceğinden umudu yoktur (40).

Çaldığı enstrümanın yani mesleğinin öncelikle tüm fiziksel yükünü çekmek zorunda kalan birisi olarak Kontrbasçı, kendisini bir müzisyenden ziyade zanaatkar olarak görmektedir. Ayrıca kendisinde müzik ruhu olmadığını düşünmektedir. Ancak teknik olarak çalamayacağı parça olmadığını da söylemektedir (46). Buradan açık şekilde anlaşıldığı gibi “müzik ruhu” na sahip olmadığına inanması görev aldığı orkestrada bir sanatçı olarak değil, yalnızca bir memur olarak çalışıyor olmasıyla ilgilidir. Teknik olarak bu sistemde işini yapmaktadır ancak kendi ruhunu işin içine katma şansı yoktur. İçinde bulunmak zorunda kaldığı bu durumda mesleğinin anlam(sızlığı)nın farkındadır:

“ [...] ve işte bu noktada ötekilerden ayrılıyorum, olumlu yönde kendini denetleyebilen biriyimdir, ne olup ne olmadığımı daha biliyorum neyse ki ve otuz beş yaşında ömür boyu memur olarak Devlet Orkestrası’nda bulunuyorsam, başkaları gibi deha olduğumu düşünecek kadar budala da değilim! Bir memur deha! Anlaşılmamış, Devlet Orkestrası’nda kontrbas çalan, ölünceye kadar memurluğa mahkûm bir deha...” (47).

Yukarıdaki alıntıda Kontrbasçı kendi mesleğinin ve insanların genel olarak becerileriyle uyumsuz mesleklerde çalışmalarının sorgulamasını yapar (47). Frankl’ın “noöjenik nevroz” olarak adlandırdığı durum ruhsal değil varoluşsal çatışmalarla ortaya çıkar. Frankl bu durum için uzun süre fakat gereksiz yere psikanalitik tedaviye giden bir hastayı örnek verir. Sonuç vermeyen psikanalitik yorumlamaların ardından aslında bu kişinin tek sorunun yaptığı işte mutlu olmadığı ve mesleğinin hayat amacını gerçekleştirmesine engel olduğu ortaya çıkar. Bu kişinin iyileşmesinin yolu ise Frankl’a göre basit bir karardan geçmektedir: mesleğini değiştirmek (Frankl, 2016: 111).

Kontrbasçı da mesleğinin anlamı üzerine sorgulama yapmıştır. Bu, kendisinin de içinde bulunduğu durumun farkında olduğu anlamına gelmektedir. Ancak her şeye rağmen Kontrbasçı oyunun sonlarına doğru işe gitmek üzere kıyafetini giyerek tekrar mesleki rolüne girer (48). Kontrbasçı insanın yaşamında memnun olmadığı şeyleri değiştirebilmesi için öncelikle bunlar üzerine düşünmesi ve sorgulamalar yapması gerektiğinin farkındadır ancak o, bunu başaramamaktadır. Çünkü memur olmak, her ne olursa olsun gelecek kaygısı taşımadan “güvence altında” yaşamasını sağlamaktadır. Fakat bu onun için kahredici bir güvenlidir. Bu hastalıklı durumunu “*sürekli işe yerleşmiş olma psikozu*” olarak adlandırır (49). Kendi özgür iradesiyle vazgeçme kararını alamayacağı, paradoksal olarak ancak işten atılarak kurtulmayı umduğu bir durumdur bu. Oyunun sonunda Kontrbasçı o günün akşamında yapılacak olan gösteriye katılmak üzere ayrılır. Gösteri esnasında çılgın atarsa işten kovulabileceğini düşünür. Ancak böyle bir çıkışı gerçekleştirmeye cesaret edip edemeyeceği kendisi için de muammadır.

4.3. Herr Sommer'in Öyküsü (Die Geschichte von Herrn Sommer)

4.3.1. Eserin Özeti

Hikayede, çocukluk zamanlarına geri dönen ben anlatıcıdan hem kendi olgunlaşma sürecinde hayatı ve insanları tanıdıkça yaşadığı varoluş bunalımlarını, hem de yaşadığı bölgede diğer insanlardan farklı olduğunu gözlemlediği Herr Sommer'in kimsenin bilmediği intihar öyküsünü dinleriz. Zaman, savaş sonrasında hayatın yeni yeni düzene sokulmaya başlandığı bir dönemdir.

En büyük çocukluk hayali uçmak olan ve ağaç tepelerini kendisine mesken edinen çocuk figür, kendisi gibi dünyaya farklı pencereden bakabilen, sorgulayan ve anlamaya çalışan, insanlardan uzak başka birinin hikayesini anlatır aslında. Kendisi de hassas bir yapıya sahiptir. Hatta bir noktada öyle umutsuzluğa kapılır ki, tıpkı Herr Sommer'in ilerde yapacağı gibi intihar etmeyi bile düşünür. Tasarısına göre bu intihar, kendini çıktığı bir ağaç tepesinden boşluğa bırakmak şeklinde olacaktır. Ancak onu bundan vazgeçiren şey Herr Sommer'le karşılaşmak olur.

Çocuk ben anlatıcı yaşadıkları bölgede Herr Sommer'in hikayesine kayıtsız kalmayan ve onu anlamaya çalışan tek kişidir. Gerçekleştirmedığı intihar tasarısı hikayenin sonunda Herr Sommer'in bedeninde hayat bulur. Bu ise çocuk ben anlatıcının aslında Herr Sommer'in çocukluğu olabileceği ihtimalini akla getirir.

4.3.2. Eserde Ölüm Gerçeği

Hikayenin anlatıcısı hikayede, yıllar sonra çocukluğuna geri dönüp hem çocukluğunda yaşadığı ve kendisini, gerçekleştirmedığı intihar fikrine sürükleyen hayal kırıklıklarını, hem de komşu köylerinde yaşayan Bay Sommer'in sonu intiharla biten öyküsünü anlatır. Dolayısıyla ölüm, çocuğun intihar girişimi, Bay Sommer'in ölümü/ intiharı üzerinden hikayede merkez noktada durmaktadır.

Hikaye, anlatıcının çocukluğunda gerçekleştirdiği uçma denemeleri hakkında anlattıklarıyla başlar. Anlatıcının çocukluğundaki en büyük arzusu olan ve üzerinde en çok kafa yorduğu şey olarak "uçmak/ uçabilmek" hikayede bir çocuğun kendi benliğini bulup yetişkin olmaya ve hayata karışmaya duyduğu hevesin sembolü olarak yer alır. Aslında havalanmak konusunda herhangi bir sorunu yoktur. Ancak

havalandıktan sonra inebileceği güvenli bir zemin bulamamaktadır: “İniş için evimizin önündeki teras çok sertti, bahçe çok küçüktü, gölün suyu ise çok soğuktu” (Süskind, 2012: 10).

Giddens’a göre bir bebeğin/ çocuğun kendisini *talihin kollarına bırakıp* hayata atılabilmesi için temel güvelik duygusunu edinmesi gerekir. Bu duygu da bireyin kendisini yetiştiren kişilerle kurduğu güvene dayalı ilişki sayesinde kazanılır (Giddens, 2014: 60- 61). Anlatıcı ise çocukluk zamanında ailesinden ve genel olarak büyüklerden bazı konularda şikayetçidir. Bu nedenle de kendisini zeminsiz hissetmektedir ve ağaç tepesinde kendisi için kurduğu dünyada daha mutludur: “Ağaç tepeleri sessiz oluyordu, insanı rahat bırakıyorlardı orada. Annenin rahat bozan seslenişi, ağabeyin görev yükleyen buyruğu ulaşmıyordu o yerlere; duyulan yalnızca rüzgarla yaprakların hışırtısı, gövdelerin inceden gıcirtısıydı” (14).

Çocuk aynı şekilde bir başka zeminsiz kalış olarak ağaçlara kolayca tırmanabildiğini ancak bu kez de tutunacak sağlam bir dal bulamadığını anlatır. Bu nedenle de birçok kez ağaçtan düşmüştür. Bunların en fenasını ise okula başladığı sene yaşamıştır. Kendi ağaçtan düşüşü olarak, kendi varoluşuna ait bir yaşantı olarak değil de Galilei’nin “serbest düşüş yasası” ile yani genel geçer bir bilgi aracılığıyla anlattığı bu deneyimden hala taşıdığı izler vardır. Bu düşüşün kafasında oluşturduğu, bugün hala mevsim değişikliklerinde ağrıyarak sinyal veren hasarın barometre işlevi gördüğünü söyler. Bilimin ve teknik bir aletin ortaya koyabileceği bilgileri bu hasar aracılığıyla ve kesin bilgi olarak ortaya koyabildiğini iddia etmesi dikkat çekicidir: “Bugün bile, neredeyse kırk yıl sonra, başımın arkası güvenilir bir barometre gibi çalışır; meteorolojiden bile daha büyük bir kesinlikle söyleyebilirim; yarın yağmur mu kar mı yağacak, güneş mi açacak yoksa fırtına mı çıkacak” (12). Bilimin kişilerin yaşantıları üzerinde açıklamalar getirerek söz sahibi olmasına bir gönderme olarak okuduğumuz bu iddiasıyla anlatıcı da bilimsel alana karışarak bilimin üzerinde söz sahibi olmayı hedeflemektedir.

Anlatıcının bilimsel ve genel geçer kavramlarla açıklama yapılmasını anlamsız bulduğu bir başka örnek de komşu köylerinde yaşayan, hikayenin diğer ana figürü Bay Sommer’in yaşadığı “evde duramama” hali hakkındaki fikirlerinde ortaya çıkar. Herr Sommer ömrünü yaz kış demeden ve hiç durmadan yollarda geçiren, her sabah

erkenden yollara düşüp gece geç saatlere kadar dışarıda dolaşan birisidir (17). Anlatıcının evlerinde bu konu üzerine konuşulan bir gün, annesinin bu durumun “klostrofobi” olarak adlandırıldığını söylemesi ve arkasından babasının yaptığı ilave açıklamalar, onu bu konu üzerine düşünmeye sevk eder. Şöyle der babası: “*Klostrofobi...*” annesi tamamlar “*insanın odasında oturamaması hastalığıdır [...]. Doktor Luchterhand ayrıntısıyla açıkladı bana ne olduğunu*”. Babası devam eder: “*‘Klostrofobi’ sözcüğü Latince- Yunanca kökenlidir. [...] Bay Luchterhand da kuşkusuz bilir bunu. İki parçadan oluşur: clastrum ile phobia, bunlardan clastrum bizim dilimizde ‘kapalı’, ‘çevresi sarılı’ anlamına gelir [...]*” (33). Anlatıcı/ çocuk bu konuşmalardan sonra yatağına yattığında “klostrofobi” kavramı üzerine uzunca düşünür ve yaptığı akıl yürütme sonucu bir anlamda kavramın varlığının gereksizliğini ortaya koyar:

“Herr Sommer’de klostrofobi var... Bu, insanın odasında duramaması demek... odasında duramamak ise hep dışarıda dolaşmadan edememek demek... Klostrofobisi olduğu için dışarıda dolaşıp durmadan edemiyor... Ama ‘klostrofobi’ ile ‘odasında oturamamak’ aynı şeyse, ‘odasında oturamamak’ da ‘dışarıda dolaşmadan edememek’ le aynı şeyse, o zaman ‘dışarıda dolaşmadan edememek’ de ‘klostrofobi’yle aynı şey olur... o zaman da ‘klostrofobi’ gibi güç bir sözcük yerine kolayca ‘dışarıda dolaşmadan edememek’ denebilirdi. [...]” (35).

Modern düzende sistemin işleyişini aksatacak unsurlar olarak görülen, bireyin salt kendi yaşantısıyla ilgili deneyimleri görmezden gelinir. (Giddens, 2014: 199). Anlatıcı, Bay Sommer’in durumunu böylesine bir kavrama indirgeyen bakış açısıyla, hastalık kategorisine sokan ve tecrit eden anlayışa katılmamaktadır. O, Bay Sommer’in bunu bir insan olarak -nasıl ki kendisi ağaçlara tırmanmaktan hoşlanıyorsa- yalnızca yapmaktan hoşlandığı için yaptığını düşünmektedir:

“Böylece aklım karışıp biraz başım dönmeye başlayınca yeni öğrendiğim bu çetrefil sözcüğü de, onunla ilişkili olan her şeyi de çabucak unutmaya

çalıştım. Yerine, Herr Sommer'in hiçbir hastalığı ve bir şey yapmadan edememek gibi bir derdi olmadığını, dışarıda dolaşmaktan hoşlandığı için, yalnızca onun için dışarıda dolaşıp durduğunu düşündüm; tıpkı benim ağaca tırmanmaktan hoşlandığım gibi” (35).

Anlatıcı/ çocuk hikayedeki Bay Sommer'i ve onun, başkalarının tuhaf bulup geçmekle yetindiği hallerini gerçekten anlamaya çalışan tek kişidir. Biraz daha düşünmeye devam ettiğinde Bay Sommer'in fırtınalı ve yağmurlu bir günde sokaktaki perişan halini ve bakışlarını anımsar. O zaman da hep dışarıda olma işini kendisini mutlu ettiği için yapıyor olamayacağını düşünür: *“Bu görüntü korku duyan birinin görüntüsü; ya da susuzluk çeken, o yağmurun altında bütün bir gölün suyunu içip bitirecek kadar susuzluk çeken birinin” (37).* Bir çocuk olarak hayat ve insanlar hakkındaki değerlendirmeleri anlatıcının hassas bir ruha sahip olduğu hakkında fikir vermektedir. Bu nedenle de yaşadığı olaylar anlatıcı çocuk üzerinde, sarsıcı etkiler ve büyük hayal kırıklıklarına neden olmaktadır.

Anlatıcının çocukken sınıfındaki hoşlandığı kız arkadaşı Carolina Kückelmann ile olan deneyimi de –piyano hocası Matmazel Marie-Luise Funkel ile olan kadar olmasa da- onu derinden etkileyip hayal kırıklığına uğratan ve intihar düşüncesinde etkisi olan yaşantılarından. Düşlerinde hiç aklından çıkmayan ve yukarı köyde oturan bu kız bir gün ona kendisiyle birlikte aşağı köye gideceğini söyler. Bunu duyduğunda çok sevinen çocuk birlikte yürüyecekleri pazartesi gününe kadar hazırlıklar yapar. Ancak o gün geldiğinde kızın fikrini değiştirdiğini duyunca derinden sarsılır (48).

Anlatıcı çocuk için intihara karar vermesine neden olan asıl olay ise piyano hocası Matmazel Marie-Luise Funkel ile yaşadığı deneyimdir. Yukarı köyde oturan Bayan Funkel'e piyano dersine gidebilmek için kendisi adına zor bir şey yapıp bisiklet sürmeyi öğrenmiştir. Ders için yola çıktığı bir gün yaşadığı bir dizi aksilik nedeniyle de derse on dakika geç kalmıştır. Çok sert bir otorite olarak hayatında var olan Bayan Funkel ise ona göre hiç hak etmediği şekilde onu dondurma yiyip haylazlık yaptığı için geç kalmakla suçlamıştır:

“Beni Frau Hirt’in büfesinden dondurma almakla suçlamak! Cebime harçlık bile girmiyorken! Ağabeyim ile arkadaşları, böyle şeyleri onlar yaparlardı. [...] Ama ben! Bense alacağım her dondurmanın parasını ya annemden ya ablamdan binbir güçlükle dilenmek zorundaydım! Şimdi de alnımın teriyle ve en büyük zorlukları aşarak bisikletle piyano dersine gelmişken dondurma yalayarak Frau Hirt’in büfesinin oralarda sürtmekle suçlanıyordum. Bu kadar bayağılık karşısında dilim tutuldu, ağlamaya başladım” (58).

Burada yaşayacağı olay bununla sınırlı değildir. Derse başladıktan sonra piyanoda asıl basması gereken tuş yerine iki kez yanlış tuşa basar. Üçüncü denemenin hemen öncesinde Bayan Funkel’in aksırması ve bir parça sümüğünün çocuğun basması gereken tuşun tam üzerine gelmesiyle çocuk için kader anı başlar:

“[...] olacak şey değildi, sümüğün orta yerine dalmadan o tuşa basılacak gibi değildi... beş ölçü kaldı, dört... ama sümüğe basmayıp üçüncü bir kere diyez yerine fa çalacak olursam. O zaman... üç ölçü kaldı – ah, sevgili Tanrım, bir mucize göster! Bir şey söyle! Bir şey yap! Emret, yerler yarılsın! Piyano paramparça olsun! [...] parmaklarım bu sekiz basamaklı merdiveni Hades’e iner gibi indi, re-do-si-la-sol... -“Şimdi diyez!” diye bir haykırış geldi yan taraftan... ve ben, ne yaptığımı bile bile ölüme meydan okuyan bir kahraman gibi fa’ ya bastım.” (62).

Bunun üzerine Bayan Funkel’den tehdit dolu sözler duyar. Titremeye ve gerçek adaletin varlığını sorgulamaya başlar. Kendisini bu duruma getirdiğine inandığı herkesi suçlar. Böylece intihar kararı alır. İntihar ederek yaşadıklarında suçu olduğunu düşündüğü herkesi cezalandırmayı umar. Kendi cenazesinde insanları hayal eder: *“Ah! Suç bizde, bu sevgili, bu eşsiz insanın artık aramızda olmaması bizim suçumuz! Ah!” (69).*

Bir çocuk bilgilendirilmiş olsun olmasın özünde ölümün ne anlama geldiğinin farkındadır (Yalom, 2014: 147). Yalom'un Charles Wahl'dan aktardığına göre bazı insanlar intiharı “*sihirli bir hareket*” olarak görür. Başkalarına öfkeli olan ve suçluluk hissetmelerini sağlamaya çalışan kişi aslında yaşamda kalacağını ve ötekilere cezasını çektirdikten sonra tekrar her şeyin eskisi gibi devam edeceğini düşünmektedir (Wahl, 1957, içinde; Yalom, 2014: 200). Anlatıcı çocuk da insanları cezalandırmak istemektedir ancak bir yandan da bu konuda yaptığı muhakemeye aslında intihardan sonra geri dönüşü olamayacağını bilincinde olduğunu gösterir. Buna rağmen öç almayı tercih eder: “*Ne yazık ki bu törene ben kendim gerçekten katılamayacaktım. [...] Ben ölmüş olmak zorundaydım kendi cenaze törenimde. İki birden olmuyordu: Hem dünyadan öç almak, hem dünyada kalıp yaşamayı sürdürmek. Öyleyse, öç!*” (69).

Çocuk kendisi için intihar biçimi olarak da en bildiği şeyi seçmiştir. Büyük bir ağaca tırmanıp kendisini aşağıya, çağırın “*derin boşluğa*” (70) bırakacaktır (66). Ancak o anda “*ölümden kaçmakta olan bir adam*” olarak tanımladığı Bay Sommer'i görür ve yaptığı şeyin saçma olduğuna kanaat getirip intihardan vazgeçer (73).

Sartre'a göre ölüm saçmadır (Sartre, 2014: 630). Yaşamın sorunlarını çözmez. Aynı şekilde ölümden kaçmak için intihar etmek de anlamsızdır (a.g.e.: 637). Kişinin kendi eliyle ölümünü gerçekleştirerek ölümü yenmesi anlamında intihar bir “*ölüme meydan okuma*” olarak değerlendirilebilir. Anlatıcı piyano dersinde Bayan Funkel'in istediği tuşa basmayarak ölüme meydan okumuştur (62). Anlatıcının babasına göre Bay Sommer ise en zorlu hava şartlarına rağmen dışarıda kalmakla ölüme meydan okumaktadır (31).

Bay Sommer'in ölüme en büyük meydan okuyuşu ise anlatıcının onunla en son karşılaşmasında gerçekleşmiştir. Bir sonbahar günü akşam karanlık çöktükten sonra bisikletiyle göl kenarında gezen anlatıcı- çocuk, yazlık kıyafetleri içinde Bay Sommer'i –Bay Sommer için yaz Ekim ayının sonunda bitmekteydi (18)- görür. Arkasında durup ne yaptığına bakar. Bay Sommer kendisini gölün derinliklerine doğru bırakmaktadır (84).

Bay Sommer'in intihar edeceği yere geldiğinde anlatıcının dile getirdiği şu ifadesi Bay Sommer ve anlatıcının aynı kişiler olabileceği konusunda ipucu olarak

görülebilecek şeylerden birisidir: *“Dalları eğdiğimde önüm açıldı, göl belirdi. Büyük, aydınlık bir ayna gibi uzanıyordu karşımda. Aynanın başında ise Herr Sommer duruyordu”* (82). Anlatıcı, ne Bay Sommer’in intihar edeceğini anladığı anda ona müdahale eder ne de sonrasında gördüklerini kimseye anlatır. Çünkü Bay Sommer’i tanıyan ve onu en iyi anlayan kişidir ve Bay Sommer’in tek isteğinin rahat bırakılmak olduğunu bilmektedir (89).

4.3.3. Eserde Varoluşsal Özgürlük

Hayatındaki, ailesi, öğretmeni gibi otoritelerin isteklerine bağlı hareket etmek zorunda olan bir çocuk olarak, anlatıcının çocukluğundaki özgürlük deneyimi sınırlıdır. Kendi olarak seçim yapabildiği tek alan ormandır. Bisiklet sürmeyi öğrendikten sonra bireyselliğini kazanma anlamında önemli bir adım atmıştır ancak hala tedirgin hissetmektedir. Tek başına bir alana sahip olduğunu hissettiğinde sorun yaşamamaktadır. Ancak etrafta alanını paylaşmak zorunda olduğu başka sürücüler varsa ya frene basmakta ya da bisikletten inip onlar geçene kadar beklemektedir. Ayrıca bisikletini sorunsuz bir şekilde kullanabilmesi için kimsenin de kendisini seyretmemesi gerekmektedir (56). Tüm bunlar çocuğun, özellikle de başkalarının varlığının tehdidi altındayken, kendisini kolay kolay özgür hissedemediğinin göstergeleridir.

Bay Sommer’in bireysel özgürlük alanı ise ormanla sınırlı değildir, her taraftır. İçinde yalnızca yağlı ekmeği ve yağmurluğu bulunan sırt çantasıyla (19) yaptığı yolculuklarında tamamen kendi olduğu otantik bir yaşam tarzı sürdürmektedir. Bu hali köye ilk yerleştiği zaman olan savaş sonrasında, yıkıntılar arasında hayatı devam ettirebilecek temel şeylere ulaşmaya çalışırken herkesin içinde bulunduğu haldir. Ancak artık her şey eski haline dönmüştür. Bay Sommer ise bu değişime ayak uydurmamayı seçmiş ve eskiden olduğu gibi ya da otantikliği içinde kendi istediği gibi kalmıştır (22).

4.3.4. Eserde Varoluşsal Yalıtım

Anlatıcının çocukken yapmaktan en çok hoşlandığı şeylerden birisi ağaç tepelerinde oturmaktır. Ormanda bir ağaç tepesinde kendisine bir dünya kurmuştur. Adeta bir ev gibi tepesinde üstünü örtecek bir çatısı, pencereleri olan bir dünya. Ödevlerini yapıp

vaktinin çoğunu geçirdiği bu yer onun için insanlardan, özellikle de ailesinden uzak kaldığı bir kaçış yeri, kendi dünyasıdır: *“Ağaç tepeleri sessiz oluyordu, insanı rahat bırakıyorlardı orada”* (14). Anlatıcı çocuğun “rahat bırakılmak” arzusu diğer insanlarla arasında olmasını istediği mesafenin göstergesidir. Ayrıca öyküde zaman zaman kendisini hissettiren, anlatıcının, Bay Sommer’in küçüklüğü olduğuna dair izlenimi de destekler niteliktedir. Çünkü Bay Sommer için de “rahat bırakılmak” arzu ettiği tek şeydir (32).

Anlatıcı- çocuğun huzur bulduğu yer, ormanda, açık havadadır. Aynı şekilde Herr Sommer de gününün çoğunu dışarıda geçirmekte, eve yalnızca gece olunca kısa süreliğine gitmektedir. Adının ne olduğunu, yürüyerek geldiği ve yerleştiği o köye nereden geldiğini kimsenin bilmediği Bay Sommer’in evde birlikte yaşadığı bir eşi de vardır (17). Ancak Bay Sommer mevsim ne olursa olsun, hava şartları nasıl olursa olsun devamlı olarak dışarıdadır. Çok fırtınalı bir günde anlatıcı çocuk ve babası arabayla giderken yolda Bay Sommer’e rastlarlar. Onu arabalarına almak istediklerinde ağzından hiç kimsenin net bir cümle duyamadığı Bay Sommer kızar ve şöyle der: *“Ee beni rahat bıraksanız artık!”* (32). İnsanlardan bıkmış, onlara yabancı biri olarak yollarda dolaşmakta ve onlardan kaçmaktadır Bay Sommer.

Anlatıcı- çocuk hep vakit geçirdiği ağaçtan düşme deneyimi sonrasında düşüşü üzerinde etkiyen güç olan yerçekimine hayıflanır:

“Yerçekimi dünyanın en içlerinden gelen bir güç olarak onu bir arada tutmakla kalmıyor, ister büyük ister küçücük olsun her şeyi, karşı konulmaz bir zorbalıkla kendine doğru çekiyor; öyle ki, ancak ana karnında yatarken ya da dalgıç olarak su altında süzülürken onun boyunduruğundan sözümona kurtulmuş oluyoruz” (12).

“Dünyada olmak” varoluşun kaçınılmaz bir gerçekliğidir. Bir çocuk olarak - muhtemelen ağaçta kendine oluşturdu herkesten uzakta hayatına müdahale olarak da gördüğü- düşüşü yaşadığında kendisini yine yerde; dünyada bulmaktadır. Çocuğun düşmesiyle, yerçekimi hakkında öğrendiği ve *“temel ders”* olarak nitelendirdiği şey, aslında varoluşsal olarak bu dünyada olmaktan kaçamayacağıdır. Her işini gördüğü ağaçların tepesinde kendisine kurduğu dünyada tek başına verdiği mücadelesinde

dallar arasında gezişi bir anlamda hayat içinde, hayata atılmak üzere yaptığı denemelerin anlatımıdır. Yine aynı şekilde dalların kırılmasıyla yere düşüşü ise bu yolda uğradığı hayal kırıklıklarının temsili olarak okunabilir. Çocuk özellikle yere indiğinde yani bir birey olarak hayata karışmaya kalktığında, dallara yani hayata tek başına tutunmak zorunda olduğunu, seçimlerini tek başına gerçekleştirmesi gerektiğini bilen bir birey olarak başarısız olmaktadır. Bu nedenle de en mutlu olduğu yer ağaçların tepesidir.

“[...] aşağı inerken hiçbir şey görmüyordu göz; insanın az çok körlemesine ayağıyla aşağıdaki dallarda basacak sağlam bir yer bulmaya çabalaması gerekiyordu, çoğu zaman da o yer sağlam çıkmıyordu işte, çürük ya da kaygan oluyor, ya ayak kayıyor ya dal kırılıyordu; bu arada iki eliyle bir dala sıkı sıkı sarılmayan da yere taş gibi düşüyordu” (10).

Anlatıcı doğru olduğuna inanmasa da insanın yerçekiminin etkisinden kurtulduğu iki halden bahseder. Bunlar anne karnında olma ve su altında yüzme halidir. Burada eserdeki ölüm sorununa bir ilave olarak, “anne karnında olmak” zaten henüz dünyaya gelmemiş olmaktır. “Su altında olmak” ise hikayenin sonunda Bay Sommer’in gerçekleştirdiği intihar biçimini akla getirir. Bay Sommer kendisini gölün sularına bırakarak intihar etmiştir (84). Öyleyse anlatıcıya göre, insanın dünyada olmak gerçeğinden kaçabileceği ikinci durum ölüm halidir.

4.3.5. Eserde Varoluşsal Anlamsızlık

Hikayede yer alan çocuğun hayat amacı bir an önce büyümek ve insanın kendi kararlarını alabildiği yetişkinler dünyasına adım atmak olarak görülebilir. Bay Sommer için hayatın anlamını ise hikayenin intiharla sonuçlanmasına bakarak belirlemek mümkün olabilir. İntihar etmesi Bay Sommer için hayatının anlamını bulmaya dair en ufak bir umut kalmadığı anlamına gelmektedir.

Yağmur altında dahi ömrünü devamlı yolda arayış içinde geçiren Bay Sommer’in içinde bulunduğu durumu anlatıcı, çocukken bir “susuzluk hali” olarak

değerlendirmiştir. Hatta ona göre bu, gölün tüm suyunu içecek kadar büyük bir susuzluk halidir (37). Susuzluk halini amaca, anlama duyulan ve doyurulmayı bekleyen istek olarak değerlendirebiliriz. Peki anlam isteği ya da hiçlik duygusu doyurulamazsa bunun sonucunda intihar kaçınılmaz son mudur? Emile Durkheim'a göre değildir (Durkheim, 2013: 289). Ancak bu konuyu detaylandırmadan önce bir başka ihtimali ortaya koymakta fayda vardır. Bu da anlatıcı çocuğun Bay Sommer'in çocukluğu olma ihtimalidir. Çocuk da bir seferinde kendisini ağacın üzerinden boşluğa bırakmak suretiyle intiharı tasarlar. Ancak sonrasında -belki de geleceği olarak- Bay Sommer'i görür ve tasarısından vazgeçer. Ya da tasarısını kendisine, dolayısıyla Bay Sommer'e bir şans vermek adına erteler. Bay Sommer kendisini boşluğa bırakacağı yerin tam altındadır: “[...] derken, birden Herr Sommer belirdi altımda, otuz metre aşağıda, düşey olarak tam altımda. Öyle ki şimdi atlarsam yalnızca kendimi değil, onu da paramparça ederdim. Dalıma sıkı sıkı yapıştım, kıpırdamadan durdum” (71).

Bay Sommer'in sabahtan akşama kadar dışarıda dolaşıp durması yani yolda olması, eğer kendisini kurtarabilecek bir anlamın peşinde olmak olarak, bir yeni hayat arayışı değil de bunun yerine kendisini belirsizin ve hiçliğin içine bıraktığı ve oradan oraya sürüklendiği bir beyhudelik haliyse Durkheim'dan yola çıkarak denebilir ki Bay Sommer intiharı kendisi bile bile seçmiştir. Zaten Durkheim'a göre intihardan bahsedebilmek için kişinin ölümüyle sonuçlanacak eylemi bile bile gerçekleştirmesi gereklidir (a.g.e.: 225). Fakat buradan Bay Sommer için intihar kaçınılmazdır sonucu çıkmamalıdır.

Yine anlatıcının/ çocuğun, Bay Sommer'in çocukluğu olduğunu düşünürsek Bay Sommer'in çocukluğunda gerçekleştirmeye çalıştığı ilk intihar denemesinden itibaren hiçlikle yakınlaşmaya başladığını söyleyebiliriz. Çocuk intihara giderken onu buna çağıran şeyi şöyle tarif eder (ağacın tepesindedir):

“ Uzun uzun baktım aşağıya. Boşluk çağırıyordu. Ayartıcı bir çekiciliği vardı. Sanki, “Gel, gel!” diye el sallıyordu. Görünmez iplerle yakalamış gibiydi beni ve asılıyordu “Gel, gel!” diyerek.

[...]

Evet! Ben de istiyordum zaten! Yalnızca ne zaman olacağına karar verememiştim henüz! Hangi belirli anda, hangi noktada, zamanın hangi noktasında olacağına. “Şimdi! Şimdi atlıyorum,” diyemiyordum” (70).

Tekrar Bay Sommer’in kendisini bilerek hiçliğin kollarına bırakmış olma ihtimaline dönersek Durkheim’ın “*Raphaël*” adlı eserden örnekle ortaya koyduğu fikirleri ışığında bazı sonuçlara varabiliriz. Durkheim’a göre boşluğun karşısında düşüncelere dalmak eninde sonunda boşluğun içine çekilmeye neden olur. Hareketin durduğu bu durum var olmamayı seçmek olur ki kişinin bu zevkini tamamen doyurması, ancak daldığı düşünceli hali sonuna kadar götürüp var olmaktan tamamen vazgeçmesiyle olur (Durkheim, 2013: 288).

Durkheim’ın “düşünceye dalmak” üzerine bu görüşü yaşamı sorgulamanın önemine vurgu yapan varoluş felsefesine ters düşüyor gibi görünebilir. Ancak Durkheim’ın burada ortaya koyduğu görüşe göre eylemsizliği seçmek, yani eylemek yerine kendini tamamen düşünmeye bırakmak hatalıdır. Çünkü bu her şeyden vazgeçmek anlamına gelir. Varoluş felsefesi için de düşünmek ve farkına varmak yeterli değildir. Mühim olan farkındalığı eyleme dökmektir. Bu durum Durkheim’a göre mutluluk için tek çare olarak acı veren gerçekliğin üzerinin örtülüp görmezden gelinmesi gerektiği anlamına da gelmez. Çünkü “*üzgünlük*” nesnelere içkin değildir, üzgünlüğü üreten kişinin kendi zihnidir (a.g.e.: 289).

Süskind’in kısa öyküsü “*Derinlik Baskısı (Alm. Der Zwang zur Tiefe)*”nda genç bir ressam kadının ilk sergisinde bir eleştirmenden aldığı, eserlerinin yeterince derinliği olmadığına dair eleştiri sonrasında hayatının nasıl alt üst olduğu anlatılır (Süskind, 2015c). Ressam kendisi hakkında yapılan bu eleştiri üzerine düşünmekten artık resim yapamaz hale gelir, üstü başı perişandır, evi ise berbat durumdadır. Kadın, en sonunda ise yaptığı resimleri parçalar, televizyon kulesine çıkıp kendisini aşağı bırakır. Kadının bu sonu hakkında,

kendisine resimlerinin derinliği olmadığına dair eleştiri yapan eleştirmen şu yazıyı yazar: “*Genç ve yetenekli bir insanın, sanat sahnesinde kendine bir yer*

edinebilmek için mücadele edecek gücü bulamadığına tanık olmak, geride kalanlar için her seferinde sarsıcı bir izlenimdir” (16).

Kadının aldığı eleştiri üzerine yaşadıkları ve eleştirmenin tüm bunlar hakkında sonunda yaptığı kayıtsız yorum ortaya koymaktadır ki aslında bu eleştiriye yıkıcılık özelliğini atfeden kadının kendi zihni olmuştur. Her insanın kendi öznel yaşantıları olduğuna göre hayata karşı aynı derecede güçlü olması tabii ki beklenemez. Zaten kişileri böyle bir güçlü duruş sergileyemedikleri için anlamaya çalışmak yerine eleştirmek, varoluşsal yaklaşımların hümanist doğasına da aykırıdır. Ancak uzun süre toplama kamplarında kalmış ve ailesinden sevdiği insanları orada kaybetmiş bir insan olarak Frankl’ın da göstermeye çalıştığı gibi şartlar nasıl olursa olsun güçlü durmaya çalışmak, acıyı kazanıma dönüştürmek önemlidir. Frankl yaşamdan vazgeçme ya da her şeye rağmen yaşamı devam ettirme ikilemi yaşayan kişinin durumu için şunu söyler: *“Burada insanın zor bir durumun sunduğu ahlâki değerlere ulaşma fırsatlarından yararlanma ya da vazgeçme arasındaki seçimi yatmaktadır”* (Frankl, 2016: 83).

Dolayısıyla ressam, kendisine yöneltilen bu eleştiriye kendi dramı olarak görmenin önüne geçemiyorsa da her şeyden vazgeçmek yerine en azından bunu bir anlam oluşturmak için araç olarak kullanabilirdi demek mümkündür. Hakkında yalnızca kendiyile baş başa bırakılmayı istediğini bildiğimiz, bunun dışında konuşmayan Bay Sommer’in kendisini göle bırakarak intihar etmesi de böyle bir vazgeçiştir.

5. BÖLÜM: HAKAN BIÇAKCI'NIN ESERLERİNDE VAROLUŞ SORUNU (KARANLIK ODA, APARTMAN BOŞLUĞU, BOŞ ZAMAN)

Bu bölümde Türk Edebiyatı'ndan çağdaş yazar Hakan Bıçakcı'nın 2004 yılında yayımlanan “*Boş Zaman*”, 2008 yılında yayımlanan “*Apartment Boşluğu*” ve 2010 yılında yayımlanan “*Karanlık Oda*” adlı eserleri varoluşsal bir bakışla anlaşılmasına çalışılacaktır.

Çağdaş Türk edebiyatı yazarı Hakan Bıçakcı 1978 yılında İstanbul'da doğmuş ve İktisat öğrenimi görmüştür. Çalışmama konu olan yukarıda belirttiğim eserleri dışında ilk romanı “*Romantik Korku*” yu 2002 yılında yayımlamıştır. Daha sonra “*Rüya Günlüğü*” (roman, 2003), “*Bir Yaz Gecesi Kâbusu*” (öykü, 2005), “*Ben Tek Siz Hepiniz*” (öykü, 2011), “*Doğa Tarihi*” (roman, 2014), “*Hikâyede Büyük Boşluklar Var*” (öykü, 2015), “*Otel Paranoya*” (resimli öykü, 2017), “*Uyku Sersemi*” (roman, 2017) adlı eserleri yayımlanan Bıçakcı, çeşitli dergi ve gazetelerde yazılar yazmaktadır. Ayrıca çeşitli kitaplarda katkıları da bulunmaktadır.

5.1. Karanlık Oda

5.1.1. Eserin Özeti

Roman, bir dönem bir düğün fotoğrafçısının yanında kalfa olarak çalışan ancak hayat amacı olarak ileride iyi bir fotoğraf sanatçısı olmayı belirlemiş, mevcut durumunda ise bir alışveriş merkezinde fotoğraf stüdyosu işleten ismini bilmediğimiz ve romanda ben anlatıcı olarak karşımıza çıkan ana figürün hikayesi üzerine kuruludur.

Bıçakcı'nın ele alacağımız diğer iki romanında da olduğu gibi büyükşehir hayatı sürdüren ve tuhaf takıntılı durumlarıyla ön plana çıkan ana figürün hikayesinde en dikkat çekici taraf, vücudunda her sabah uyandığında bir yenisiyle karşılaştığı kırmızı izler ve bunların uykusunda kendi kendisini ısırmasıyla oluşma ihtimaline dair duyduğu endişesi olarak karşımıza çıkar. Hayatla olan mücadelesinde duyduğu ızdırapların birer sembolü olan ısırıklar zaman zaman sorgulayışını sorgulamasına yani düşünme üzerine düşünmesine de vesile olur.

Fotoğrafla ilgilenen ortalama insanın ötesine geçmeyi başarıp hayat amacı olan fotoğraf sanatçılığını gerçekleştirip gerçekleştirmediğini romanın ucu açık sonundan tam olarak öğrenemediğimiz ana figür, romanın sonlarına doğru ölümle yüzleşmeler yaşayıp sonunda artık düşünmeme kararının rahatlığıyla gerçek olmayan bir huzura kavuşur.

5.1.2. Eserde Ölüm Gerçeği

Anlatıcı ana figür, birincisinde geçmiş, ikincisinde şimdiki zamanı ve üçüncüsünde geleceği üzerine varoluşsal bir sorgulama gerçekleştirdiği üç bölümden oluşan romanda, -kendi açacağı fotoğraf sergisindeki her bir çalışması gibi- isimsiz olarak karşımıza çıkar. Mesleği fotoğrafçılıktır. Ancak bu mesleği “herkes” gibi yalnızca üzerinden para kazanıp hayatını devam ettireceği bir iş olarak yapmak istememektedir. Onun hayali, fotoğraf sanatçısı olmak, hayatın içinden seçtiği manzaraları sunacağı sergiler açmaktır. Ancak bunu yapabilmek için, kişinin ileride geçmişine dönüşecek şimdiki anlarında kendi olabileceği seçimler yapmaya cesaret edebilmesi gerektiğinin farkındadır.

Romanın isimsiz ana figürü romanın ilk bölümünde bir otobüste inmesi gereken durağı kaçırap son durağa gelmiş olarak karşımıza çıkar. Bu bölümde somut görünür düzlemde ana figür barakayı andıran, normalde yaşadığı şehir merkezinde bulunan ışıklı, süslü duraklardan çok farklı bir haldeki bu son durakta inmek zorundadır (Bıçakcı, 2014a: 12). Ancak ana figürün bu durumu aynı zamanda arka planda yüzleştiği ölüm fikrinin anlatımıdır.

Roman şu cümleyle başlar: “*Uyuyakalmışım*” (11). Bu ifade kaçırılmış, kaybedilmiş olana gönderme yapmaktadır. Romanın ilerleyen bölümlerinde ana figürün hayat sorgulamasından, özellikle mesleğiyle ilgili memnuniyetsizliğinden anlayacağımız gibi bu ifade ve ana figürün içinde bulunduğu durum aslında kaçırılmış ve kaçırılmakta olan yaşantılara işaret etmektedir.

Kendisini uyandıran kişi otobüs şoförüdür. Anlatıcı- ana figür uyandığında rahatsız bir otobüs koltuğunda oturmaktadır ve titremektedir. Bu koltuk, onun dünya üzerinde ya da hayatın içinde kendisine edindiği zeminden memnuniyetsizliğinin sembolüdür. Bu bölümde yine ana figürün olumsuz ruh halini yansıtan ifadeler de

yer almaktadır: “Soğuk bir karanlık...”, “Kupkuru bir ağız...”, “Boğucu bir hava...” (11).

Ana figür otobüsten inmek istediğinde orta kapının “sımsıkı” kapalı olduğunu görür ve ön kapıya doğru yol alır. Otobüsün koltuklarını “mezar taşları”na benzetmektedir. Bu esnada otobüsün şoföründen şöyle bir uyarı gelir “Yolculuğun sonu... Son durak...” (12). Tüm bunlar ve ana figürün şoförle ilgili “mavi gömlekli Azrail” benzetmesi ölüm fikriyle karşı karşıya olduğunun işareti olarak okunabilir.

Otobüsün kendisini getirdiği yerde ana figür şehirden, yani her gün sürdürdüğü modern şehir hayatından uzakta, kendisiyle baş başadır. “Yirmi yıl önceki bir şimdiki zamana” gelmiştir (12).

Heidegger zamanın ekstaslarını geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman olarak belirler. Buna göre insan geçmiş yaşantıları ışığında, fakat şimdiki zamanda ve gelecek için eyleyebilir. Ana figür de geçmişindeki şimdiki anda bulunmaktadır. Yani geçmişle hesaplaşma anındadır. Burada söylediği şey de dikkat çekicidir: “Farkında olmadan tutmuş olduğum nefesimi bıraktım” (13). Nefes almak hayatın devam etmesi demektir. Nefesini tutarak yaşamak, hayatının akışını dayatmalar ve belli rutinlerde durdurmuş olmak anlamına gelir. Ana figür burada nefesini bırakmış, yani bir süreliğine her zamanki tekdüze hayatının dışına çıkmıştır. Ancak yine de her zamanki dünyasından edindiği alışkanlıkları onunla birlikte taşımaktadır. Modern metropol hayatının, koşturmanın sembolü olan ve modern insanın bir yerden bir yere yetişmek için günlerini harcadığı bir otobüsten inmiştir. Zamanı kontrol ederken kullandığı aleti ise “saat” olarak değil kapitalist sistemin etkisiyle direkt olarak markasıyla adlandırmaktadır (13).

Ana figür gitmiş olduğu bu yerde karnını doyurup eve dönmek arzusundadır (13). Romanda karşımıza çıkan “karnını doyurma” izleği, cevap alınmak istenen sorulara tatmin edici bir yanıt almak; ardından “eve dönmek” ise yeniden alıştığı hayatına değişmiş olarak ya da eski haliyle dönebilmek arzusu olarak okunabilir. Ana figür inmesi gereken durağı kaçıırıp geldiği bu yerde, karşısında duran yollardan hangisine doğru gideceğini, evinin hangi yönde olduğunu bilmemektedir. Kararsızlık içerisinde (13). Bulduğu bu hiç bilmediği yerde bilmediği bir yöne doğru ilerlemektedir.

Mesleği olan fotoğrafçılıkla müsemma, hayatın içinden farklı manzaraların resmini çekerek, kimi zaman rüyada, kimi zaman gerçek hayatta, kimi zaman bir resim sergisindeki resimlerden okuyarak, kimi zamansa -fotoğrafın fotoğrafını çekerek- bir fotoğraftan gözlemleyerek anlatmaya, bu şekilde dünyanın ve hayatın içinden geçmeye başlar. Bu noktadan sonra anlatacakları onun hayat sorgulamasının yine onun kendi objektifinden anlatımı olacaktır (15- 17).

Geldiği yerde gördüğü manzaralar ve tanıdığı insanlardan en ön plana çıkanı ise Sartre'ın "sahicilik" tartışmasının ana figürü olan garson figürüdür. Romanın ana figürü, garsonun duruma göre değişen bir ses tonu ve konuşma şekli olduğunu fark eder ve garsona karşı güvensizdir. Bu arka planla birlikte gerçekte de garson çok da tesadüf olmayan şekilde oyunculuk yapmak istemekte ve bunun için çalışmaktadır (29).

Zaten yolculuğun başında anlatıcı- ana figür bulunduğu bu yerde hayatın gerçek olmadığına gönderme yapan ve hayatı bir tiyatro sahnesine benzeten fikirlerle uyumlu olarak, çok da gerçek/ samimi, olması gerektiği gibi olan manzaralarla karşılaşmayacağına, düzenlenmiş bir dünyanın içinde gezeceğine dair okura ipucu vermektedir: "*Çekimi iptal edilmiş dandik bir film setinde gibiydim. Demonte edilip tırlara geri yüklenmeye üşenilmiş, öylece bırakılmış mahalle dekorunun kasvetli karanlığında ilerliyordum.*" (15).

Bulduğu yerde tüm dükkanlar kapalı durumdadır. Bir fotoğraf stüdyosunun "*yarı aydınlık*" vitrininin önünde durur ve fotoğraflara bakar. Romanın başında yer alan Sontag alıntısının: "*Zaten tüm fotoğraflar gerçeküstüdür*" (5)- altını dolduracak şekilde fotoğraflardaki insanların ve hikayelerinin samimiyetsizliğine dikkat çeken yorumlar yaparak bu kişilerin "*derin uykuda*" olduklarını söyler. Onlar burada uyurken bir başka dükkanın; bir çocuk giyim mağazasının önünde ise her tarafları kırık içinde, kolları bacakları kopmuş, hatta bir tanesinin belden yukarısı olmayan çocuk vitrin mankenleriyle karşılaşır. Yanından ürperti duyarak geçtiği bu manzara savaşın öldürdüğü çocukların gerçekliğini hatırlatır. Biraz ilerde duran kırık dökük ve çalışmaz durumdaki sakız otomatı ise çocukların yok edilen dünyasının (17) temsili olarak görülebilir.

Romanın üçüncü bölümünde bu kez kendi isteğiyle geleceği bu yerden, şimdi yoldan çevirdiği bir arabaya binip şimdiki "şimdiki an"ına doğru kaçarcasına uzaklaşırken,

cesaret gösteremediği için kafasındaki sorulara yanıt bulamamış haldedir: “*Dönüş yoluna dikkat etmeye çalışsam da etrafın tekdüzeliği ve otobanın monotonluğu yön duygumu kaybetmeye zorluyordu beni. Gri boşluğun ortasına kurulmuş salıncakta yan yana oturmuş sallanıyorduk sanki*” (36).

5.1.3. Eserde Varoluşsal Özgürlük

Ana figür fotoğraf sanatçısı olabilmek için Ankara’dan İstanbul’a fotoğrafçılıkla uğraşan bir tanıdığının yanına gelir. Ancak tanıdığı bu kişi aslında bir otelde düğün fotoğrafçılığı yapmaktadır. Burada tanıdığı tarafından ana figüre verilen iş, düğündeki konuklara fotoğraflarını dağıtma işidir. Aynı zamanda ana figür bu otelde personel odasında kalmaktadır. Romanda ana figürün hayatında dönüm noktası olabilecek karar anı ise düğün fotoğrafçılığını bırakıp kendine, kendi istediği gibi fotoğrafçılık yapabileceği yeni bir düzen kurmak üzere özgür seçimini gerçekleştireceği andır:

“ Ter içinde uyandığım bu kâbusun sabahında işi bırakmaya karar vermiştim. Otelde kalmaya devam edersem bir daha asla ayrılamayacaktım. Geleceğim burası olacaktı. Yani geleceğim olmayacaktı. Fotoğrafçılık yapamayacaktım. Kendim olamayacaktım. “ne olacaksa olsun, sabah valizimi alıp gidiyorum,” diye düşünmüştüm. Sabah uyandığında kararlılığım seyrelmişti. Kalkıp kahvaltı ettikten sonra çöken ağırlıkla birlikte yeni bir hayatın peşinden koşma fikri iyice zor gelmişti” (91).

Her ne kadar ileride ona da fotoğraf çekmesi için bir makine alınsa da hala yaptığı iş onu mutlu etmemektedir. Daha sonra bir kez daha işi bırakmaya karar verir (95). Ancak bu kararı uygulayıp gerçek hayatta yeni bir düzen kurup kuramadığı, bu arzusunun bir hayalden ibaret kalıp kalmadığı bizim okumamıza göre romanda belirsizdir.

Ana figürün en büyük endişelerinden birisi düşüncelerinin başkaları tarafından okunmasıdır (31, 121, 147, 172). Varoluşunda oluşan ızdırapların birer belirtisi

olarak her gün bir yenisi çıkan vücudundaki ısırık izlerinin başkaları tarafından görülmesi de yine endişelerinden bir diğeri olarak karşımıza çıkar (46, 62, 121, 136). Bunlar ana figürün kendi seçimlerini yapma noktasında, üzerinde “herkes” baskısını belirgin olarak hissettiğinin göstergeleridir.

Romanın girişinde yer alan bir başka alıntı şöyledir: “*Her insan uyanırken ortak bir dünyadadır. Fakat uykuda herkes kendi dünyasındadır. Plutharkos (MS 46- 125)*” (9). Romanda da ana figürün varoluşsal durumu rüyalarla karışık ortaya konmaktadır. Dolayısıyla bu alıntı kendi olmak ve kendi seçimlerini yapabilmenin başkaları ile birlikte olmak zorunda olduğu bir dünyada ancak kişinin kendi hayal dünyasında mümkün olabileceğine dair bir mesaj olarak anlaşılabilir.

Yine ana figürün gittiği bir düğünde, kendi durumunu orada bulunan diğer insanların durumuyla karşılaştırma ihtiyacı duyduğunu görürüz:

“ *Bedenimdeki diş izlerini ve kafamdaki düşünceleri saymazsak tıpkı onlardan biriydim. Kulaklarım onlarınki gibiydi mesela. Aynı renk, aynı kıvrımlar, aynı ebat. [...] ama onların keyifle dinleyip zevk aldıkları bu şarkıların her bir notasından ayrı ayrı tiksiniyordum. Kulaklarımızın şekli aynıydı hâlbuki*” (148).

Diğer insanlarla bedensel olarak benzer özellikleri olmasına rağmen zevklerinin ve seçimlerinin, hayata dair beklentilerinin farklı olduğunu yaptığı bu karşılaştırma ile ortaya koyan ana figür, kendi olma çabasında zaman zaman da evine kapanarak kendisini başkalarının dünyasından soyutlamaktadır.

5.1.4. Eserde Varoluşsal Yalıtım

Kişinin alıştığı dünyadan, günlük rutinlerden uzaklaşması, zeminsiz kalması deneyimi, özgürlük fikriyle birlikte gelen varoluşsal yalıtım durumudur. İnsan bu durumda kendisini evinden, bildiği dünyadan uzakta hiç bilmediği bir yerde deneyimler (Yalom, 2014: 557). Romanın başında ana figür evinden uzakta bilmediği bir yerde yirmi yıl önceki geçmişine “*fırlatılmış*” olarak karşımıza çıkmaktadır. Yirmi yıl önceki bu zaman ana figürün düğün fotoğrafçılığı yaptığı

zamana denk gelmektedir. Bu dönem aynı zamanda mutlu olmadığı bu işi bırakıp kendi varoluş amacını gerçekleştirmek üzere yeni bir hayat kurma konusunda seçim yapacağı dönemdir.

Ana figür aslında özgür olduğu gerçeğiyle yüz yüzedir. Ancak bir yandan da kurulu düzenini bırakıp gitme cesaretini bulamamaktadır. Çünkü her şeyi bırakıp gitmesi, yalnız başına var olma mücadelesi vermesi anlamına gelmektedir. Hiç kimsenin bulunmadığı, evinden uzak olduğu, otobüste uyuya kalarak geldiği bu yabancı yerde kendisini arada kalmış hissetmektedir. Bir yandan kendi olmaya doğru atılmak istemektedir, ancak bir yandan da tek başına kalmak onu korkutmaktadır: *“Etrafta kimsenin olmaması hem rahatlatıcı hem de rahatsız ediciydi”* (13). Buradan uzaklaşıp şehir merkezine yaklaştığında ise yeniden ayakları altında güven duyabileceği tanıdık bir zemin hissedip rahatlamıştır: *“Tanıdık sokaklar, binalar, kaldırımlar görmeye başladıkça derin suların boğucu karanlığından güneş ışığının pırl pırl gezindiği yüzeye çıkmış gibi hissettim”* (40).

Ana figür bilmediği bir yerdeyken alıştığı düzene sığınma ihtiyacı hissetmiş olsa da diğer yandan aslında her günkü yaşantısını birlikte sürdürdüğü insanlardan, şehir hayatından, fotoğraf dükkanının bulunduğu alışveriş merkezindeki ortamdan, düğün fotoğrafçılığı yaparken karşılaştığı manzaralardan tiksinti duymaktadır ve onlara yabancıdır.

Bilmediği bir yerdeyken tekrar dönmeye can attığı yaşadığı şehrin gürültüsü, yüksek binaları, plazalar aslında modern şehrin simgeleriyle ana figür onları Eski çağ uygarlığının parçaları gibi algılamaktadır (65). Alışveriş merkezinde şahit oldukları midesini bulandırmaktadır. Ona göre insanlar burada *zamandan bağımsız* her şeyi unutmuş, bilinçsizce kendileri için “düzenlenmiş” yaşamı sürdürmektedir (53). O’Gorman bu türden yerlerin modernite içerisindeki anlamına dair şunları söyler:

“Plajlar, alışveriş merkezleri, spor tesisleri ve korolar, barlar, müzeler: Bunların hepsi kaygının kendi mutluluğunu değil başkaları adına mutluluklar yaşayabileceği düzgün ve bilindik yerler.” (2016: 133).

O'Gorman'ın “*kaygılı*” olarak nitelendirdiği bu kişiler ya da haller bir uyum ve kabul görme çabasına işaret eder. Herkesin giydiği kıyafetlerden giymek, herkesin kullandığı telefonlardan kullanmak, herkesin yediği yiyeceklerden yemek için para harcayan insanlardır onlar.

Ana figür, düşüncelerini okudukları gerekçesiyle insanlardan uzak durmaktadır ve onlarla ilişki kurmaktan çekinmektedir (121). İnsanların kalabalık olduğu yerlere girmekten tedirgin olmaktadır (123). Aynı şekilde fotoğraf sergisi için çalıştığı dönemde *gözlerden uzak* (131), evine kapanmayı tercih eder. Fotoğraflarını çektiği düğünlerde ise giyilen kıyafetleri, takınılan tavırları abartılı bulmaktadır ve bu manzaralara şahit olmaktan rahatsızdır (86).

5.1.5. Eserde Varoluşsal Anlamsızlık

Romanda ana figürün özellikle mesleğiyle ilgili içinde bulunduğu mevcut durumundan memnuniyetsizliği ve bu durumu iyileştirmek için verdiği ruhsal mücadele ön plandadır. Bu nedenle eserde anlamsızlık sorununun diğerlerine göre daha belirgin olan varoluş sorunu olduğunu söylemek mümkündür.

Frankl, yaklaşımının merkezine varoluşsal anlamsızlık sorununu almıştır. Ona göre yaşamdaki anlam sorununu gidermek için yapılabilecek şeylerden bir tanesi yaratıcı etkinliğin gerçekleştirilmesidir. Kişinin bunu somut düzlemde gerçekleştirebileceği anlam ise genellikle mesleki etkinliğidir. Fakat burada asıl keramet sahibi olan meslek değil, kişinin kendisidir. Meslek sadece bir araçtır. Meslek, kişinin hayatında bir değer oluşturmak ya da kendini gerçekleştirmek amacının dışında yalnızca para kazanmak amacıyla yapılan bir etkinliğe dönüştüğünde ise rutin hale gelir ve anlam sağlayıcı olmaktan çıkar (Frankl, 1991: 154- 158).

Fotoğraf sanatçısı olma hayaliyle Ankara'dan İstanbul'a gelen ana figür, geldiği bu yerde düğün fotoğrafçısı olarak çalışmak zorunda kalmıştır. Hayatının bu dönemi romanda geçmiş zaman olarak belirtilen zaman dilimine denk gelir demiştik. Roman, ana figürün otobüsle gittiği geçmiş zamanı ile başlar. Bilmediği bir yerde, zeminsiz hissetmektedir ve varoluş bunalımı içindedir. Önünde duran yollardan hangisinin kendisini evine götüreceğini, yani hangi seçimin kendisine huzurlu bir

zemin sağlayacağını bilmemektedir. İndiği durağın önünde kararsız şekilde öylece kalakalmıştır:

“Anlamsız bir fotoğrafa bakar gibi etrafı seyrettim bir süre. Otobüs gitmişti. Bildiğim dünyayla aramda kalan son bağlantı bu duraktı. Ne yöne adım atacağımı bilemiyordum. İleride birkaç sokak girişi görünüyordu. Aynı genişlikte... En aydınlık olanı denemeye karar verdim” (13).

Burada yaşadığı kararsızlıktan, yolda bindiği bir arabayla kendisini bir alışveriş merkezinde fotoğraf stüdyosu sahibi olarak çalıştığı bir başka dünyaya atarak/ ya da kendisini bir alışveriş merkezinde fotoğraf stüdyosu sahibi olarak çalıştığı bir başka dünyaya attığının hayalini kurarak kurtarır.

Ana figür romanın başından sonuna kadar huzursuz, sorgulayan, kendi olmaya çabalayan, düşünceli ve bir zemin bulma çabasındaki biri olarak karşımıza çıkar. Ona aradığı zemini ve dolayısıyla hayatın anlamını sağlayacak şey ise mesleğinde istediği noktaya gelmektir. Düğün fotoğrafçısı olarak çalışmaktan mutsuzdur. Bu noktada önünde birkaç yol vardır. Romanda bu ihtimallerin ona neler getireceği üzerine tek tek düşünmektedir.

Kendi özgür iradesiyle düğün fotoğrafçılığı yaptığı yerden ayrılıp bir alışveriş merkezinde (ailesinin desteğiyle) bir fotoğraf dükkanı açması ilerideki yaşamı için gerçekleştirebileceği seçeneklerde bir tanesidir (93). Ancak bu seçimi yaptığında da mutlu değildir. O dükkanda hiç tanımadığı insanların hiç bilmediği hayatlarının en özel anlarına şahit olmak ayrıcalıklı görünse de onun ilgisini çekmemektedir (57). Yıllardır gördüğü tam karşısındaki bir beyaz eşya dükkanında çalışan Ahmet isimli çocuğun tekdüze mesleğinin varoluşsal anlamını sorgularken aslında kendisinin de burada yapmış olduğu işle ilgili bir sorgulama yapmaktadır:

“Bütün gün üzerinde sadece telefon olan küçük masasında oturup müşteri bekliyordu. Beyaz eşya ile çevrili boş dükkânda bütün gün hiçbir

şey yapmadan oturmanın nasıl bir ruh hali olduğunu düşündüm. Gözlerini ilerideki belirsiz bir noktaya dikip öylece durmak... Boşlukla beslenen gözbebekleriyle hiç durmadan hiçliği emmek... Öleceği anı sabır içinde bekler gibi...” (56).

Ana figür romanın üçüncü bölümünde geçmişindeki şimdiki zamana dönmek üzere tekrar bir otobüs yolculuğu yapmaya karar verir. Orada yapacağı varoluş sorgulamasında gerçekleştirebileceği seçeneklerden birisi de intihardır. Bu şekilde en azından belirsizlik duygusundan kurtulup bir yol çizebilmiş olacağını aklından geçirir: *“İyi kötü bir son vaat ediyordu orası. [...] Her şeyin başladığı yer, her şeyin biteceği yer olabilirdi aynı zamanda. İlk bölüm, son bölüm olabilirdi. Bir tür intihar psikolojisiyle gidecektim oraya. İçinde kurtuluş ihtimalleri gizli bir intihar...” (115).*

Fotoğraf stüdyosunu işletmeye devam ederken aynı zamanda açtığı sergi de onu mutlu eden bir seçenek olmamıştır. Çalışmalarının iz bırakmadığını düşünmektedir (121). Romanın sonlarına doğru geçmişine döndüğünde ise tekrar bir sergi açmaya karar verir. Sergide herkesten sakladığı kendini, vücudundaki ısırlıklar aracılığıyla ortaya koyacaktır. Tekrar her şeyin başladığı yeredir. Gitmeye karar verdiği bu seferki yol onu rahatlamıştır ancak bir yandan da yaklaşan bir “SON” onu beklemektedir. Öleceğini hisseder. Bu duygular içinde tüm yaşadıkları, hayaller, ihtimaller bir film şeridi gibi gözünün önünden geçer:

“[...] Film bitince ekrana kocaman, beyaz bir “SON” yazısı geldi. Bu saçma sapan yazı üzerimde tuhaf bir etki yarattı. İri harfler üst üste dizilerek boğazıma takıldı. Nefes alamayacak gibi oldum. Ömer televizyonu kapattı. Sonum gelmişti. Öleceğini anlayan bir köpek gibi evin en ücra köşesindeki soğuk, dar ve rahatsız kanepeye kıvrılıp gözlerimi kapadım. Kocaman beyaz harflerle yazılmış “SON” yazısı geldi kapalı gözlerimin önüne. Titreyerek büyümeye başladı. Her yer bembeyaz olana kadar. Beyaz perdenin üzerinde bir slayt gösterisi başladı. Fotoğraflar ard arda geliyordu. Balo salonundan, sergiden,

personel odasından, Ebru'nun düğününden, evden, alışveriş merkezinden, rüyalardan..." (161).

Tam kendisini ortaya koymaya karar verdiği sergi hazırlıklarının öncesinde "SON"a ve ölüme yapılan vurgu, bu hayaline geç kaldığı izlenimini uyandırır:

"Birkaç gün sonra telefon sesiyle uyandım. İçimde tuhaf bir his vardı. Son kez uyanıyordum sanki. Son gününe gözlerimi açmışım gibi karanlık bir duygu. Ömer'le izlediğimiz filmin finalinde çıkan "SON" yazısı geldi gözümün önüne. Arayan, sergiyi düzenleyen kadındı. [...]" (171)

Bunların dışında fotoğrafçının başlangıçta bulunduğu şehirden hiç ayrılmayıp orada bir fotoğraf stüdyosu açmış olması ihtimali veya eski kız arkadaşı Ebruyla evlenmiş olması ihtimali de yapacağı seçimlerinin yönüne bağlı olarak gerçekleşebilecek ihtimallerdendir.

Bizce asıl gerçek olan, ana figürün seçebileceği bir başka yol da olduğu yerde kalıp kendisini gerçek fotoğrafçı olarak hissetmediği (97) düğün fotoğrafçılığı işini yapmaya devam etmesi ve hatta yıllarını burada geçirmesidir. Ana figür de bu olasılığı, kendi fotoğraflarından oluşan serginin yapılacağı yerde olması ihtimalinden daha gerçeğe yakın olarak gördüğünü söylemektedir:

"Havuzda değil, personel odasında olduğumu hissettim. Kalbim o eski korkuyla sıkıştı. Otelden hiç çıkmadığımı, fotoğrafları dağıtmak için yerime kimsenin başlamadığını, asla fotoğrafçılık yapmaya başlayamadığımı, sergilerin tümünün bir hayal olarak kaldığını, kendi stüdyomun veya müzik zevkimin olmadığını, yaşadığım her şeyin personel odasında uydurduğum bir tür paralel hayat olduğunu hissettim. Kendimi bir başkası gibi hissettiğim her an gerçek benliğimin personel odasının duvarları arasında olduğunu düşündüm. Gerçek olmadığını bildiğim için, belki de uyanmak için kendimi ısıtıp durdum.

O kadar gerçekçi bir histi ki bu, gözlerimi açmaktan korktum. Gözlerimi açtığımda ya personel odasında bulacaktım kendimi ya da ısırıklarla dolu vücudumu sergileyen fotoğraflarla çevrili boş bir havuz dibinde. İkinci ihtimal daha gerçek dışı geldi kulağıma, korkum bir anda ikiye katlandı. Nefesimi tuttum. Yavaş yavaş gözlerimi açtım”(173).

Romanın sonunda -aslında her şeyin başlangıcında- ana figür ne yapacağı konusunda artık düşünmemeye karar vermiştir. Kendini, kendi olamayacağı bir yaşamın kollarına bırakmıştır. En büyük endişesi olan düşüncelerinin başkaları tarafından okunacağı/ onaylanmayacağı korkusuyla her şeyden vazgeçmiştir. Hayatına arzuladığı şekilde yön vereceği seçimini yapamadığı için düğün fotoğrafçılığında ayrılıp stüdyo açması ya da yeni bir hayat kurup sergi açması bize göre onun için birer ihtimal olarak kalmıştır.

5.2. Apartman Boşluğu

5.2.1. Eserin Özeti

Romanda, mesleğinde bulunduğu noktadan memnun olmayan ve bir müzik grubunda solist olan Arif'in hayat amacı olarak gerçekleştirmek istediği kendi bestelerini yapma serüveninde yaşadığı iniş çıkışlar konu edilir.

Arif, gerçekleştirmek istediği dönüşüme öncelikle yaşadığı evden taşınmak ve dört yıllık kız arkadaşından ayrılmakla başlar. Böylelikle hedefine tam anlamıyla odaklanabilmeyi amaçlamaktadır. Yeni taşındığı evin yatak odası duvarında portakal büyüklüğünde bir boşluk olduğunu fark eder. Ancak hedefine ulaşana kadar bu boşluğu tamir ettirmeme kararı alır. Kendi olamadığı, üretemediği hayatında yer alan boşluğun ve anlamsızlığın sembolü olarak bir süre Arif'le birlikte yaşayacaktır bu boşluk. Hatta şarkılarını üretirken ona ilham kaynağı da olacaktır.

Romanın sonunda Arif hayat amacını gerçekleştirir ve kendi bestelerini söylediği albümü hazırlar. Odasında bulunan deliği ise kapattırır.

5.2.2. Eserde Ölüm Gerçeği

Bu kez hayata geç kalmamış bir figürle karşılaşmaktayız. Arif ölüm gerçeğiyle romanın en başında, balık almak üzere gittiği balıkçı tezgahında yatan ölü balıkların görüntüsü üzerine düşünürken yüzleşir. Bu yüzleşme dışarıdan hayatına giren zorlama bir aracı ile değil kendi sorgulaması sonucu gerçekleşir.

Balıklar kırmızı, soluk bir tepsinin içinde yüzlerinde ölüm anından kalma bir ifade ile dizili yatmaktadır. Denizin altındayken sahip oldukları sonsuz yaşam ihtimali onlar için artık yoktur (Bıçakçı, 2014b: 9). Arif, balıkların içinde bulunduğu tepside daha sonra kendi yatağındaki kırmızı soluk renkli yatak örtüsünün de üzerinde var olduğunu fark edeceği siyah bir delik fark eder:

“Ölü balıkların kırmızı, yuvarlak, ahşap gezegeninin kenarında küçük bir delik var. Deliğin arkasında ampulün aydınlatamadığı tanımsız, hareketsiz ve kasvetli bir boşluk... Balıkların ve insanların dünyasının dışına açılan bir geçit, bilinmeyen boyuta uzanan bir koridor, kaçacak bir delik... Ancak balıklar fırsatı çoktan kaçırmış.” (10).

Ölümün zamansal olarak giderek bize doğru yaklaşıyor olması gerçeği ve bunun neden olduğu boşluk ve endişe hissi yaşamda kişiyi harekete geçirecek olan şeydir. Arif’in balıkçı tezgahında gördüğü ve daha sonra kendi hayatında da sık sık karşısına duracak olan “kurtarıcı delik” dünyada ölüme karşı eyleyerek, kişiyi gerçek anlamda var olduğu ve iz bırakabileceği bir başka boyuta da taşıyabilecek niteliktedir. Balıklar şanslarını kaybetmiştir, çünkü ölmüşlerdir. Öyleyse hala hayatta olanların amacı yaşamlarındaki boşluğu aşmak ve yaşamın ötesine geçip sonsuzluğa ulaşmak olmalıdır.

Yalom, yaratıcılığına katkı sağlaması için terapi görmek ve kendisine yeni bir hayat kurmak isteyen bir besteciden örnek vererek yaratıcı etkinliğin sadece kişinin kendisine değil, dünyanın daha iyi bir yer olmasına da katkı sağlayabileceğini söyler (Yalom, 2014: 677). Arif’in ölüm gerçeğine karşı tavrı, hayat amacını gerçekleştirip kendi besteleriyle dünyada kalıcı olmak ve bu anlamda ölümü aşma hissine ulaşmak

üzere çaba harcamak şeklinde olacaktır. Çünkü bir müzisyen olarak boşluğun ötesine geçebilme noktasında “yaratıcı bir gün gelip hayatını kaybetse de eserleri yaşamaya devam eder.”

5.2.3. Eserde Varoluşsal Özgürlük

Standart koşullarda işten kovulmak insanın hayatını kabusla çevirebilecek bir durumdur. Ancak işten kovulması Arif’in hayatına adeta bir kurtarıcı olarak girer ve yeni bir başlangıcın müjdecisi olur. Devamlı olarak koşurma halinde geçen, zamanla yarışmak zorunda olduğu önceki çalışma hayatından kurtulmuştur ve artık kendi bestelerini yapabilecektir. Arif burada tıpkı ölüm gerçeğinin olduğu gibi varoluşsal özgürlüğünün de bilincinde bir birey olarak hareket eder.

Beklentilerine uymayan ve onu mutlu etmeyen ancak çoğunluğun kabullendiği ve sayesinde çoğunluğun da kendisini kabul edeceği bir yaşam tarzından kurtulduktan sonra, yeniden böyle bir dünyanın içine atılmak yerine özgür seçimini yaparak kendisi olmaya karar verir. Bir sanatçı olarak çalışmalarını devam ettirirken en yakın arkadaşları dahi hem fikirlerini hem de dış görünüşünü “tuhaf” olarak değerlendirecektir. Ancak o yine de herkes tarafından kabullenilmemeyi göze alıp herkese benzemeden kendi seçimlerinin arkasından gitmeye devam eder. Kalabalık bir caddede yürürken gördüğü manzaralar üzerine düşüncelerinden yola çıkarak herkes gibi olmadığını kendisi de fark eder: “*Tüm tuhaflıkları ve üst üste yığılan rastlantıları tek başıma keşfedip durmaktan yoruluyorum*” (178).

Arif, yeni bir hayata adım atma kararına evini değiştirme planıyla başlar. Yalom kişinin hayatına zarar veren, istediği gibi yaşamasına engel olan şeyleri hayatından çıkarmak yerine onlarla yaşamaya ısrarla devam etmesinin, kişinin kendisine bundan dolayı gelecek olan zarara katkı sağlaması anlamına gelebileceğini söyler ve Otto Will’ in sorunlu bir hayat sürdüren bir hastasına yeni bir hayat için yaşadığı yeri ve hatta adını değiştirmesi konusunda verdiği tavsiyeyi bu durumla ilişkilendirir (Yalom, 2014: 362- 363). Arif de benzer bir seçimle karşı karşıyadır:

“Hava çok soğuktu. Fermuarını çenesine kadar çektiği montunun cebinde iki anahtar vardı. İki ayrı ev anahtarı... Biri eski evinin, diğeri

yeni evinin... Hem eski, hem de yeni hayatının kapısı açıktı. Dilediği yöne sapabilirdi. İsker eskiye döner, ister yeniye doğru ilerlerdi [...]” (45).

Şimdi Arif’in de elinde biri eski biri yeni evinin olmak üzere iki anahtar vardır. İki ev iki farklı yaşam biçimini temsil etmektedir. Arif bu noktada seçimini yeni hayata adım atmaktan yana yapar ve yeni evine taşınır.

5.2.4. Eserde Varoluşsal Yalıtım

Dışarı ve içerisi arasındaki fark normal şartlarda özel bir anlam ifade etmese de Arif’in hayatında önemli bir yeri vardır. Romanda “*terliklerini giymek*” ile özdeşleştirilen eve gelme, evde olma duygusu Arif için “*ayakkabılarını giymek*” ile ifade edilen dışarıda olmaktan daha fazla tercih edeceği ve kendisine rahat hissettiren bir durumdur (11).

Arif de modern büyük şehir hayatından, kalabalığından, gürültüsünden, betonlaşmadan şikayetçidir. Dışarıda olduğu anlarda gitmeyi tercih ettiği tek yer, içinde caz müzik çalınan, kendisine eski zamanları hatırlatan ve huzur veren bir pastanedir. Buradayken de içeride olma- dışarıda olma ayrımı pastanenin kapısında yazan “*itiniz- çekiniz*” ifadeleri ile dile getirilir. “*Çekmek*” dışarıdaki kalabalık dünyaya açılmak anlamına geliyorken, “*itmek*” onun için huzura ve rahata kavuşmak anlamına gelmektedir. Ancak yine de bu konuda aradadır Arif. Romanın anlatıcılarından biri olan o anlatıcı bu durumu şöyle anlatır:

“[...] Fakat bu rahatlık hakkın rahmetine kavuşmak, yeryüzünden silinmek, tüm işlerin aynı anda bitmesi, tüm sorumlulukların ve sorunların bir defada sona ermesi gibi karanlık bir histi. İkincisi daha yıpratıcı, eziyetli ve zordu. Yine de daha hayat dolu, siyasi ve dünyeviydi. Hayata karışmanın yoruculuğu ve tatmin ediciliği kapıyı çekip pastaneden çıkınca başlıyordu. Hayattan kopmanın dinginliği ise kapıyı itip pastaneye girince...” (24).

Arif burada, yukarıda Jonathan Noel'in de yaşadığından bahsettiğimiz (62), Yalom'un “*ortaya çıkış- birleşme sarkacı*” olarak adlandırdığı (2014: 230) ikilemi yaşamaktadır. Bir yandan kendisini hayatın içinde bir birey olarak hissetmek isterken, diğer yandan bunun sorumluluğunu almak istememektedir. Kendisini başkalarının kontrolü altında hissettiği kalabalığı da sevmemektedir. Bunu romanda hem Arif'e dışarıdan bakıp onu değerlendiren bir göz olarak o- anlatıcıdan, hem de Arif'in kendisinden dinleriz:

“Tanıştığı herkesin kendisi üzerinde bir tür denetim kurduğunu hissedirdi Arif. Samimiyetle birlikte artan bir denetim... Kalabalıkta denetimsizlikti. Denetimsizliği seviyordu. Kalabalığı sevmiyordu yine de. Kalabalık enerjisini emiyordu. İçinde çok insan olan yer onu dışlıyordu.” (18).

“Kalabalık denetimsizlikti. Denetimsizliği seviyorum. Kalabalığı sevmiyorum yine de. Kalabalık enerjimi emiyor. İçinde çok insan olan yer beni dışlıyor.” (71).

Arif başkaları tarafından tanınmak, bilinmek ve gözlem altında tutulmaktan hoşlanmayan biridir. Bunun somut bir örneği olarak yeni taşınacağı yerde kapının önünde duran kapıcıların, üzerinde hissettiği meraklı bakışlarından rahatsızlık duyması verilebilir:

“Apartmanın demir kapısını açıp dışarı çıktım. Karşı kaldırımında ayakta duran orta yaşlı birkaç adam aynı anda dönüp bana baktı. Sokaktaki diğer apartmanların kapıcıları oldukları belliydi. İçlerinden biri benim apartmanınki de olabilirdi.

“Merhaba, adım Arif. Dördüncü kata taşındım bugün”, diyemeden kaçarcasına uzaklaştım yanlarından. Görmesem de bakışlarını sırtımda hissediyordum. Nefesimi tutmuş olduğumu köşeyi dönünce fark ettim. Derin sulardan çıkmış gibi derin bir nefes aldım.” (81).

Arif'in başkalarının bakışlarından duyduğu rahatsızlık, Jonathan Noel'in yaşadığı binanın kapıcısının ve genel olarak tüm kapıcıların kontrol eden bakışlarından duyduğu rahatsızlığı anımsatır (Süskind, 2015a: 27). Ayrıca Arif'in tanışmadığı insanlarla konuşurken değişen ve kendisine de yabancı gelen ses tonu (20) kendisini, insanların olduğu gibi görememelerini sağlamak için, başkalarına gizleme isteğinin bir sonucudur diyebiliriz.

Kendisini dışarıdan ayırmış olduğuna iyice emin olabilmek için kapısını belli bir ritüel doğrultusunda kilitleyen ve belli önlemler alan birisidir Arif. Evinin stüdyo olarak kullanacağı odasını ise biriktirdiği yumurta kartonlarını izolasyon malzemesi olarak kullanarak kaplar. Hem bir müzisyen olarak dışarıdan gelecek gürültüden etkilenmemek, hem de dışarıdakileri rahatsız etmemek için albüm hazırlığı yaptığı dönemde ritüelinin çerçevesini genişletir, yeni yeni önlemler alır. "Kaya Güvenlik Ürünleri" isimli bir dükkana giderek dışarıyla bağlantısını daha fazla kesecek yeni bir kapı satın alır. Dükkanın isminde yer alan "güvenlik" vurgusu özellikle modern insanın ihtiyaç duyduğu güvende hissetme haline gönderme yapar niteliktedir. Daha fazla güven duygusu ve daha fazla izole olma hali ile doğru orantılı olarak kendisini daha mutlu hisseder Arif:

"Kopyalanamayan" anahtarını teslim ettiler. Yeni evin yeni kapısının yeni anahtarlarını... Arif kilidi kontrol etti; gerçekten de on iki yerden birden kilitleniyordu. Yeni kapıyı ilk kez kapatıp anahtarı üç kere çevirdi. Kilidin her bir turuyla stüdyonun mahremiyeti ve içindeki mutluluk, bir sarmaşığın iki dalı gibi birbirlerine dolanarak yükseldi."(117)

Arif kendini amacı doğrultusunda yakınındaki insanlardan da izole eder. Tamamen bestelerini yapma işine odaklanmak için kız arkadaşı Ceren'den de ayrılır (72). Bu tutumu, Kierkegaard'ın gerçek imana ulaşabilme amacıyla önce nişanlısı Regine Olsen'den ayrılışını hatırlatır. Ayrıca bu süreçte Arif ailesiyle de çok fazla görüşmeyip tamamen eve kapanır. Yaşadığı süreçte hali tavrı arkadaşları tarafından tuhaf bulunur (128, 188). Bundan rahatsız olduğu için, zaman zaman yaptığı bestelerle ilgili fikirlerini almak için görüştüğü arkadaşlarından fikir almaktan da vazgeçer Arif (190).

5.2.5. Eserde Varoluşsal Anlamsızlık

Arif kendisini mutlu etmediğini bildiğimiz reklamcılık işinde çalışırken, onun için zamanla yarışma zorunluluğunun bir sembolü olan pastane, şimdi içinde huzur bulduğu bir yere dönüşmüştür (20). Sürdürülen hayatların, hayatların geçirildiği mekanların kişilere mutluluk ve huzur getirip getirmeyeceğinin seçimlerle ilgili olarak değişebileceğinin bir örneğidir bu.

Pastanede otururken Arif'in gözü duvarda asılı duran tabloya takılır. Tabloda arka arkaya ilerler gibi dizilmiş üç tane balık yüzmektedir. Romanın başında Arif'in bir balıkçı tezgahında dizili gördüğü ve ölümleri üzerinden aslında insanın ölümünü değerlendirdiği balıklar bu kez bir tabloda, canlıdır ve koşturma halindedir. Bu kez de hayatı için amacını kendi seçimiyle belirlemiş biri olarak şimdi pastanede huzurla otururken, tablodaki balıkların amaçlılıkları üzerinden, -bir zamanlar kendisinin de olduğu gibi- insanların dünya üzerinde koşturma halinde oluşlarını sorgulamaktadır:

“Tüm yüzeyi kızıl-kahve bir tona boyanmış olan resimde tepeden görünen üç adet ince uzun balık kıvrılarak sessizce yüzmekteydi. Denizden çok, sığ ve kirli bir süs havuzunun içinde gibiydiler. Uç uca eklenerek düzgün bir daire oluşturmuşlardı. Birbirlerini kovalıyor olabiliyorlardı. Bu durumda kimin kimi kovaladığı belli değildi. Belki de öylesine yüzüyorlardı.” (21).

Tablodaki detaylar ve Arif'in bunlar üzerine sorgulamaları hakkında tek tek bir şeyler söylemek gerekirse, tablonun kızıl- kahve renklerden oluşan yüzeyi, güneşin ve toprağın; yeryüzü ve gökyüzünün renklerini temsilen, yaşadığımız dünyanın sunduğu zemindir diyebiliriz. Tabloda üç balık oluşu, Bıçakcı'nın bu tezde ele aldığımız üç romanında da önem arz eden, zamanın üç hali; geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek arasında bir yerlerde mücadele veren zamansal/ sonlu insanın temsilidir. Dünya tablosunda arka arkaya dizili duran bu balıklar temiz, berrak, uçsuz bucaksız bir denizde değil, tersine bir süs havuzunun içindedirler adeta. Yine Bıçakcı'nın romanlarında eleştirdiği, gerçek olmayan, düzenlenmiş, anlamsız bir dünyanın içindeki insanları temsil eder tablodaki balıklar. Düzgün bir daire içinde kalmaları

ise bireylerin mevcut düzende takındıkları konformist, sorgulamayan hallerinin bir temsilidir. Balıkların bu halleriyle aslında ne yaptıkları, ne amaçladıkları ise belli değildir. Birbirleriyle yarış halinde olabilirler, ancak ne yapıyor olurlarsa olsunlar sonuçta bir belirsizlik ve kaosun içindedirler. Tabloda sahip oldukları ve bir şeyler yapar gibi gördükleri rollerinde aslında hiçbir amaca hizmet etmeyip “öylesine” bulunuyor olma ihtimalleri de Arif için bir kenarda durmaktadır. Bu da varoluş kaygılarından anlamsızlığa yapılan bir vurgu niteliğindedir. Arif’in pastanede otururken dergilikten alıp okumaya başladığı çizgi romanın ilk sayfasında yer alan “Dışarıdan bakıldığında her şey normal görünüyordu” (22) ifadesi de yine dünya üzerinde çabalarken aslında anlamının özünü kavrayamadığı bir amacın peşinde koşan insanın durumuna gönderme olarak okunabilir.

Arif’in yine pastanede olduğu bir gün pastanenin karşısında yer alan eczanenin vitrininde duran vitrin mankeninin varoluşsal durumu üzerine yaptığı sorgulama, modern insanın anlamsızlıklarla dolu hayatını –miş gibi yaparak anlamlıymış gibi yaşarkenki halinin varoluşsal analizi gibidir. Varoluşsal özünde süslü vitrin camlarının arkasında, süslü kıyafetleri sunmak üzere üretilmiş olan eczane vitrinindeki erkek manken, mevcut durumunda yaraların sarılması, sakatlıkların giderilmesi için kullanılan ürünlerle donatılmış halde bulunmaktadır ama buna rağmen güçlü durma çabasındadır ve kendisine dayatılan rolü oynamaktadır. Vitrin mankeni bu haliyle tüm memnuniyetliliklerine, arada kalışlarına, arazlarına ve varoluşsal kaygılarına rağmen modern yaşantı içinde eylemek zorunda olan modern insanın temsilidir:

“Pastanenin karşısındaki büyük eczanenin vitrinindeki erkek mankenle göz göze geldik. Üzerinde türlü sakatlık giderici aksesuarla ayakta duruyordu. [...] Aynı anda kolu kırılmış, omzu çıkmış, dizi kaymış, bileği dönmüş, boynu incinmiş, beli tutulmuştu fakat o tüm bu sakatlıklara meydan okuyan bir tavırla dimdik ayakta idi. Aslen giyim mağazalarının şık koleksiyonlarını en havalı biçimde sergilemekle görevli olduğundan, yüzünde doğuştan gelen, güven dolu ama güven vermeyen plastik bir gülümseme vardı. Bu havalı tebessüm onu acılardan zevk duyan bir

manyaya, iflah olmaz bir mazoşiste, ağrılarını huzur içinde dinleyen bir psikopata çevirmişti” (56-57).

Arif’in vitrin mankeninin varoluşsal durumu hakkındaki sorgulamasının devamında düşündükleri ise Jonathan Noel’in de en büyük kaygısı ve aynı zamanda da en büyük şükretme sebebini hatırlatır. Jonathan kaldırımın kenarında perişan halde duran ve ihtiyacını şehrin orta yerinde gidermek zorunda olan evsiz bir adamın içinde bulunduğu varoluşsal durumu karşısında kendi haline şükreder:

“Jonathan, insan özgürlüğünün özünü bir kat tuvaleti mülkiyetinin oluşturduğu ve kendisi için bu temel özgürlüğün sağlama bağlanmış olduğu yargısına vardığında derin derin bir hoşnutluk duydu. Evet, hayatına verdiği düzen doğruydü! Varlığı, baştan sona başarılı bir insan varlığıydı. Ortada üzülecek, kendinde olmayıp başka insanlarda olduğu için gıpta edilecek hiç ama hiçbir şey yoktu” (Süskind, 2015a: 45).

Modern insanın temsili olan vitrin mankeni de tıpkı Jonathan Noelinkine benzer sebeplerle, gerçek durumundaki tüm olumsuz yanlara rağmen en azından dilenmediği, kimseye muhtaç olmadığı için memnundur ve güçlü duruşunu korumaya çalışmaktadır:

“Çırılçıplaktı ve sakattı. Yine de kaldırımın hemen kenarında dimdik ayaktaydı. Dilenmiyordu. Kimseden yardım beklemiyordu. Kendini acındırmak, duygu sömürüsü yapmak gibi bir niyeti yoktu. [...] Sakatlığını taşıma biçimi, bitmek üzere olan şarkıyı söyleyen kadının makyajını akıtmadan ağlayışı gibiydi. O da şarkıyı dinliyor gibiydi. Kadının hüznü sesini zonklayan ve kasılan eklem yerlerine bir merhem gibi sürüyordu. Sözlerini anlamasa da sesin titreşimlerini ağrılarının merkezinde hissediyordu.” (Bıçakçı, 2014b: 57).

Hem romanın hem de Arif'in romanın sonunda çıkaracağı albümün adı olan “*Apartman Boşluğu*” adında yer alan “boşluk” sözcüğü ve boşluklar Arif'in hayatında önemli yer tutmaktadır. Daha önce balık satın almak için gittiği balıkçıda, balıkların içinde bulunduğu tepsinin kenarında da karşısına çıkmıştır bu boşluk. Ancak Arif'in kendi hayatında bu boşlukla ilk karşılaşması romanda, işten kovulduğunu anlattığı bölümde olur. Evinde, kırmızı soluk renkli yatak çarşafında siyah bir delik olduğunu fark etmiştir (16). Yeni evinde ise yatak odasında, muhtemelen apartman boşluğuna bakan, portakal büyüklüğünde bir delik vardır (42). Arif, hayatına giren bu boşlukla ilgili şunları söyler:

“Kafam tişörtün yakasından geçince duvardaki deliği gördüm. Yeni boyanmış duvarda daha büyük ve garip görünüyordu. İçinde bulunduğum daireyi kiralamakla bu kara deliğin de sahibi oluvermiştim” (100).

Arif evi kiralarırken yatak odası duvarında bulunan deliğin orada olduğunu bilmektedir. Bu seçimi yapması yeni bir başlangıç için sorumluluk alma cesaretinin bir temsili olarak hayatında olacaktır. Hatta öyle ki evin kira fiyatını çok pahalı bulmasına rağmen özellikle bu deliğin varlığından dolayı evi kiralamıştır (43) ve sonrasında deliği tamir ettirmeyi de istememiştir (80).

Eski evindeki henüz işsiz kalmadığı eski hayatı her ne kadar onu memnun etmese de ona bir belirlilik hali sunmaktadır. Yeni hayatında ise yaşayacağı gelişmelerden henüz haberdar değildir. Yatak odasının duvarında duran bu deliğin yarattığı boşluk hissini doldurabilmek, yani yeni hayatını kurmak için çabalamak onu teşvik eden önemli bir hayat amacı olacaktır. Ayrıca bu boşluk onun için harekete geçirici bir ilham kaynağı da olacaktır. Boşluk aynı zamanda Arif'in hayatından herkesi çıkarıp, kendisine çalışmalarını rahatça yürütebileceği bir alan sağlamış olmasının da temsilidir (133).

Tüm bestelerini tamamlayıp albüme isim ararken kurduğu hayalde kendisini grup arkadaşlarıyla birlikte bir müzik programına röportaj verirken hayal eder. Burada albümün adını neden “*Apartman Boşluğu*” koyduğu sorusuna yanıt verdiğini hayal

ederken, “boşluk duygusu” nun modern dünyada bireyin varoluşu açısından anlamını dile getirir:

“Sonuçta hepimiz kentte, apartmanlarda yaşıyoruz. Ve genellikle çağın getirdiği bir boşluk duygusuyla mücadele halindeyiz. Postmodern kent hayatının birey üzerinde yarattığı bir boşluk duygusu... Apartman Boşluğu bu ruh halini anlatıyor” (224).

Arif’in nasıl biri olduğu hakkında bir şeyler söylemek gerekirse mükemmeliyetçi, işini en iyi şekilde yapmaya çalışan -yapmayanları da eleştiren-, ve yaptığı işi etik açıdan da sorgulayan birisidir. Aynı şekilde başkalarını da sorgulamaktadır. Bir gün caddede yürürken karşılaştığı şemsiye satıcıları dikkatini çeker. Şemsiye yerine “şemşiye” diye bağırarak bu adamların son derece zahmetsiz bir çabaya dahi girmeyip sattıkları şeyin adını doğru söylememelerini eleştirir (34).

Orkestra içinde kendi yaptığı işin etik anlamını da devamlı sorgulayan birisidir. Kendi üretimi olmayan, başkalarına ait şarkıları söylemekten rahatsızdır ve bu şekilde devam etmek istememektedir (29). Kendisini bu durumdan kurtaracak ve kendi gibi hissettirecek hayat amacını şöyle tarif eder:

“Ancak kendi şarkılarımı söylediğim zaman spotlar beni aydınlatacak, kalabalık beni dileyecek, müzik beni heyecanlandırarak, alkışlar benim olacaktı. Burada olmamın, müzik yapmamın, hayatımı müziğe adanmış olmamın, dinleyicilerin bir anlamı, karşımdaki kalabalığın ayağımın altındaki çamurdan bir farkı olacaktı” (94).

Bestelerine başlamadan, öncelikle kendisine “*Yaratma Cesareti*” isimli bir de kitap satın alır (33). Çünkü onun için bir şeyler ortaya koymak değil, iyi bir şeyler ortaya koymak önemlidir. Mükemmeliyetçi kişiliğiyle ve etik anlayışının varlığıyla ilişkilendirilebilecek en büyük korkularından birisi de özgün olamamak ve farkında olmadan bir başkasından esinlenmiş olmaktır (141). Bu korkusu Arif’in kişisel takıntılara da bağlanabilir. Bunun yanı sıra, Bıçakçı’nın ele aldığımız diğer

eserinde de rastladığımız ana figürler gibi büyük şehir hayatından rahatsız ve insanlardan uzak olmayı isteyen birisidir Arif. Yaratmak için ya da kendi olmak için cesarete ihtiyaç duymasının altında yatan nedenleri daha genel bir durumla bağlantılı olarak anlamak istediğimizde, yine moderniteyle ilişkili ortaya çıkan bazı kaygıların her ne kadar bireysel kararlarıyla yaşayan birisi olmaya çalışsa da Arif'in de peşini bırakmadığını söyleyebiliriz. O'Gorman "kaygı" olgusunun edebi ve kültürel tarihini anlattığı kitabında "kaygı"nın 19. yüzyılda yaşanan dönüşümlerle paralel olarak edebiyat yapıtlarına dahil oluşunu ve söz konusu eserlerde yer alan figürlerin gerçek hayattaki asıllarına uygun olarak çabalarının nasıl şekillendiğini şöyle özetler:

"Kaygı, modern hayatın –çoğunlukla da yeni oluşan kentlerde, banliyölerde yaşamın ve yeni çalışma şartlarının yansıtıldığı kurgusal eserlere girmeye başlar. Dolayısıyla yeni bir tür olarak ortaya çıkan kişisel gelişim kitaplarında da görülmeye başlanır. Bu tür için önemli bir başlangıç notası, bireyin (çoğunlukla alt orta sınıfa mensup kimselerin) sürekli ilerleme kaydetmek gibi bir görevi olduğu yönündeki on dokuzuncu yüzyıl ortalarında öne çıkan anlayıştı: Sürekli ilerlemek, yani ahlaki açıdan düzgün ve parasal yönden öngörülü bireylerin genel sorumluluklarının parçası olarak kendini eğitmek, yeni bilgiler edinmek, el becerileri ve daha başka ustalıklar, yetkinlikler geliştirmek." (O'Gorman, 2016: 28).

Dayatmacı beklentilerle şekillenen, Arif'in kendisinin de reklamcı olarak çalıştığı daha önceki iş hayatında bizzat maruz kaldığı bir düzende, kişinin kalıplardan sıyrılıp kendi olabilmek için yaratma cesaretine ihtiyaç duyması anlaşılabilir bir şeydir.

Farklı anlatıcıların ağzından anlatılan romanda anlatıcı olarak karşımıza çıkan, orkestradan bir arkadaşının söylediğine göre de Arif yapacağı bestelerin kalıcı olabilecek, kaliteli şeyler olup olmayacaklarını sorgulayan birisidir (140).

Romanın önemli bölümü Arif'in kendi bestelerini yazarken her bir beste için ayrı ayrı geçirdiği sancılı süreci anlatmaktadır. İlk bestesini yapmasının ardından ise

çoktandır yaşayamadığı mutluluk duygusunu yaşamıştır (147). Bu, kişinin içinde kendi emeği olan bir şeylere tutunmasının mutluluğudur. Albüm için gereken tüm parçaları tamamladıktan sonra ise Arif eve usta çağırır ve eve taşındığından beri duvarda ve hayatında bulunan deliği kapattırır. Hayat anlamını gerçekleştirmiştir.

5.3. Boş Zaman

5.3.1. Eserin Özeti

Romanda, sıfırdan başlayarak hayatı anlama ve olgunlaşma sürecine tanıklık ederiz. Ancak söz konusu süreç, romanın ana kişisi Harun'un çocukluğundan değil, bir trafik kazası sonucu hafızasının hemen hemen sıfırlanması noktasından başlar.

Daha romanın başında, Harun bir karganın çığlıklarıyla uykusundan uyanır ve hiçbir şey hatırlamadığının farkına varır. Bu anda içine düştüğü bunaltı onu intihar düşüncesine götürür. Kendisini, yedi ya da sekizinci katta olduğunu tahmin ettiği evinin penceresinden boşluğa bırakacaktır. Ancak aniden çalan telefonun sesiyle bu fikrinden vazgeçer.

Böylece onun için deneme süreci başlar. Hayatını yeniden inşa etmeye çalışacaktır. İlk kez tanıştığı ailesinin gerçek olup olmadığından emin olamaz. Evinde en çok dikkatini çeken nesnelere, pencere camından baktığında gördüklerini kategorilere ayırır ve yeniden adlandırır ve böylece dünya(sı)nın nelerden ibaret olduğunun bir özetini çıkarmış olur. Bu, hayata dair yapacağı yeniden değerlendirmesinde ona kolaylık sağlayacak bir yoldur.

Bunun yanı sıra Harun piyano çalmak, kahve makinesinin nasıl çalıştırıldığı, cep telefonunu nasıl kullanacağı gibi teknolojiyle ilgili detayları unutmamıştır. Aslında unuttuğu ya da unutmak istediği yalnızca etrafındaki insanlardır. Tüm çabasının sonunda uyum sağlamayı başaramayan Harun, romanın başında da düşünmüş olduğu intihar fikrini gerçekleştirir ve kendini pencereden boşluğa bırakır.

5.3.2. Eserde Ölüm Gerçeği

Harun, *sabah mı akşam mı olduğunu dahi bilmediği* bir zamanda yatağında bir karganın çığlığıyla uyanır. Uyandığında kendisini de, etrafında gördüğü şeyleri de

hatırlamadığını fark eder. Bunalmış haldedir. Bulunduğu yeri; evini “yabancı” bir yer olarak tarif eder. Ani bir kararla intihar etmeyi aklından geçirir: “... *böylesi yabancı bir ortamdan ancak böylesi yabancı bir formül uygulayarak* (intihar ederek) *kaçabilirdim*” (Bıçakçı, 2014c: 10). Pencereyi açıp kendisini camdan aşağı bırakacaktır (9). Telefonun çalmasıyla pencereden iner. Bu deneyimiyle bilmediği yeni dünyaya dair ilk keşfini gerçekleştirmiştir: “*bahçenin betondan zemini*”. Bu keşif Harun için bir seçenek olarak romanın sonuna kadar bir kenarda kalacaktır.

Jaspers felsefesinde, varoluşa götürebilecek yollardan birisi olan sınır durum “*insanı dünyadaki varoluşsal “durumuyla” yüzleşmeye iten bir olay, acil bir deneyimdir*”. Bir sınır durum olarak ölümlle yüzleşmek insanın hayatında olumlu yönde son derece büyük değişimlerin başlangıcı olabilir (Yalom, 2014: 255). Harun’un dünyaya ait olmadığı, etrafının tekinsiz olduğuna yönelik yaşadığı sınır durum ise onu ölüm fikrine doğru götürmüştür. Kendi evinde ve kendi yatağında uyanmış olmasına rağmen Harun için bu yer tamamen “tekensiz”dir. Heidegger’e göre kendisini herkesle birlikte bir dünyada var olarak deneyimlediği sürece insan güven içindedir. Ancak kaygı hali içinde insan hiçbir yere ait hissetmez ve hiçbir şey bilmez olur (Heidegger, 2011: 199). Harun dünyanın kendisi için adeta boşaldığı böyle bir ana, bir karganın çığlıklarıyla uyanmıştır. Bir telefon sesiyle sonlanacak intihar kararını, sonrasında *özensizce alınmış*, içinde bulunduğu durumla yüzleşme şekline benzer şekilde, “*ani*” bir karar olarak değerlendirir:

“Kim olduğum hakkında hiçbir fikrim yoktu. O kadar bunalmıştım ki, pencereyi açıp sabah mı akşam mı olduğunu dahi bilemediğim dışarıya bırakmak istedim kendimi. Tanıyamadığım her ayrıntının içinden kaçmaktan başka çarem olmadığına karar vermiştim. Bu, son derece özensiz alınmış ve içinde bulunduğum oda kadar uzak bir karardı. Ancak böylesi yabancı bir ortamdan, yalnızca böylesi yabancı bir formülü uygulayarak kaçabilirdim” (9).

Sonrasında Harun eskiden bir üniversitede tarih hocası olarak çalıştığını, evli olduğunu, bir çocuğu olduğunu ve geçirdiği trafik kazasında hafızasını kaybettiğini öğrenir.

Harun'un ölümle bir sonraki karşılaşması babasını kaybedişiyle gerçekleşir. Harun çocuğu da dahil olmak üzere çevresindeki herkese yabancı olduğu gibi babasının ölümüne de yabancı kalır. Ölmek üzere olan babası kendisine gülümsediğinde ona karşılık ver(e)mez: *“O an ölmek üzere olan biriyle iletişim kurmanın imkansızlığını fark ettim. Her söz, her hareket, her tavır, her mimik, her sessizlik ölüm karşısında anlamsızdı”* (80). Harun'un da Camus'un Meursault'unun annesinin cenazesindeki yabancı tavırlarına benzer tavırları vardır. Hem ağlamamıştır hem de üzülmesi gereken yerde yemek yemekle meşguldür (84). Kaybettiği babası için gözyaşı dahi dökmemektedir. Bu halini babasıyla olan güzel anılarının hafızasından silinmiş olmasına bağlar: *“Neden ağlayamadığımı biliyordum aslında. Babamla ilk balığa çıktığımız günü, dikkatsizce yola atıldığım için beni fena halde azarladığı bir anı, [...] ya da ayağımın takıldığı bir anda beni havada yakalayışını hatırlasaydım gözyaşlarımı tutamazdım şimdi”* (89).

Harun'un ölümle son karşılaşması ise romanın sonunda gerçekleşir. Romanın *“Uyanış”* başlıklı ilk alt bölümüyle aynı ismi taşıyan son alt bölümünde Harun yine yatağındadır ve kurduğunu sandığı saatin alarmı çalmadan önce uyanmıştır. Bu noktada saatini, onlara göre ayarladığı kendi planları doğrultusunda olacağını umduğu yerde değildir. Amaçlarına ve geleceğine ulaşamadığını kavradığı, zamanın boşluğuyla yüzleştiği belirsiz bir hale uyanmıştır (145).

Özgürlüğünü gerçekleştirmek üzere planladığı geleceğine ulaşmadan uyanmanın neden olduğu çöküntü ile, romanın başında bir kez denediği ancak telefonun çalmasıyla yarım kalan tasarısını gerçekleştirir. Bu kez telefon da çalmamıştır: *“Nefesini tutmuş atlamamı bekliyordu. Kendimi aşağıya bıraktım. Havada süzülürken “Keşke bunu o zaman yapsaydım,” diye düşündüm* (147).

Durkheim, kişinin tamamen içine kapandığı, dışarıya açılmaktan rahatsızlık duyduğu, hiçbir şey yapmak istemediği melankolik bir hale büründüğü bir intihar biçiminden bahseder. Bu durum içersinde kişi eylemsizdir, mesleğinden, üretmekten, ailesinden tamamen soğur ve görevlerini ihmal eder (Durkheim, 2013: 287). İntihar eden kişinin varlık analizine göre kişi aslında gerçekten ölmeyi istemez ve intiharı sadece bir kendini ifade etme aracı olarak düşünür. Kişinin aslında

istediği, artık dayanılmaz olarak algıladığı varlığından kaçmaktır. Ölüme gitmek değil, varlığından kaçmak ister (Noyon, 2008: 220).

Harun da geçirdiği kazadan önce işi bırakmıştır, hem de eşini ve çocuğunu terk etmiştir. Kazadan sonra ise yine ailesine karşı mesafelidir. Kendi varlığı da dahil artık dayanılmaz olarak gördüğü her şey karşısında sonunda intihar etmiştir.

5.3.3. Eserde Varoluşsal Özgürlük

Harun bir sabah bir karganın çığlıklarıyla, kendisinin kim olduğunu dahi bilmediği *tekinsiz* bir dünyaya uyanır. Hafızasını kaybetmiştir ancak bu, sıradan bir hafıza kaybı değildir. Harun'un hatırlamadığı şey eşyalar değil, yalnızca insanlardır. Durumunu doktora gidip anlattığında ise kendisine “*sistemli amnezi*” teşhisi konur: “[...] *belli alanlardaki ya da kategorilerdeki bilgilerin çökmesi ve hastanın bu bilgileri bir süreliğine tamamen unutmaması durumu...*” (71).

Ailesinden olan insanları hatırlamamasının çelişkili özelliği kendisinin de dikkatini çekmiştir: “*Karımı hatırlamıyordum ama bu parçayı çalmayı hatırlıyordum*” (21). Harun, içinde bulunduğu bu durumdan aslında rahatsız değildir. Tersine huzurlu hissetmektedir (14). Hafızasını kaybetmiş olması özgür seçimleri doğrultusunda sıfırdan bir hayata başlaması için ona olanak vermektedir. Gelecek planı romanda salonun penceresinden dışarı bakıp gördüğü, henüz temeli atılmış olan inşaat ile sembolize edilir (23). Yeni doğmuş bir bebek gibi zihnini inşa edecektir ve bu, bir bebeğin aksine her aşamasını gözlemleyebileceği bilinçli bir süreç olacaktır. Ancak keşfetmenin heyecanını bastıran bir durumu vardır: “*hatırlayamamanın kahredici işkencesi*” (27).

Sartre'ın “Varlık ve Hiçlik”te yer alan “*benim geçmişim*” bahsi, geçmişin, özgür seçim ile kurulacak gelecek üzerindeki önemli etkisini tartışır (Sartre, 2014: 590). Buna göre geçmiş, özgürlüğün yenilik için yapacaklarını belirleyemez. Ancak özgürlüğün, şu an olduğu şeyden kurtulmak için başlangıç noktası olarak geçmişe göz atma zorunluluğu vardır. Çünkü der Sartre, geçmiş aslında şu anın içinde görünmez bir şekilde vardır ve onunla birdir. “[...] *altı ay önce seçtiğim giysidir, yaptırdığım evdir, geçen yıl yazmaya koyduğum kitaptır, karımdır, ona vaat ettiğim şeylerdir [...]*” (a.g.e.: 590).

Geçmişin burada büründüğü tavır ise kolay ulaşılamazlıktır. Bir kez kendisinin olmuş olan ve hali hazırda ulaşamadığı geçmişinden kurtulmak için kişi ani kararlar alabilir. Örneğin isyan edebilir, bir meslek söz konusu ise istifa edebilir ya da intihar edebilir (Sartre, 2014: 591). Harun romanın başında bir sabah yatağında uyandığında geçmişi kayıptır ve sonradan ani alınmış olduğunu düşüneceği bir kararla intihara kalkışır. Daha sonra yapacağı sorgulamalarla ortaya çıktığına göre ise kaza geçirmeden önce hayatıyla ilgili köklü bir dönüşüm için adımlar atmıştır. Kazadan önce işinden istifa etmiştir (24). Ayrıca daha önemlisi eşinden ayrılma kararı almış ve evden gitmiştir. Bununla ilgili eşine yazdığı mektup romanın ilerleyen bölümlerinde ortaya çıkar. Harun kazadan önce, hayatında sahip olduğu, geçmişi olan her şeyden vazgeçmiştir. Karısına ve çocuğuna vermiş olduğu sözle hesaplaşmış ve sonunda “ayrılma” kararı almıştır:

“Güliden

Bu mektubu yazmanın benim için ne kadar zor olduğunu bilmelisin. Ancak olmuyor birlikte mutlu olamıyoruz. Belki de suç ikimizden birinde değil, suç ikimizde. Can'ı düşünerek uzun süre erteledim bu mektubu yazmayı. Ama artık sana ve kendime kötülük etmeye devam edemeyeceğim. Beni anlamaya çalışman için seni zorlamayacağım.

“Korkağın teki” olduğumdan seni karşıma alıp bunları anlatacak cesaretim yok. İstediyin kadar kız. Şimdi gidiyorum, sessizce uzaklaşıyorum. Senden, Can'dan, ikimizden, üçümüzden...

Elveda Harun” (119).

Geleceğe yönelip değişmek isteyen kişi geçmişini değiştirirken ona ne yapacağını ve geleceğini nasıl şekillendireceğini kendisi belirler. Geçmiş ise her ne kadar üzerinde vicdani baskı uygulasa da geleceğin almayı planladığı şekle tabi olmak zorundadır. Bu noktada geçmişe tanıklık eden kişilerin söylediklerinin de bir hükmü yoktur (Sartre, 2014: 593). Harun ise geçmişinden vazgeçtikten sonra hafıza kaybına uğramıştır. Bu nedenle zihnini yeniden inşa ederken geçmişiyle direkt yüzleşemediği ve kendisini başkalarının anlattıkları doğrultusunda yeniden tanımak zorunda olduğu için rahatsızdır: *“Etrafımı saran dünyayı tarihiyle ve milyonlarca ayrıntısıyla*

tanısam da, geçmişimi hatırlamaktan acizdim. Hatırlayamadığım için de kim olduğumu yalnızca başkalarının anlattıklarından bilmeye mahkumdum” (26).

Gelecek inşa edilirken seçimimiz geçmişi belli bir düzen içerisinde değerlendirmeye alır, dünyayla ve başkalarıyla ilişkilerini ortaya koyar (Sartre, 2014: 598). Harun da etrafında gördüklerini şemalar halinde belli bir düzen içerisinde anlamaya çalışmaktadır. Bu şemaların içinde ayrı ayrı geçmişini, şimdiki zamanı ve geleceğini temsil eden unsurlar yer almaktadır. Örneğin kendi evlerindeki salonda ve çalışma odasında ve annesinin evinde bulunan fotoğraflar geçmişi ile arasındaki, –günlüğünü çaldırdıktan sonra ve Gülden’e yazdığı mektubu bulmadan önce- sahip olduğu tek somut şeydir (103).

Harun kendi durumunu evde bulunan piyanonun tuşları aracılığıyla sembolleştirerek anlatmak ister ancak piyanoda, arada oluşunun anlatımını yapacak renkte bir tuş yoktur. Buna göre piyanonun beyaz tuşlar hafızadan bir yere gitmeyen, fotoğraflarda ise açıkça görünen resmi temsil ederken, siyah tuşlar ise hafızadan uzaklaşan, aslında fotoğrafta görünenlere ait, ancak fotoğrafa yansımamış olan şeyleri temsil etmektedir (53).

Herhangi bir tuşla temsil edilemeyen, romandaki gri renkler, aralık kalmış kapılar gibi öğelerle belirsizliğinin ortaya konmak istendiğini düşündüğümüz üçüncü bir durum daha vardır. Fotoğrafta, kenarda durduğu için kolunun bir kısmı objektife yansımayan birinin kolunun görünmeyen kısmı Harun’a göre siyah tuşla temsil edilir. Fotoğrafa bakan kişi bu görünmeyen kısmın var olduğunu varsayarak bu kısmı zihninde otomatik olarak tamamlayacaktır. Ancak eğer adamın kolu gerçekte fotoğrafta görünmez olduğu noktadan itibaren kopuksa bu bilgiye sahip olmayan fotoğrafa bakan kişi için bu görünmeyen kısma karşılık gelecek bir piyano tuşu yoktur (54).

Harun bu üçüncü durumla karşı karşıyadır: “ *İşte bu tam da hafızası kayıp bir adamın hatırlanmamaya programlanmış karanlık anları (siyah tuş) hatırlamayışına denk geliyor” (54).* Burada siyah tuşlar Harun’un kazadan önce uzaklaştığı ve artık hatırlanamaya karar verdiği geçmişi temsil etmektedir. Dolayısıyla hafızasını kaybettikten sonra yeniden bir gelecek inşa etmek için hatırlaması gereken geçmişi,

mevcut durumunda herhangi bir tuşla temsil edilemeyen ve zaten silmiş olduğu bir geçmiştir. Bu nedenle Harun'un durumu onulmazdır.

Geçmiş karşısında yeni bir başlangıç yapmak için kişi ya onu tamamen siler ya da ona sadık kalır ve gelecek planlarından vazgeçer (Sartre, 2014: 599). Harun da bu noktada arada kalmıştır:

“Yattığım yerde şöyle bir döndüm. Yeni ve basit bir hayat kurma planının hafif aydınlığı, eski hayatımı bir yerinden yakalayıp sürdürme düşüncesinin ağır karanlığının içine yumuşak bir ışık huzmesi gibi sızmıştı” (114).

Şu an içinde bulunduğu duruma ya da geçmişe kıyasla daha ilerleme kaydetmiş olduğunu hissetmek isteyen kişi geçmişinden ayrılacaktır (Sartre, 2014: 598). Harun romanın sonunda ikinci kez uyandığında geçmişini hala bulamamıştır ve saatin uyanmak üzere kurmuş olduğundan daha erken olduğunu fark eder:

“Çalar saatten önce uyanmak yabani bir duyguydu. Planlanmış, kurulmuş, mekanik, düzenli, kurallı, öngörülebilir, sınırlı dünyayı birden tüm dağınıklığı, düzensizliği, savunmasızlığı, belirsizliği, bilinmezliği ve zamansızlığıyla yakalamak. Zaman senin için başlamamışken daha, kendini zamanın sağır edici boşluğunun içinde bulmak.” (145)

Yularındaki alıntıdan yola çıkarak Harun burada varoluşsal anlamda bir fark ediş yaşamıştır demek de mümkündür. Ancak uyanış saatinin asıl hedeflediğinden erken oluşu herhangi bir ilerleme kaydedemediği anlamına gelmektedir. Aslında saatini hiç kurmamış olduğunu da fark eder. Bu ise Harun'un kayıp geçmişine tam anlamıyla ulaşamadığı için zaten bir gelecek de planlayamadığı anlamına gelir. Bu gerçeği fark ettiğinde çarelerinin sona erdiğini düşünür ve intihar eder.

5.3.4. Eserde Varoluşsal Yalıtım

Harun kaza sonucu hafızasını yitirmiştir ancak eşyaları, özellikle Heidegger (2010: 46)'in de bağımlısı olduğumuza dikkat çektiği teknoloji ürünü olan aletleri nasıl kullanacağını unutmamıştır (Bıçakçı, 2014c: 11). Unuttuğu yalnızca insanlar, özellikle çocuğu ve eşi de dahil olmak üzere ailesinden insanlardır. Doktorun bu durumu için koyduğu teşhis olan ve Harun'un hastalık olup olmadığını sorguladığı (113) sistemli hafıza kaybı, romanda onun tamamen yabancı olduğu tüm çevresiyle arasına koyduğu ayırıcı bir araç işlevi görür ya da başka bir deyişle Harun'un çevresindeki insanlarla arasında bulunmasını istediği mesafenin sembolüdür.

Romanda Harun'un sorguladığı ancak sonuçlandırmadığı *“Hatırlamamak bir hastalık mı?”* (113) sorusunun -Harun'un kendi hayatı açısından verilebilecek yanıtını, romanın daha önceki bir bölümünde, uyumak üzere yatağına giderken: *“Gülden'e iyi geceler dileyip ayrı- hasta yatağıma yattım”* (35) diyerek Harun önceden vermiştir. Burada hasta yatağının, dolayısıyla hastalığın “ayır”ıcı, izole edici yönüne yapılan vurgu, Harun'un hastalığının insanlardan uzaklaşma sağlayan bir araç olarak görülebileceği fikrini destekler niteliktedir. Yine hastalık konusunda yaptığı sorgulama esnasında kendi kendisine sorduğu diğer soruların muhtemel cevapları da hastalığın Harun için ayırıcı anlamına göndermede bulunur ve hatırlamaması konusunda asıl karar vericinin Harun mu yoksa hastalık mı olduğu sorusuna açıklık getirir niteliktedir:

“Doktorun geldiği sabahtan itibaren [...] her şeyi hatırlıyor muyum? Buna kendi kendime karar verebilmem mümkün mü? Yoksa yaşadıklarımın yalnızca bir kısmını hatırlayıp, sonra da hatırladığım kadarını tüm yaşadıklarım mı sanıyorum?” (113).

Hafıza kaybından sonra akrabalarının evlerine yapacağı ilk ziyaretinde aklından geçirdikleri ve sergilediği tavırlar hafızasını kaybedişiyle özellikle unutmayı seçtiği ve eski hayatının parçaları olan “yakın” çevresiyle bir arada olmaktan duyduğu rahatsızlığı ortaya koymaktadır. Harun'un hafıza kaybı sıradan değil “sistemli” bir

hafıza kaybıdır. Hafıza kaybıyla bu insanlara karşı duygularının da sıfırlanması beklenirken hayatına yeni yeni insanların eklenmesi ve etrafındaki insan topluluğunun giderek genişlemesi onu rahatsız etmektedir. Romanın bir yerinde kendisinden, *“karım olduğunu tahmin ettiğim kadın”* (14) olarak bahsettiği karısının, isimlerini sayıp tanıtarak, içlerinde kendi anne ve babasının da olduğu yakın akrabalarının akşama yemeğe geleceklerini söylemesi üzerine Harun aklından şunları geçirir:

“Erimekte olan bir kalıp buzdan ayrılan soğuk damlalar gibi zihnime düşen bu adlar yalnızca benden, Gülden'den ve doktordan oluştuğunu hissettiğim evreni ufak ufak delerek zedeliyordu” (23).

Harun kendi oğluna da yabancısıdır. Oğlunun yaz tatili için İzmir'e gideceğini duyunca bundan memnun olur. Dünyaya gelmesine katkıda bulunarak sorumluluğunu almayı kabul ettiği oğlu hakkında etik değerler çerçevesinde değerlendirildiğinde kabul görmeyecek düşünceler geçmektedir aklından: *“Kukla gibi sandalyesinde oturup konuşmaları dinleyen çocuğa baktım. Bir iki ay da olsa ayak altında olmayacağına içten içe sevinmişim”* (32).

Harun'un varoluşsal kaygıları üzerine düşündüğümüzde en büyük kaygısının düşünmeden giriştiği intihar denemesinden anlaşılacağı üzere ölüm, ya da insanlarla mesafeli olma konusundaki istekliliğine baktığımızda yalıtım olmadığını söyleyebiliriz. Harun'un insanları anlayamamak ve onlarla anlaşamamak dışında bir kaygısı yoktur diyebiliriz. Hafızasını kaybetmeden önce, dünyada sahip olduklarından sıyrılıp vazgeçmiş olduğu için “başkalarına sığınma- yalnız olma” arasındaki sınırı aşmış yalnızlık tarafına geçtiği söylenebilir. İntihar kararı da bu kez ölüm konusunda yine sınırı aşmış diğer tarafa geçtiği endişesiz bir halidir. Onun artık elinden gitmesinden endişe ettiği şey kendisini herkesten sıyrarak elde ettiği yalnızlığıdır diyebiliriz.

Ailesiyle bir arada olmayı istemediği gibi dışarı çıkma fikri de Harun'u korkutmaktadır: *“Dışarı çıkma düşüncesi ürkütücü, tuhaf ve soğuktu”* (41). Harun

aslında insan içine karışmayı istememektedir. Fakat tanıdık olan ailesiyle dışardaki tanımadık olan insanlar arasında kıyaslama yaptığında, onların arasında daha rahat ve güvende hissedeceğini ummuştur ve bir keresinde dışarı çıkıp onların arasına karışmayı denemiştir:

“Onlardan biriydim. Kusurumu yüzüme vurarak içimi kemiren gözler yoktu artık çevremde. Burada yalnızca yüz ifadem, saç kesimim, oturuşum ve giysilerimle vardım, geçmişimle değil” (62).

Bir yandan başkalarıyla birlikte olunan dünyada insanların birbirlerini eylemleri ve kendilerine has özellikleriye değil, belli dışsal kriterler doğrultusunda yalnızca standartlara uyup uymadıklarına bakarak değerlendirdiğine dair bir eleştiriyi de içeren bu pasajdan ortaya çıkan soru, böyle bir “uzak” müdahale biçiminin kişinin daha yakınları tarafından hayatına yapılan müdahaleden daha az rahatsız edici olup olmadığıdır. Böyle bir müdahale toplum ya da herkes olarak görülebilecek daha büyük bir topluluk bazında yayıldığında aslında daha büyük bir baskı oluşturacak, daha rahatsız edici bir müdahaledir. Çünkü bunun da yükü herkes tarafından kabul görecektir belli özellikleri karşılama çabası olacaktır. Zaten insanlarla böyle bir ilişki yürütme şekli Harun’u da mutlu etmemiştir. İlk başta her şey yolunda gidiyor gibi gözükse de etraf kalabalıklaşınca korkmuş ve bu denemesini bırakarak gerisin geri evine dönmüştür (63).

Babasının cenazesinde de herkes üzüntülüken ve ağlarken Harun’un arzusu, babasını kaybetmiş bir evlattan beklenmeyecek şekilde bir an önce yalnız kalmaktır: *“Yalnız kalmak istiyordum. Etrafımı saran acılı kalabalık içimi tüketiyordu. Sadece yalnız kalmak istiyordum”* (82).

5.3.5. Eserde Varoluşsal Anlamsızlık

Harun için anlam, bir sabah yatağında uyandığında tamamen sıfırlanmış olan hayatının yeniden inşası ile gerçekleştirilebilecek bir ihtimaldir. Bu da romanda

Harun' un salonun camından baktığında yapımına başlandığını gördüğü ve hayatında gerçekleşecek dönüşüme işaret eden inşaat izleği ile sembolize edilir:

“Salona döndüm. Tekrar inşaata baktım. Bir yapının oluşumunu adım adım izleyecek olmam tuhaf bir güven ve yarım yamalak bir mutluluk vermişti bana. [...]. Geçmişimi düşündüm, karşımdaki temel gibi bomboştu. Ben de benzer bir görev dağılımı marifetiyle zihnimin içine adım atmış, geçmişimi inşa etmeye çalışıyordum” (25).

Henüz, hafızasını kaybetmeden önceki geçmişiyle ilgili somut bir veriye –günlüğü, eşi Gülden'e bıraktığı mektup- ulaşmadığı zamanlardan birinde dışarıya çıkma deneyi yaptıktan sonra eve dönerken aşık olduğu kadın olarak değil ancak kendisine hizmet eden, kendisiyle ilgilenen ve zaman zaman *gönüllü bir bakıcı* gibi gördüğü (39) ve yavaş yavaş güven de duyduğunu hissettiği kişi olarak eşi Gülden'e çiçek almayı düşünür. Bu romanın başından beri ortaya çıkan ilk umut belirtisidir. Ancak kararsızdır. Geçmişini tanımak ve geleceğini kumak için şemasını oluşturduğu ve her biri yaşamının belli dönemlerini temsil eden şeyler, çiçeği eşine verip vermeme konusundaki kararına müdahil olur.

Harun'un hayatında geleceği, umudu ve belirsizliğin sona erişini temsil eden inşaat, çiçeği vermesini; inşaatın hemen arkasında duran bizce “saçma” ve gerçek olmayan dünyayı temsil eden deniz, çiçeği verme fikrinin koca bir saçmalık olduğunu; geçmişine ait somut verileri, hatıraları aradığı yer olan çalışma masasının çekmeceleri, çiçeği vermek yerine kurutup saklamasını; şimdiki, mevcut durumu temsil eden piyanodaki beyaz tuşlar, hemen vermesi gerektiğini ve hafızada hatırlanmak istenmeyen karanlık anıların gizli durduğu yeri temsil eden siyah tuşlarsa kesinlikle vermemesi gerektiğini söylemektedir Harun'a (64). Siyah tuşların mı, çekmecelerin mi, yoksa denizin mi sözünü dinledi bilmiyoruz ancak Harun çiçekleri vermemeye karar verir. Böylece bu dünyada geçmişine yeniden sarılarak ya da Sartre'ın dediği gibi *sadık kalarak* da olsa bir anlam oluşturabilmesi olanağı ortadan kalkmıştır.

Gülden'e yazdığı veda mektubunun ortaya çıkmasından sonra ise ilk kez ağlar Harun. Oluşturmaya çalıştığı anlam öğrendiği bu yeni gerçekle çökmeye başlar. İnsanın geçmişinden kurtulamadığı ve şu anı üzerinde etki eden geçmiş seçimleriyle gerçek anlamda hesaplaşmadan geleceğini yaşamasının mümkün olmadığı gerçeği burada bir kez daha ortaya çıkar:

“ “Eski Harun'un” “Eski Gülden” le mutlu olmadığını öğrenmiş bulunuyordum. Hatırlamadığım kazada unuttuklarımdan biri de buydu. Harun' un eski hayatı benden bağımsız gibi, yine de ben onun devamıyım. Gözlerimi kapadım. Evde yalnızım. “Eski Harun' la “Yeni Harun” arasında bir yerde...” (123).

Harun daha önce eski mesleğiyle mutsuz olduğunu öğrenmişti. Şimdi de “Eski Gülden”le geçmişte mutsuz olduğunu öğrenmiştir. Hatırlanmak istediğinde şimdi yaşamakta olduğumuz an kadar net görülemese de, en az onun kadar gerçek olan geçmiş, bize aittir ve onun bizim seçimlerimizden doğan gerçekliğinden kaçamayız. Dolayısıyla “Eski Harun”un eski hayatındaki “Eski Gülden” şu an ona hizmet eden şu anki/ yeni Gülden kadar gerçektir. Ya da her ikisi de gerçek değildir. Bunu bilmek, Harun'u etrafındaki tüm gerçekliği yeniden sorgulamaya iter (133).

Harun için romanda sık sık geçen bir başka sembolik mekan da çalışma odasının penceresinden gördüğü spor salonudur. Geçmişini aradığı yer olan çalışma odasından görünen spor salonu, onun için salonun penceresinden bakıp her geçen gün yükseldiğini gördüğü denizin önündeki inşaatın verdiği huzur hissini aksine olumsuz bir anlam ifade etmektedir (58):

“[...] çalışma odasındaki pencereden görünen bu sinir bozucu manzara bana çaresizlik, kaybetme, kimsesizlik ve tutsaklık duygusu aşıyordu. Geçmişimi hatırlama, hayatımı bir düzene sokma ve yeniden Eski Harun olma çabalarımın boşunalığını ve imkânsızlığını sayıklıyordu. Bu yolda

ne kadar ter dökersem dökeyim bir adım bile ilerleyemeyeceğimi fısıldıyordu.” (58)

Yine bir başka pasajda Harun spor salonunda çalışırken gördüğü insanları “*tüm çabalarına rağmen bir adım bile ilerleyemeyen terli spor salonu sakinleri*” olarak tanımlamaktadır (110). İnsanların her türlü seçiminde onlara bir takım dayatmalarda bulunan modernite eleştirilerinde, spor salonları, alış veriş merkezleri gibi yerler herkesin belli genel beklentiler doğrultusunda başka insanlardan kabul görme arzusuyla birbirlerine benzemeye çalıştıkları bunun için uğraştıkları yerler olarak değerlendirilir. “*Apartman Boşluğu*”nda da Arif televizyonda gördüğü benzer çabalar içindeki insanların dünyası hakkında şunları söylemektedir: “*Reklam arasında iyi beslenen, iyi giyinen, güzel görünen, mutlu insanların yalan dünyasını seyrederken [...]*” (Bıçakcı, 2014b: 172). Bu durumda spor salonu da yalan bir dünyadır. Burada harcanan çabalar özünde kişinin kendisi için olmaktan ziyade başkaları için olduğundan, sonuç olarak buralarda geçirilen vakit ve harcanan çabalar beyhudedir.

Buradan yola çıkarak sembolik mekan olarak spor salonunun, Harun’un hayatında da benzer bir gerekçeyle “*beyhude çabalanan yer*” olarak seçildiğini söyleyebiliriz. Romanın sonunda gördüğü rüyada kendisini önünden giden insanlara yetişemeyen, “*koşu bandına zincirlenmiş topal bir köle*” (139) olarak deneyimleyen Harun’un çabalarından vazgeçmeye başladığının işaretlerini görürüz. Topaldır, çünkü geçmiş seçimlerinin yükü ayaklarında bağlıdır.

Umudun temsili olan inşaat ise aslında dünyanın gerçek ve acımasız yüzünü temsil eden denizin önünü kapatan bir aldatmaca olarak kalır. Gündelik hayatın koşturması içinde gerçek gibi algıladığımız şeyler aslında birer illüzyondan ibarettir. Yanılgılarımızın farkına ise o koşturmanın bir parçasıyken değil ancak durup da dünya üzerine sakinlikle düşündüğümüzde varırız:

*“Taksi hızlandıkça radyonun cızırtıları artıyor, yavaşladıkça azalıyor.
Belli bir hızın üstüne çıkınca tüm haberler yok oluyor, gerçek hayat*

zedeleniyordu. Yavaşladıkça gündelik ayrıntılarher yanımıza yapışveriyor, yalnızca gerçeklerden yapılmış bir kafes etrafımızı sımsıkı sarıyordu. Cızırtılar: Deniz (1/c/iii), haberler: İnşaat(1/c/i) [...]” (64).

Harun da gerçekleri görmeye başladıkça gittikçe umudunu yitirir. Önce geçmişini sonra geleceğini inşa ederek yeni bir başlangıç yapma çabası ve anlama ulaşma ihtimali ise daha saatinin alarmının çalmadığı bir saatte ve romanın başında olduğu gibi, yine erken alınmış bir kararla intihar etmesiyle sona erer.

6. BÖLÜM: ORTAK DEĞERLENDİRME

Viktor Emil Frankl'a göre çağımızın ortak nevrozu “varoluşsal boşluk”tur (2016: 143). Modern sonrası dönemde yaşanan ve yaşanmakta olan dönüşümle bireylerin varoluşsal bir bunalıma girdiklerini daha önce de çeşitli kaynaklardan edindiğimiz bilgiler ışığında ortaya koymaya çalışmıştık. Bu bunalım sadece modern sonrası yaşantıların değil daha genel düzeyde dünyada olma gerçeğinin de bir sonucu olarak da zaten vardır: “*Varoluşun temel sınırlarında diğerlerinden farklı olmadığımızı biliyoruz. Bilinç düzeyinde bunu kimse inkar edemez*” (Yalom, 2014: 193).

Geç modern çağın en belirgin özelliklerinden birisi küresel düzeyde etki etmesidir. (Giddens, 2014: 37). Dolayısıyla bireyin gelenekle sahip olduklarının moderniteyle elinden alınmasının doğurduğu sonuçların küresel bir etki yaratması kaçınılmazdır. Bu bölüm incelememize konu olan iki yazarın üçer eseri arasında küresel bağlamın sonucu olarak değerlendirdiğimiz bazı ruh durumu benzerliklerini ortaya koymaya çalışırken, öncelikle karşılaştırma değil tezin tamamının yapmaya çalıştığı gibi örnekleme amacındadır. Varoluş üzerine bu tezde ortaya koymaya çalıştığımız yaklaşımların benimsediği, varoluş gerçeklerinin ortak olduğu ancak her bireyin somut yaşantısına farklı şekillerde yansıdığı gerçeği değişmemektedir. Ancak modernin küresel etkisiyle her figürün ayrı bireysel içsel mücadelesinin ve özellikle geleceğe dair güvenlik kaygılarının benzeştiği ortak noktalar ortaya çıkmaktadır.

6.1. Güvercin (Die Taube) ve Karanlık Oda

Patrick Süskind'in “*Güvercin*” adlı uzun öyküsü ve Hakan Bıçakcı'nın “*Karanlık Oda*” adlı romanında figürlerin durumu, ruh halleri ve bakış açıları açısından bazı benzer noktalar bulunmaktadır. Her iki eserin ana figürü eserlerde bir uyanış, bir sarsılma anı yaşamaktadır ve asıl hikayeleri bu noktadan sonra başlamaktadır. Jonathan Noel için güvercinin gelip hayatına girişi, fotoğrafçı içinse bir otobüsle bilmediği ıssız bir yere, aslında geçmişine gidişi bir sorgulama döneminin başlangıcıdır.

Her iki figür de yaşamlarının bir noktasında buldukları yerden ayrılarak başka şehirlere – Jonathan Paris'e; fotoğrafçı ise İstanbul'a- gidip orada kendilerine yeni

birer iş bularak yeni bir başlangıç yapmışlardır. Jonathan kiraladığı bir odada, fotoğrafçı ise çalıştığı otelde personel odasında kalmaktadır.

Jonathan Noel bir bankada bekçi olarak çalışmaktadır. Mesleği özünde sürekli olarak gözlemeyi gerektirmektedir. Aynı şekilde fotoğrafçı da aslında gözlem yaparak “an”ları yakalama işi yapmaktadır. Her iki figürün de eserlerde mesleklerini sorguladıkları ve aslında mesleklerinde memnun olmadıklarını anladığımız noktalar karşımıza çıkar. Mesleklerini daha çok bir rutin, para kazanıp hayatı devam ettirmek için yaptıkları bir “iş” olarak görmektedirler.

Fotoğrafçıyı romanın ilk sahnesinde uyandıran otobüs şoförü de bir memurdur ve üzerinde anlatıcı ana figür tarafından “*bürokrasi mavis*” olarak tasvir edilen bir gömlek vardır (12).

İki eserde de çalışma hayatı ve kaçırılan zamanın vurgusu vardır. Fotoğrafçı inmesi gereken durağı kaçırdığında içinde bulunduğu durumu kurduğu saati duymayıp işe geç kalan memurunkine benzetir (12). Benzer şekilde Jonathan da güvercinin geldiği hayatını karıştıran sabah işe geç kalır ve her günkü saatte yetişebilmek için saatleri, hatta dakikaları hesaplar (20).

Jonathan iş yerinde her gün sabahtan akşama kadar aynı noktada hareketsiz olarak dikilirken, “*Karanlık Oda*”nın ana figürü de düğün fotoğrafçılığı yaparken çalıştığı otelin balo salonunda; bir alışveriş merkezinde fotoğrafçılık yaparken ise oradaki küçük fotoğraf stüdyosunda sıkışıp kalmıştır.

Fotoğrafçının da Jonathan Noel’in bavulu gibi, yanından ayırmadığı ve sürekli olarak kaybetme tedirginliği yaşadığı bir sırt çantası vardır. Fotoğrafçının çantasında mesleği ile ilgili şeyler, Jonathan’ın çantasında ise hayatın anlamı olan küçük odasındaki eşyalardan bazıları vardır. Her iki figür de kurulu düzenlerini bu çantaların içinde yanlarında taşımaktadır. Bu çantalar içlerindeki eşyalarla birlikte onların belli bir rutinde ilerleyen, değiştirmekten korktukları ve korumak zorunda oldukları hayatlarının birer temsilidir.

Her iki eserde de bürokrasinin, rutinlerin temsili olarak mavi renk ve sıkıntılı, arada kalmış ruh hallerinin temsili olarak gri renk çokça yer alır. Her iki figür de doğru seçimleri yapmak için geç kalmıştır ve normların baskısı altındadır. Jonathan kendisi

için sistemle uyumlu olarak düzenlediği hayatının zarar görmesinden ciddi endişeler duymaktadır. Jonathan'ın endişesinin gerekçesini “*Karanlık Oda*” da iki kez yer alan dayatmacı ifadeden okumak mümkündür:

“İnsanların medeni bir görünüşe sahip olmaları, yaşamlarında daima muntazam ve tertipli bir şekilde hareket etmeleri şarttır. Derbeder insanın kıyafetinde, ev ve iş hayatında görülen savrukluğun, rahatına düşkünlük egoistçe bir davranıştan başka bir şey değildir.” (26, 159).

Aynı şekilde fotoğrafçı da bu dayatmanın baskısını üzerinde hissetmektedir. Bir noktada düşüncelerinin okunuyor olabileceği endişesiyle sorgulamayı bırakmış ve kendi gibi olmaktan vazgeçmiştir.

6.2. Kontrbas (Der Kontrabass) ve Apartman Boşluğu

Her iki eserde de modern şehir yaşamının ortasında sessizlik arayan müzisyen ana figürlerin hikayesi anlatılmaktadır. Müzikle baş başa kalmak adına aradıkları sessizliği ise birisi yumurta kolileriyle, diğeri ise levhalarla çalıştıkları odanın her tarafını kaplayarak bulmayı ummuştur.

Her iki figürün ortak olan bir başka yanı ise hayatında farklı sebeplerle de olsa kadın olmayışı/ olamayışı ve yalnız yaşamalarıdır.

Her iki ana figür de mevcut çalışma hayatlarından memnun değildir ve özgürlük arayışı içerisindedir. İkisi de dahil oldukları orkestradan bağımsız olarak yaratıcılıklarını ortaya koymak istemektedir. Kontrbasçı solo işler yapmasına olanak vermeyen enstrümanına hayıflanırken, Arif de kendi imzasını taşıyan bestelerini yaptıktan sonra her ne kadar bu tasarısını gerçekleştirmemiş olsa da solo bir albüm yapma fikri üzerine düşünmüştür (224). Ayrıca Kontrbasçı orkestrada davulcunun yaptığı sololarda ona bakan kişi sayısı ile kendisine bakma ihtimali olan kişi sayısı üzerine hesaplamalar yapıp üzüldükçe, Arif ise zaman zaman, herkesin kendisine hayranlıkla baktığı anların hayalini kurmaktadır (165).

Kontrbasist'e kıyasla Arif'in, orkestrada vokal olarak bulunduğu konumu itibarıyla ve daha önce çalıştığı ve kendisini ait hissetmediği işinden ayrılma isteğini –

kovularak da olsa- hayata geçirebilmesi ve belirlediği nihai amacını gerçekleştirebilmiş olmasıyla, daha şanslı olduğu söylenebilir. Kontrbasist'in ise yeni bir hayat kurabilmesi için öncelikle işten kovulmayı beklemesi gerekmektedir.

6.3. Herr Sommer'in Öyküsü (Die Geschichte von Herrn Sommer) ve Boş Zaman

“*Herr Sommer'in Öyküsü*”nde olduğu gibi “*Boş Zaman*”da da sıfırdan hayatı tanıma hikayesi anlatılır. “*Herr Sommer'in Öyküsü*” ndeki çocuk hayatı bu çocuk haliyle tanımaya çalışırken, “*Boş Zaman*”daki Harun hafızasını tamamen yitirmiş olmakla benzer bir süreci yaşamaktadır.

Emile Durkheim 1897 tarihli “*İntihar (Fr. Le suicide)*” isimli kitabında her ne kadar intihar olaylarının tipolojisini çıkarma amacıyla olsa da intihar olaylarının kişinin kendi bireysel özellikleri dolayısıyla kesin olarak belirli kategoriler altında toplanamayacağını belirtir:

“Her müntehir bu davranışına kişisel bir damga vurur; bu damga onun mizacını, huyunu, içinde bulunduğu özel koşulları anlatır. Bunlar olayın toplumsal ve genel nedenleriyle açıklanamayan şeylerdir” (Durkheim, 2013: 285).

Varoluşsal yaklaşımların da doğasına uyan bu görüşe itirazımız olmamakla birlikte her iki eserde de intihar olaylarındaki benzerliklerden bahsedilebilir. Öncelikle her iki eserde de başlangıçta kalkışılan ancak sonrasında vazgeçilen birer intihar denemesi vardır. Ancak yine her iki eserde de, eserlerin sonunda, başlangıçta tasarlanan intihar denemeleri hayata geçirilir.

Yine bir başka benzerlik de çevrelerine yabancılaşan ve yalnızlığı seçen ana figürlerin intihar şekillerindeki benzerliktir. Aslında Bay Sommer kendisini gölün sularına bırakarak intihar etmiştir. “*Herr Sommer'in Öyküsü*”ndeki anlatıcı çocuğun Bay Sommer'in çocukluğu olup olmadığını bilmekteyiz ancak en azından Bay Sommer' in gençliğini temsil ettiğini düşünürsek, çocuk da tıpkı “*Boş Zaman*”daki

Harun gibi kendisini yukarıdan, aslında zaten kollarında olduğu boşluğa bırakarak öldürme girişiminde bulunur.

SONUÇ

*“Bir şey, sona ermek için başlamıştır.
Serüven uzamaya gelmez, ona anlam
veren ölümdür yalnız”.*

Jean Paul Sartre- Bulantı

Edebiyat eserleri, insan varlığının nesnel olmayan gerçeklerinin ortaya koyulduğu zemin olarak, araya kurgusal öğeleri dahil etse de, özünde insan yaşantısının salt gözlemlenen halini gösterir ve bu noktada kavramsal bir gerçeklik sunma kaygısı yoktur. Felsefe de hayatı sorgulayan ve anlamını kavramaya çalışan bir etkinlik olarak bilimin en baskın olduğu dönemlerde bilimsel nitelik kazanma ve kesin bilgiye ulaşma çabasına girmişse de, özünde o da her şeyden önce açıklamaya değil anlamaya çalışır. Bu anlamda da her iki alanın karşılıklı etkileşimleri tutarlı bir uğraştır. Bu çalışmada yapılmak istenen ise varoluş sorununu hepsi birbiriyle ilişkili olan, hem felsefi, hem psikolojik ve hem de sosyolojik bağlamları içerisinde ortaya koymak ve edebi eserlerde 20. ve 21. yüzyıl insanının ruh durumunun ve kararsızlıklarının yansımalarını görmektir.

Her felsefi görüşün çok katmanlı ortaya koyduğu ya da çok katmanlı okunabilecek fikirleri vardır. Varoluş felsefesi de bu anlamda tek yönlü değildir. Varoluşla ilgilenen her filozofun kendi bakış açısını ortaya koymuş olması bakımından tek bir varoluş felsefesi yoktur. Ancak bu felsefi bakış açılarının birleştiği noktada, kişinin başkalarıyla birlikte olmak zorunda olduğu bu dünyadaki varlığının kaçınılmaz olduğu, bu varlığının yine kaçınılmaz olarak bir gün ölümle sona ereceği, her bireyin kendi varoluşunun yükünü yine kendi çabasıyla taşımasının gerekliliği ve bu anlamda başkalarından yalıtılmış olduğu, kendini var etmeye çalışırken verili düzenlerden, varlık biçimlerinden kopya ederek sahiciliğini kaybetmemesi gerektiği, verdiği bu mücadeleye, mücadelenin devamlılığını sağlamak için talep ettiği anlamı yine kendisinin atfetmek zorunda olduğu gibi gerçekler/ olanaklar bulunmaktadır. Varoluş felsefeleri bunların dışında inançlı ve inançsız filozoflarıyla, filozoflarının siyasi angajmanı ve fikirleriyle, özellikle

neyi merkeze aldıklarıyla, fikirsel dönüşümleriyle daha geniş bir perspektiften okunmaya uygundur. Ancak bu tez çalışmasının özellikle ilgilendiği noktalar ise varoluş filozoflarının felsefi görüşlerinin yukarıda sıraladığımız ortak yönleridir.

Yukarıda saydığımız kaygılı durumların doğurduğu sonuçlara eğilen varoluşsal psikiyatrik yaklaşımlar, yine varoluş felsefesinin temelinde ortaya çıkan ve yardım talep edenlerin ruh durumlarını içlerinde buldukları varoluşsal durum bağlamında anlamaya çalışan hümanist yaklaşımlardır. Terapistlerin buradaki işlevi kişileri öncelikle varoluşsal gerçekliklerin kaçınılmazlığıyla, onları kabul etmek anlamında, yüzleştirmek ve sonrasında bu durum karşısında izlemeleri gereken yolu kendilerinin bulmalarını sağlamaktır. Bu bakımdan varoluşsal kaygıları nedeniyle ızdırap çeken ve işin içinden çıkamayan kişiler aslında kendi kendilerini terapi etmektedirler.

Bilimin, sunduğu vaatlerle egemen olup, kişisel yaşantıyı ipotek altına alma gayesine karşı çıkan yaklaşımlardan birisi olarak felsefede ve psikolojide varoluşsal bakış, her bireyin kendi dünyasını ve seçimlerini ön plana çıkarmak amacındadır. Modernitenin kişilerin kaygılarını artırıp artırmadığı tartışmalı olsa da, kesin olarak kabul edilebilecek şey kaygı biçimlerinin değiştiği ve kaygının -bu tez çalışmasında irdelenmeye çalışılan eserlerde de rastladığımız gibi- edebi eserlere dahil olduğudur. Kendi hayatlarını her geçen gün değişmekte olan duruma uydurma çabasıyla meşgul edilen bireyler huzursuzdur ve kendilerini yalnız, çaresiz ve güvensiz hissetmektedir.

“İnsanlar var olmalarından kaynaklı olarak ızdırap çeker” ya da “Modern insan varoluş sorunu ile mücadele etmektedir” önermesi geneldir, ancak varoluş sorunlarının yaşantılanışı – modernitenin yaşam biçimlerine müdahalesi ve küresel etkisinden kaynaklanan bazı benzerlikler olmasının yanı sıra – bireyseldir ve öyle anlaşılmalıdır. Aksi takdirde meseleye nesnel bakış açısı dahil olur ki, bu varoluşsal yaklaşımların karşısında durduğu şeydir.

Bu noktada da incelediğimiz eserlerde öncelikle ana figürlerin kendi varoluşsal yaşantılarından ve bakış açılarından yola çıkmaya çalıştık. Çalışmamızda inceleme nesnesi olarak Türk ve Alman Edebiyatı’ndan zamansal olarak birbirlerine yakın zamanlarda yazılmış -20. yüzyıl sonu ve 21. yüzyıl başına denk gelen- eserleri

seçtik. Burada ayrıca belirtmek gerekir ki seçtiğimiz eserlerin felsefi edebiyat eserleri oldukları iddiasında değildik. Eserlerde figürlerin hayata dair bazı derin düşünceleri ve sorgulamaları var olsa da bu, çalışmamızda onların kendi varoluşlarına ilişkin arada kalışlarının ve bunalımlarının birer yansıması olarak görülmektedir. Çalışmamızda kuramsal kısımda felsefeden ağırlıklı olarak bahsetmemiz ise sonrasında psikoloji ve psikiyatri alanlarına da yansıtılacak olan varoluş sorununun köklerinin felsefe disiplininde olması nedeniyledir.

Ele aldığımız edebi eserlerdeki kişiler yaşadıkları hayattan memnun olmayan, modernitenin, şehir hayatının, bilimsel ve hesapçı aklın getirdikleri yüzünden bocalayan, uyumsuz, çoğunluğun beklentileriyle kendi beklentileri konusunda arada kalmış kişilerdir ve hep bir kendi kendini iyileştirme ya da kendini çoğunluğa dahil etme çabasıdadırlar. Özellikle Ortak Değerlendirme Bölümü'nde de gördüğümüz gibi ele aldığımız eserlerdeki figürler farklı toplumlarda doğup büyümüş ve halen yaşamakta olsalar da modernitenin küreselleştiren ve tektipleştiren etkisiyle benzer hayat tarzları, benzer kaygılar ve benzer sonlar yaşarlar. Yine eserlerdeki figürlerin hayatları içerisinde verdikleri mücadelelerde, kendi varoluş gerçekleriyle ilgili bilinçlenme konusunda varoluşsal yaklaşımların da öngördüğü ihtimallerin gerçekleştiğini; ya sorgulayan ve varlığını ortaya çıkarmaya çalışan, ya varoluş gerçekleriyle yüzleşmekten kaçıp mevcut düzeninin sunduğu ama sahici olmayan güvenli alana sığınan ya da varoluş savaşını tamamen kaybedip intiharı seçen figürler olduğunu gördük.

“Modernite” olarak adlandırılan, Orta Çağ'ın sona erdiği zamanlardan itibaren tohumları atılan teknolojik ve bilimsel gelişmelerin, yaşam yerleri ve tarzlarında kendisini gösteren köklü dönüşümlerle kişilerin yaşantılarına müdahalesinin eserlere belirgin şekilde yansıyan yönlerini gözlemledik. Modern şehir yaşantısının, kişilere biçilen toplumsal rollerin, her durumda hakim olan hesapçı aklın kişilerin varoluşsal bunalımlarına etki ettiğini ve onları hem çevrelerine, hem en yakınlarına, hem de kendilerine dahi yabancılaştırdığını gözlemledik. Öyle ki “Boş Zaman” adlı eserin ana figürü Harun huzur bulabilmek amacıyla çocuğu da dahil olmak üzere en yakınlarından kaçıp dışarda huzur ararken, Herr Sommer'in Öyküsü'nde çocuk ana figür de kendi ailesinin ulaşamaması için ormanda ağaçlara

sığınmaktadır. “Apartman Boşluğu” ve “Kontrbas”ta ise ana figürler kendilerini şehrin gürültüsünden ve hengesinden ayrı tutabilmek için evlerinin duvarlarını levhalarla ve karton kutularla kaplamayı seçmiştir.

Ruhsal açıdan ciddi bir varoluşsal bunalım içerisinde olan modern birey, 20. ve 21. yüzyılda üretilen eserlerde edebiyat figürü olarak karşımıza çıktığında, onu anlamak üzere belirlediğimiz kuramsal temel, yine bu dönemlere egemen olan özellikle de varoluşçuluk ve varoluşsal psikoloji oldu. Figürleri varoluşsal bakış açısından, yani kendi somut varoluşsal durumları içerisinde ele alırken, özellikle de varoluşsal psikolojinin öncülerinden Irvin Yalom’un bu konuda ortaya koyduğu sistemli bakış açısı ve sunduğu kuramsal çerçeve bu noktada yol göstericimiz oldu.

Tüm bu belirlenimler sonucunda bizim oluşturduğumuz bakış açısından anlatmak gerekirse varoluş sorunu her şeyin ötesinde bir “ahlak” meselesidir. Bir kere hayata gelmiş olan birey hiç de kolay olmayan “yaşama” görevini yerine getirirken sürekli olarak kararlar almak zorundadır. Bu anda önünde duran seçeneklerden birisi, herkese bakıp -hem onlar tarafından kabul de görmek adına- hazır bir “seçilmiş seçim”le eylemektir. Bu kolay ve güvenli bir yaşama biçimidir. Zor olanı ise herkesten sıyrılıp, dayanaksız, hesapçı akla başvurmadan seçim yapabilmektir. O zaman hayat da, var olmak da bir anlam kazanmış olur. Taylor (2017: 29)’a göre özellikle modern kültürel durum içerisinde ahlaki zemini olan bir sahicilik biçimi önem kazanmalıdır. Çünkü modern yaşam tarzı dayatmacı bir tutumla kişileri kendi olma seçiminden uzaklaşmaya zorlamaktadır. Herkes gibi davranma zorunluluğu böylece kişinin sahicilik varoluş imkanını ortadan kaldırmaktadır.

Hem gerçek hayatın içindeki, hem de edebi eserlerdeki içeriği ne olursa olsun her eylem bir varoluş mücadelesidir. Dolayısıyla istisnasız her insan var oluş sorunlarıyla karşı karşıya kalır. Öyleyse bu mücadeleyi burada ele aldığımız varoluşsal bakış açılarının konusu haline getirecek ayırıcı taraf nedir?

Araştırmamız ışığında elde ettiğimiz belirlenimlere göre varoluşsal gerçekler karşısında sergilenen iki tür tutum vardır: sahicilik olan ve sahicilik olmayan. Kişi bu tutumlardan herhangi birini benimserken elbette ki onu hangi tavır alacağı konusunda yönlendiren şey karşılaştığı soruna bakış açısı olduğundan söz konusu

sorun da sahicilik noktasında belirleyicidir. Öyleyse varoluş sorunları da bu sorunlar karşısında gösterilen tutum gibi sahiciler ve sahiciler olmayan olarak ikiye ayrılır. Konumuzla da ilişkili bir örnek vermek gerekirse modernitenin sunduğu düzene konformist bir tutumla uyum sağlama çabası da bir varoluşsal sorun ve mücadeledir. Ancak bu, kişinin kendi olamadığı sahiciler olmayan bir mücadeledir. Bu bakımdan varoluşsal yaklaşım, başkaldıran bir tavrı da içeren “bireycilik”le özdeşleştirilmesinden ziyade, “sahicilik”e yaptığı vurgu ile ön planda olmalıdır.

KAYNAKÇA

Birincil Kaynaklar

Bıçakcı, Hakan (2014a). *Karanlık Oda*. İstanbul: İletişim Yayınları

Bıçakcı, Hakan (2014b). *Apartman Boşluğu*. İstanbul: İletişim Yayınları

Bıçakcı, Hakan (2014c). *Boş Zaman*. İstanbul: İletişim Yayınları

Süskind, Patrick (2015a). *Güvercin*. T. Turan (çev.). İstanbul: Can Yayınları (orijinal baskı yılı 1988)

Süskind, Patrick (2015b). *Kontrbas*. T. Turan (çev.). İstanbul: Can Yayınları (orijinal baskı yılı 1984)

Süskind, Patrick (2012). *Herr Sommer'in Öyküsü*. Resimleyen: Jean-Jacques Sempé T. Turan (çev.). İstanbul: Can Yayınları (orijinal baskı yılı 1991)

İkincil Kaynaklar

Akalın, Şükrü- Haluk ve diğerleri (hzl.) (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları

Akarsu, Bedia (1994). *Çağdaş Felsefe. Kant'tan Günümüze Felsefe Akımları*. İstanbul: İnkılap Kitabevi

Allkemper, Alo, Eke, Norbert- Otto (2016). *Literaturwissenschaft*. Paderborn: Wilhelm Fink

Andreotti, M. (2014). *Die Struktur der modernen Literatur. Neue Formen und Techniken des Schreibens: Erzählprosa und Lyrik*. Bern: Haupt Verlag

Arendt, Hannah (2012). *İnsanlık Durumu*. B.- S. Şener (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları

Arslan, Cüneyt (2016) *Psikolojinin Edebileşmesi. Arthur Schnitzler ve Normatif Hastalık İmgesi*. Konya: Çizgi Kitabevi

Atayman, Veysel (2014). *Felsefeye Davet 1 Antik Felsefe*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Atılğan, Yusuf (2012). *Aylak Adam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

- Aytaç, Gürsel (2009). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları
- Baruzzi, Arno (1999). *Philosophieren mit Jaspers und Heidegger*. Würzburg: Ergon Verlag
- Benson, Nigel- C. (2013). *Psikoloji*. D. Akın (çev.). İstanbul: NTV Yayınları (orijinal baskı yılı 2007)
- Blackham, Harold John (2012). *Altı Varoluşçu Düşünür. Kierkegaard, Nietzsche, Jaspers, Marcel, Heidegger, Sartre*. E. Uşşaklı (çev.). Ankara: Dost (orijinal baskı tarihi 1961)
- Blödorn, Andreas, Hummel, Christine (2008). “Kipp- Figuren: Postmoderne und anti- postmoderne Tendenzen in in Süskinds Kurzprosa und im literarischen Gesamtwerk.” *Psychogramme der Postmoderne. Neue Untersuchungen zum Werk Patrick Süskinds*. Blödorn, A., Hummel, C.(Hg.). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier
- Bollnow, Otto –Friedrich (1948). “Deutsche Existenzphilosophie und Französischer Existentialismus”. *Zeitschrift für philosophische Forschung*. 2. Jahrg., Heft 2/3, S. 231-243
- Borgmann, Albert (2017). “Heidegger’in Teknoloji Eleştirisi”. *Heidegger: Teknoloji ve İnsanlığın Geleceği*. A. Aydoğan (der. ve çev.). İstanbul: Say Yayınları, 205-230
- Boss, Medard (1980). *Psychoanalyse und Daseinsanalytik*. München: Kindler Taschenbücher.
- Bozkurt, Ahmet (2012). *Varlık Tutulması. Jean Paul Sartre Tiyatrosunda Varlık ve Hiçlik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Böll, Heinrich (1992). *Entfernung von der Truppe, Erzählungen*. München: dtv
- Brecht, F.- J. (1948). *Einführung in die Philosophie der Existenz*. Heidelberg: Heidelberger Skripten
- Budak, Selçuk (2009) *Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Camus, Albert (2014). *Yabancı*. S. Tiryakioğlu (çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları
- Cevizci, Ahmet (2017). *Büyük Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları
- Cohen- Solal, Annie (2005). *Doğumunun Yüzüncü Yıldönümünde Jean Paul Sartre*. Ankara: Dost Kitabevi (orijinal baskı yılı 2005)
- Colette, Jacques (2006). *Varoluşçuluk*. I. Ergüden (çev.). Ankara: Dost (orijinal baskı tarihi 1994)

- Colli, Giorgio (2007). *Felsefenin Doğuşu*. F. Demir (çev.). Ankara: Dıost Kitabevi Yayınları (orijinal baskı yılı 1975).
- Condrau, Gion (1998). *Daseinsanalyse. Philosophische und anthropologische Grundlagen. Die Bedeutung der Sprache. Psychotherapieforschung aus daseinanalytischer Sicht*. Dettelbach: Verlag J. H. Röhl
- Çüçen, A.- Kadir, Melek Z. Zafer, ve Adnan Esenyel. (2014). *Varlık Felsefesi*. Bursa: Ezgi Kitabevi
- Delacampagne, Christian (2016). *20. Yüzyıl Felsefe Tarihi*. D. Çetinkasap. (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Dienelt, Karl (1973). *Von der Psychoanalyse zur Logotherapie. Tiefenpsychologie und Pädagogik. Eine einführende Übersicht*. München/ Basel: Ernst Reinhardt Verlag
- Durkheim, Emile (2013). *İntihar. Bir Toplum Bilim İncelemesi*. Z. İlkelen (çev.). İstanbul: Pozitif Yayınları
- Eagleton, Terry (2012). *Hayatın Anlamı*. K. Tunca (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Folscheid, Dominique (2015). *Felsefe Akımları*. M. Cedden (çev.). Ankara: Dost Kitabevi (orijinal baskı yılı 1988)
- Foucault, Michel (2015). *Deliliğin Tarihi*. M. A. Kılıçbay (çev.). Ankara: İmge Kitabevi
- Frankl, Viktor- Emil (1991). *Ärztliche Seelsorge. Grundlagen der Logotherapie und Existenzanalyse*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag
- Frankl, Viktor- Emil; Kreuzer, Franz (1991), *Im Anfang war der Sinn, Von der Psychoanalyse zur Logotherapie*, Piper, München, Zürich
- Frankl, Viktor- Emil (1993). *Theorie und Therapie der Neurosen. Einführung in Logotherapie und Existenzanalyse*. München: Ernst Reinhardt Verlag
- Frankl, Viktor- Emil (1996). *Der leidende Mensch. Anthropologische Grundlagen der Psychotherapie*. Bern: Verlag Hans Huber
- Frankl, Viktor- Emil (2014). *Hayatın Anlamı ve Psikoterapi*. V. Atayman (çev.). İstanbul: Say Yayınları
- Frankl, Viktor- Emil (2016). *İnsanın Anlam Arayışı*. S. Budak (çev.). İstanbul: Okyanus
- Freud, Sigmund (2014a). *Psikanalize Giriş Hatalı Eylemler*. A.- C. İdemen(çev.). İstanbul: Cem Yayınevi

- Freud, Sigmund (2014b). *Psikanaliz Üzerine*. A.- A. Öneş (çev.). İstanbul: Say Yayınları
- Friedlein, C. (1992). *Geschichte der Philosophie. Lehr- und Lernbuch*. Berlin: Erich Schmidt Verlag
- Frisch, Max (2012). *Homo Faber*. S. Duru (çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları
- Gane- Piero, Laurence (2014). *Nietzsche*. E. Ünal (çev.). İstanbul: NTV Yayınları (orijinal baskı yılı 2008)
- Giddens, Anthony (2014). *Modernite ve Bireysel- Kimlik. Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum*. Ü. Tatlıcan (çev.). İstanbul: Say Yayınları (orijinal baskı yılı 1991)
- Giddens, Anthony (2016). *Modernliğin Sonuçları*. E. Kuşdil (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı yılı 1990)
- Goethe, J.- W. (2005). *Genç Werther' in Acıları*. Z. Çakmaktepe (çev.). Ankara: Salkımsöğüt Yayınları
- Gödelek, Kamuran (Yay. Hzrl.) (2010). *Kierkegaard. Ölümçül Hastalık Umutsuzluk, Korku ve Titreme, Kaygı Kavramı, İroni Kavramı, Ya/ Ya da*. İstanbul: Say Yayınları
- Gökberk, Macit (2014). *Fersefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Grisebach- Maren, Manon (1995). *Edebiyat Bilimi'nin Yöntemleri*. A. Ünal (çev.). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, Sayı: 99
- Habip, Bella (2012). *Psikanalizin İçinden*. Ş. Öztürk (ed.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Hall, Calvi- S. (2010). *Freudiyen Psikolojiye Giriş*. E. Devrim (çev.). İstanbul: Kaknüs Yayınları
- Heidegger, Martin (2007). *Sanat Eserinin Kökeni*. F. Tepebaşı (çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım
- Heidegger, Martin (2010). "Teknolojinin Hüküm Sürdüğü Dünyada İnsanın Kaderi: Yurtsuzluk". *Düşünceye Çağırın. Yurt Müdafaası*. (McNeill, W., Hammermeister, K.). A. Aydoğan (çev.). İstanbul: Say Yayınları
- Heidegger, Martin (2011). *Varlık ve Zaman*. K.- H. Ökten (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Heidegger, Martin (2015). *Hümanizm Üzerine. Über den Hümanismus*. Y. Örnek (çev.). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu

- Heidegger, Martin (2017). *Metafizik Nedir?* M.-Ş. İpşiroğlu, S.K. Yetkin (çev.). İstanbul: Kaknüs Yayınları
- Heinemann, F.- H. (1.5.1959). “Existentialism and The Modern Predicament” S. Hilav (çev.) *A Dergisi*, içinde; Sartre, Jean- Paul (2015a). *Varoluşçuluk*. A. Bezirci (çev.) İstanbul: Say (orijinal baskı tarihi 1996)
- Hochmann, J. (2013). *Psikiyatri Tarihi*. I. Ergüden (çev.). Ankara: Dost Yayınevi (orijinal baskı yılı 2004).
- Holzhey- Kunz, A.(2014). *Daseinsanalyse. Der existenzphilosophische Blick auf seelisches Leiden und seine Therapie*. Wien: Facultas. wuv Universitätsverlag
- Hummel, Christine (2008). “Ekel, Fremdheit, Blick und Scham: Existenzphilosophische Beobachtungen in der Novelle Die Taube.” *Psychogramme der Postmoderne. Neue Untersuchungen zum Werk Patrick Süskinds*. Blödorn, A., Hummel, C.(Hg.). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier
- Inwood, Michael (2014). *Heidegger*. N. Öрге (çev.). Ankara: Dost Yayınevi
- Jaccard, Roland (2007). *Freud*. I. Ergüden (çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları (orijinal baskı yılı 1983).
- Jaspers, Karl (2013). *Nietzsche Nasıl Felsefe Yapıyordu*. M. Batmankaya (çev.). İstanbul: Alfa
- Jasper, Karl (2018). *Felsefe Konuşmaları. Felsefeye Giriş*. A. Aliy (çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık (orijinal baskı yılı 1996)
- Johnston, Derek (2015). *Felsefenin Kısa Tarihi*. B. Yalçınkaya (çev.). İstanbul: İnkılap (orijinal baskı tarihi 2006)
- Kafka, Franz (2008). *Dava*. K. Şipal (çev.). İstanbul: Cem Yayınevi
- Kızıler, Funda (2006). *Moderniteden Postmoderniteye Kavramsal Bir Yolculuk ve Patrick Süskind'in Parfüm Adlı Romanında Postmodernist Açılımlar*. Konya: Salkımsöğüt Yayınevi
- Kierkegaard Søren (2014). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*. M. M. Yakupoğlu (çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları
- Kierkegaard Søren (2016). *Kendinizi Sevmeyi Unutmayın. Aforizmalar*. E. – M. Bozer (çev.). İstanbul: Aylak Adam
- Kojève, Alexandre (2012). *Hegel Felsefesine Giriş*. S. Hilav (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (orijinal baskı yılı 1947)

- Lagache, Daniel (2014). *Psikanaliz*. E. Aktar(çev.). Ankara: Dost Kitabevi (orijinal baskı yılı 1999)
- Laing, Ronald- David (2015). *Bölinmüş Benlik*. E. Akça (çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık (orijinal baskı yılı 1969)
- Länge, Alfried (2013). *Lehrbuch zur Existenzanalyse. Grundlagen*. Wien: facultas.wuv Universitätsverlag
- Leigh- Anderson, Susan (2014). *Kierkegaard Üzerine*. G. Gürdal (çev.). Bursa: Sentez Yayıncılık
- Lingis, A.-F. (2017). “Tekniğin Özü Üzerine”. *Heidegger: Teknoloji ve İnsanın Geleceği*. A. Aydoğan (der. ve çev.). İstanbul: Say Yayınları, 111-125
- Lombardi, Franco (1961). *Die Geburt der modernen Welt*. Köln – Berlin: Verlag Kiepenheier&Witsch
- Lovitt, William (2017). “Heidegger ile Teknoloji Üzerine Bir Konuşma”. *Heidegger: Teknoloji ve İnsanın Geleceği*. A. Aydoğan (der. ve çev.). İstanbul: Say Yayınları, 78-108
- Maren- Grisebach, Manon (1995). *Edebiyat Bilimi'nin Yöntemleri*. A. Ünal (çev.). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını
- Morgan, Clifford- T. (2013). *Psikolojiye Giriş*. S. Karakaş, R. Eski (ed.). Konya: Eğitim Kitabevi (orijinal baskı yılı 1977)
- Murdoch, Iris (2015). *Edebiyatta ve Felsefede Varoluşçular ve Mistikler*. S. Sertabiboğlu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı yılı 1997)
- Nietzsche, Friedrich (2014). *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*. İ.- Z. Eyuboğlu (çev.). İstanbul: Say Yayınları
- Nietzsche, Friedrich (2015). *İnsanca Pek İnsanca. 1. Kitap*. C. Atila (çev.). İstanbul: Say Yayınları
- Nietzsche, Friedrich (2016). *Ecce Homo. Kişi Nasıl Kendisi Olur?* İ.- Z. Eyuboğlu (çev.). İstanbul: Say Yayınları
- Nietzsche, Friedrich (2017). *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*. A. İnam (çev.). İstanbul: Say Yayınları
- Noack, Hermann (1962). *Die philosophischen Bemühungen des 20. Jahrhundert. Die Philosophie Westeuropas*. Basel/ Stuttgart: Benno Schwabe& CO. Verlag
- Noyon, Alexander ve Thomas Heidenreich. (2012). *Existenzielle Perspektiven in Psychotherapie und Beratung*. Weinheim, Basel: Beltz Verlag

- O’Gorman, Francis (2016). *Kaygı. Edebi ve Kültürel Tarihi*. P. Akkoç (çev.). İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınevi
- Ökten, Kaan- H. (2008). “*Varlık ve Zaman*” *Kılavuzu*. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Özakpınar, Yılmaz (2013). *Psikoloji Tarihi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat
- Panahi, Badi (1994). *Grundlagen der modernen Psychotherapie. Ihre Quellen in Wissenschaft und Philosophie*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag
- Paprotny, Thorsten (2009). *Kurze Geschichte der Philosophie der Gegenwart*. Freiburg: Verlag Herder
- Plank, William (2012). *Nietzsche ve Varlık*. C. Kılıçarslan (çev.). İstanbul: Mitra Yayınları
- Purdon, Christine, Clark, David- A. (2014). *Takıntularla Başa Çıkma*. A. Gündoğdu, P. İşçen (çev.). İstanbul: Psikonet Yayınları
- Rattner, Josef- Danzer, Gerhard (2008). *Existenzphilosophie – Denkmode oder bleibende Aktualität*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.
- Reyhani, Nebil (2001). “Şifre Kavramı Işığında Karl Jaspers’de Felsefi İnanç”. *Muğla Üniversitesi SBE Dergisi*. Güz, Sayı: 6
- Riedel, Christoph; Deckart, Renate; Noyon, Alexander, (2008), *Existenzanalyse und Logotherapie, Ein Handbuch für Studium und Praxis*, Darmstadt: WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft)
- Robinson Dave ve Judy Groves. (2012). *Felsefe. Düşüncenin gelişimini anlamak için çizgibilim, cep kaynağı*. B. Taşyakan (çev.). İstanbul: NTV (orijinal baskı yılı 2007)
- Rodrigues, Chris ve Chris Garratt. (2016) *Modernizm. 20. Yüzyılın kültürünü anlamak için çizgibilim, cep kaynağı*. İstanbul: NTV (orijinal baskı yılı 2010)
- Ruffing, Reiner (2014). *Einführung in die Philosophie der Gegenwart*. Paderborn: Wilhelm Fink
- Ruin, Hans (2017). “Heidegger’in Uzun Soluklu Meselesi: Teknoloji”. *Heidegger: Teknoloji ve İnsanlığın Geleceği*. A. Aydoğan (der. ve çev.). İstanbul: Say Yayınları, 55-72
- Safa, Peyami (2017). *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*. İstanbul: Beta Yayıncılık
- Sarı, Ahmet (2016). *Felsefe Edebiyata Kendini Nasıl Ekemler? Bernhard’daki Wittgenstein ya da Thomas Bernhard’ın Eserlerinde Wittgenstein İzleği*. Konya: Çizgi Kitabevi

- Sartre, Jean- Paul (2014). *Varlık ve Hiçlik* T. Ilgaz, G. Çankaya- Esen (çev.). İstanbul: İthaki
- Sartre, Jean- Paul (2015a). *Varoluşçuluk*. A. Bezirci (çev.) İstanbul: Say (orijinal baskı tarihi 1996)
- Sartre, Jean- Paul (2015b). *Edebiyat Nedir?* B. Onaran (çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları
- Sartre, Jean- Paul (2016a). *Sartre ile Sartre Hakkında*. Y. Göktür(çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık (orijinal baskı yılı 2006)
- Sartre, Jean- Paul (2016b). *Ego'nun Aşkınılığı*. S.- R. Kırkoğlu (çev.). İstanbul: Hil Yayın (orijinal baskı yılı 1996)
- Sartre, Jean- Paul (2018). *Bulanti*. S. Hilav (çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları
- Schneider, Kirk- J., Krug, Orah- T. (2015). *Varoluşçu- Humanistik Terapi*. G. Akkaya (çev.). İstanbul: Okuyan Us (orijinal baskı yılı 2010)
- Schultz, Duane P., Schultz, Sydney Ellen (2007). *Modern Psikoloji Tarihi*. İstanbul: Kaknüs Yayınları
- Seibert, Thomas (2000). *Existenzialismus*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt/ Rotbuch Verlag
- (Silentio, Johannes De) Kierkegaard Søren (2015). *Korku ve Titreme*. İ. Yerguz (çev.). İstanbul: Say Yayınları
- Skoog, R. Akt Meyer, J. (1975). *Death and Neurosis*. New York: International Universities Press, içinde; Yalom, Irvin (2014). *Varoluşçu psikoterapi*. Z. İyidoğan- Babayiğit (çev.). İstanbul: Kabalcı (orijinal baskı yılı 1980)
- Spierling, Volker (2004). *Kleine Geschichte der Philosophie. Große Denker von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Piper Verlag
- Spoerri, Theophil (1954). *Die Herausforderung des Existenzialismus. Die Entscheidungsfrage unserer Generation*. Hamburg: Im Fruche-Verlag
- Strauss, E. Akt. Weigert, E. (1960). "Loneliness and Trust-Basic Factors of Human Existence," *Psychiatry*. 23: 121-30, içinde; Yalom, Irvin (2014). *Varoluşçu psikoterapi*. Z. İyidoğan- Babayiğit (çev.). İstanbul: Kabalcı (orijinal baskı yılı 1980)
- Suslakov, B.- I., Yakovleva, L. A. (2013). *Felsefe El Kitabı*. S. Mutlu (çev.). İstanbul: Yordam Kitap
- Süskind, Patrick (2015c). *Üç Buçuk Öykü*. İ. Özdemir (çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları

- Şimşek, Lütfü (2011). *Sosyal Bilimler ve Felsefe*. İstanbul: Kitap Yayınevi
- Taylor, Charles (2017). *Modernliğin Sıkıntıları*. U. Canbilen (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı yılı 1991)
- Thurnherr, Urs, Hügli, Anton (hrsg.) (2007). *Lexikon Existenzialismus und Existenzphilosophie*. Darmstadt: WBG
- Tietz, Udo (2013). *Grundwissen Philosophie. Heidegger*. Stuttgart: Reclam
- Toprak, Metin (2016). *Hermeneutik ve Edebiyat*. İstanbul: Dergah Yayınları
- Tura, Saffet- Murat (2005). *Günümüzde Psikoterapi*. İstanbul: Metis
- Tura, Saffet -Murat (2012). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Kitap
- Türkyılmaz, Çetin (2016). *Bunalım Çağı. Kierkegaard, Marx, Nietzsche*. Ankara: Bibliothec
- Wahl, Charles (Mayıs 1957). "Suicide as a Magical Act" *Bulletin of Menniger Clinic*, 21: 91- 98, içinde; Yalom, Irvin (2014). *Varoluşçu psikoterapi*. Z. İyidoğan- Babayiğit (çev.). İstanbul: Kabalcı (orijinal baskı yılı 1980)
- Yalom, Irvin (2014). *Varoluşçu Psikoterapi*. Z. İyidoğan- Babayiğit (çev.). İstanbul: Kabalcı (orijinal baskı yılı 1980)
- Zweig, Stefan (2018). *Dünün Dünyası*. K. Eğit, Y. Eğit (çev.) İstanbul: Can Sanat Yayınları

EKLER

Ek 1. Yazar Hakan Bıçakcı ile Röportaj

*İlk romanınız “Romantik Korku” 2002’de yayınlanıyor ve yayınlandığında 24 yaşındasınız. Şu anda edebiyat dünyasında oturmuş bir yeriniz var ancak o zamanlar genç bir yazar olmakla ilgili önyargılarla karşılaştınız mı?

Oturmuş bir şey aslında benim açımdan bakınca söz konusu değil. Kafamda hala ben bir yere oturtamıyorum. Hiçbir zaman konforlu ve güvenli sulara olmadım edebiyatta. “Ben şunu yapıyorum”, “ne yaptığım konusunda eminim”, “çok kararlı adımlarla ilerliyorum ve belli bir yerim var” gibi şeyleri hiç düşünmüyorum. Açıkçası hala ilk kitaptaki gibi deneme yanılma yöntemiyle, olacak mı olmayacak mı tereddüt ve kaygıları içinde yazıyorum. İlk kitap çıktığında hakikaten aslında genç bir yaşıyordum. O zamana dönüp baktığımda eksikler görmedim değil. Oğlak Yayınlarından İletişim Yayınlarına geçtiğimde, tüm kitapları tekrar gözden geçirip ufak tefek yamuk yumuk cümleleri düzelterek tekrar yayına hazırladık. Romantik Korku’da çok fazla eksikler olduğunu ve Karanlık Oda’nın arkaik bir versiyonu olduğunu gördüm. Bunu yazdım mutlaka tekrar yayınlanması gerekiyor gibi düşünmedim. Tersine yazdım ama bu yayınlanması da olur dedim. O nedenle kitaplar İletişimden tekrar çıkarken Romantik Korku aralarında yok.

Tekrar genç yazar olarak etiketlenme konusuna dönersek, çok olumsuz tepkiler almadım. Ama bugün ben o olumlu karşılanırkenki etiketlerin çoğunu kabul etmiyorum. Yazdıklarım hızlıca genç yazar kredisinden bir yerlere oturtma eğilimiyle fantastik- korku türüne dahil edildi. Siz bir tür için yazmış olmasanız bile yazdıklarınız hemen bir türe dahil ediliyor. Benim eserlerim için ilk fantastik-korku dendi. O dönem bu bana havalı da gelmişti. Tabii şimdi oturup konuşursak fantastik için, fantastik türünün de belli bir yerinde olduğumu düşünüyorum o da ayrı.

*Fantastik türünün neresinde olduğunuzu düşünüyorsunuz?

Fantastiğin belirsizlikten kaynaklanan, tuhaflıkların adının konmadığı ve Kafka'nın “Dönüşüm”üyle, gerçekçiliğin ölümüyle başlayan bir ekol. Ben kendimi o anlamda modernizme ve Kafka'nın çizgisine yakın hissediyorum açıkçası. Korkudan da bahsetmek gerekirse, korkunun çok muhafazakar bir tema olduğunu düşünüyorum. Hep “onlar” diyerek düşman gösterme üzerine kurulu. Benim korku anlayışım çok farklı.

*Bir söyleşide, lisedeyken Sartre, Kafka gibi yazarları okuduğunuzu söylemiştiniz. Bu aileden gelen bir ilgi mi?

Aileden değil kesinlikle maalesef. Ailemde çok okuyan edebiyatla çok ilgilenen kimse yok. Sonradan kitaplarım çıkınca gurur duyma ve destekleme kısmında desteklerini gösterdiler sağ olsunlar ama öncesinde onların beni yazarlığa yönlendirme ya da “şunu oku” dedikleri bir durum yoktu. Evde faydalanacağım zengin bir kütüphane de yoktu. Tek kitaplık benim odamdaydı. Okulda da çok şanslı değildim. Beni edebiyata yönlendiren, yol gösteren bir öğretmenim de olmadı. Yanlış hatırlamıyorsam bir arkadaşım önermişti. Bir sürü şeyi anlamayarak okumuştum tabii ama yine de Kafka'dan çok etkilenmişim. “Bulantı”, “Yabancı” gibi karanlık anlatıların da garip bir çekiciliği vardı üzerimde. Tam olarak neyinden etkilendiğimi, kafamda nereye koyduğumu hatırlamıyorum bile. Yalnızca bir şekilde etkilendiğimi hatırlıyorum. Ama şimdi yazdıklarına dönüp baktığımda mesela Kafka'nın tekinsizlikten, belirsizliklerden kaynaklanan, adını koyamadığımız durumlar üzerine olan fantastikliğinin üzerimde çok fazla etkisi olduğunu görüyorum ve kendimi o duruma daha yakın hissediyorum.

*Bu “belirsizlik hali”ni biraz tarif eder misiniz?

Aslında konu dönüp dolaşıp açıklama yapıp yapmamaya geliyor. Yazarken bunları planlamıyordum ama sonra dönüp yazdıklarım ve hoşlandığım eserlere bakınca böyle bir ortak yönü gördüm. Açıklama, yazarın gerçek üstü durumu açıklaması çok kritik. Açıklama noktasında aslında birçok popüler eser tuhaflikları bilimle açıklıyor ve bilim kurgu türüne dahil oluyor. Mesela “Örümcek Adam”a bakarsak orada da birisi böceğe dönüşüyor ama böcek ısırığı bu dönüşüm için bir açıklama olarak veriliyor ya da “Dr. Jekyll ve Mr. Hyde”da iksir dönüşüm için bir açıklama sunuyor.

Kafka’ya dönüp baktığımızda o bu açıklamayı yapmıyor ve okur açıklama olmadan metaforlarla baş başa kalıyor. “Örümcek Adam”da ise böyle bir mesai yapmak durumunda kalmıyoruz. Ya da büyülü gerçekçilik gibi benim okur olarak hoşlandığım ama yazar olarak kendimi uzak hissettiğim tür. Orada açıklama gibi bir şey yok. Masalsı ve büyülü bir ortamda geçiyor ve açıklama arayışı içinde huzursuz olmuyoruz. Konforsuz bir alanda değiliz. “Bunlar neden oluyor ki?” demiyoruz. “Bir adam nasıl böceğe dönüşür ki?” diye kafa yoruyoruz ama uçan adama büyülü gerçekçilikte “neden uçar?” demiyoruz. O ortam öyledir çünkü.

Ben hep “Dönüşüm” örneğini veririm. Mesela, eğer “Dönüşüm”, “Salı sabahları o kasabada insanlar böcek olarak uyanırdı” diye başlasaydı o gerilimi yaşamayacaktık ya da Samsa’nın babası da yan odada, bir çekirge olarak uyansaydı bu masalsı bir dünya olacaktı ve biz o benim çok sevdiğim tekinsiz ve konforsuz alana çekilmeyecektik. Ben açıklamaya gerek olmayacak masalsı ortamları da sevmiyorum, bilimsel açıklamalar gibi bilim kurgusal durumları da çok sevmiyorum yazar olarak. Ancak okur olarak her türden hoşlanıyorum. Kendimi böyle bir ara alanda görüyorum.

* Alman Edebiyatı'ndan ya da Almanca Edebiyat'tan okuduğunuz yazarlar var mı?

Çok var. “Alman karamsarlığı” diyorum ben. Öyle bir resmi türü var mı bilmiyorum ama Alman karamsarlığı çok etkilendiğim, çok sevdiğim bir tür. İlk önce Kafka dışında, daha çok Fransızlardan etkilenmişim, Fransız varoluşçu ve modernist yazarlardan. Alman yazarları biraz daha geç keşfettim. Patrick Süskind var, demin de konuştuğumuz. Eserlerini okumuş ve beğenmişim. Yalnızca “Güvercin”le diğer eserlerinden biraz daha geç karşılaştım. Ve çok beğendim. Benim tarzımı yansıtan bir eser. Bunun dışında Thomas Bernhard var. Thomas Bernhard'ın kötücülüğü çok hitap ediyor bana. Stefan Zweig çok etkilendiğim bir yazar. Tarzını kendime yakın gördüğüm bir yazar değil. Zaten istesem de onun gibi başarılı psikolojik tahliller yapamam. Ben daha ziyade insanları tanıyamama noktasındayım, dediğim gibi biraz Kafka'nın da olduğunu düşündüğüm gibi bir yerde. Ayrıca Canetti'nin “Körleşme”si de çok etkilendiğim bir eser.

*Türk Edebiyatı ile Alman Edebiyatı'nı bir arada nasıl değerlendirirsiniz?

Ben bizim edebiyatımızın daha çok Oğuz Atay'da, Yusuf Atılgan'da olduğu gibi biraz daha Rus edebiyatının etkisinde, bazen de Fransız edebiyatının etkisinde olduğunu görüyorum. Doğrudan Alman edebiyatı ile birebir ilişki kuracağım hemen aklıma gelen isimler yok açıkçası.

*Söyleşilerinizden yola çıkarak, “yazarlık ideası” ile örtüşme çabanızın olmadığını gözlemledim. Bu konuda ne söylersiniz.

Evet, kesinlikle yok. Bilinç düzeyinde yok en azından. Ancak bilinçaltındaki motivasyonu bilmiyorum. Ben samimiyet güzellemelerine, “Sadece sanat için yazıyorum” gibi şeylere karşıyım. Her zaman yeteneği ön plana koyuyorum. Canı sıkıldığı için yazıp çok da hissetmediği bir şeyi muhteşem bir şekilde karşı tarafa

geçiren bir yazar benim için gerçekten hissettiği, yaşadığı duyguları kötü bir şekilde yazan bir yazardan daha değerli olmuştur her zaman. Yani hep “yazarın duygu ve düşüncelerinin pek bir önemi yok, aslında bizde uyandırdığı duygu ve düşüncelerin önemi var” diye düşünürüm. Dolayısıyla bir yazarı değerlendirirken dikkate alınan “gerçek duygularını samimi bir şekilde yazmış”, “para kazanmak için yazmış”, “sanat için yazmış” gibi kriterler hiç önemli değil ve bunları bilmemiz de gerekmiyor aslında. Dostoyevski bir sürü eserini para için yazmış ve bu Dostoyevski’den bir şey kaybettirmiyor diye düşünüyorum. O yüzden yazarların koyulduğu ulvi yerlerden hep rahatsız olmuşumdur açıkçası.

*“Kendi kabuğuna çekilmek yerine daha dünyaya açık biriyim” demiştiniz bir söyleşinizde. Bu noktada Süskind’den de ayrılıyorsunuz. Süskind hiç ortalarda görünmeyen ve röportaj vermeyen bir yazar.

Orada da bir denge olmalı diye düşünüyorum. Tabii ki kendimi bazı şeylerden korumaya çalışıyorum. Bazı edebiyat dışı, tuhaf teklifler, yazdıklarımla değil benimle ilgilenen projeler, röportaj istekleri oluyor. Onlardan kaçıyorum. Yani biraz magazinsel olduğunu hissettiğim şeylerden kaçıyorum. Ama şu an yaptığımız gibi gerçekten edebiyatı ilgilendiren şeylere koşa koşa gidiyorum. Bu açıdan aslında biraz ortada bir yerdeyim. Tamamen kaçanlardan da değilim, çok ortalıkta olanlardan da.

*Sartre, edebiyatı insanlara özgür olduklarını gösterecek bir araç olarak gördüğünü söylüyor. Sizin için edebiyat ya da yazmak neye aracılık ediyor?

Çok net adını koyabileceğim bir durum yok ama ben burada kendimi biraz, Orwell’in “Neden Yazıyorum”da “Estetik Coşku” dediği duruma yakın hissediyorum. Orwell bir de “politik amaçla yazmak”tan bahsediyor ve kendisinin politik amaçla yazdığını ve bunun dışındaki yazdığı her şeyin yavan olduğunu söylüyor. Bir politik amaç var, bir de şöyle diyen ego var: “Bunu ben yazdım!

Bütün dünya duymalı”. Kendimi politik amaca da, egosal amaca da ya da tavra da çok yakın hissetmiyorum. Bir de tarihsel etki var yani “yazdıklarını gelecek kuşaklara iletme sorumluluğu”. Öyle bir şey de yok bende. Bir estetiksel coşkundan bahsediyor Orwell. Ben bunu çocuksu bir şey olarak yorumluyorum. Aklına acayip bir sahne, çok tuhaf bir an, bir hikaye geldiğinde bunu içgüdüsel bir şekilde birileriyle paylaşma isteği. O hikayenin kendimde yarattığı sarsıntıyı başkalarıyla da paylaşma gibi bir takıntı var bende sanırım. Ve çocuksu bir içgüdüyle kendim gibi birini hayal edip ona yazıyorum aslında. “Şöyle insanlara yazıyorum” “Bu amaçla yazıyorum”, “Yazdıklarım buraya ulaşsın istiyorum” gibi bir durum yok. Muğlak bir şekilde karanlıkta kendim gibi birini hayal edip benim aklıma gelen, beni etkileyen o hikayeyi ona iletme gibi bir estetiksel coşku ile yazıyorum aslında. Çok büyük misyonlarım yok yani.

*“Kendim gibi birini hayal edip ona yazıyorum” dediniz. Bu anlamda yazdıklarınızın anlaşılmasız ya da yanlış anlaşılması gibi bir kaygınız oluyor mu?

Hiçbir kaygım yok demek çok havalı olur ama biraz da yalan olur açıkçası. Ben şöyle bir şey olduğunu fark ediyorum, kitaplar çıkmaya devam ettikçe kendimdeki sürece bakınca, yazarken bütün bu “anlaşılır mı?”, “beğenilir mi?” gibi kaygılar buharlaşıyor. “Okur ne der?”, “eleştirmen ne der?” gibi şeyleri düşünmüyorum açıkçası. O kafamdaki muğlak hedefe doğru gidiyorum. Zaten fazla anlaşılır olmak beni hep rahatsız etmiştir. Onları törpülüyorum. Bazı metaforlar çok gömük kalıyor. “Muhtemelen anlaşılmayacak ama önemli değil, bu atmosfere bir şey katıyor” diyorum ve bu gibi şeylerin hesabını kendi kafamda vererek bir noktada kitapla vedalaşıyorum. O buharlaşan kaygılar kitap çıktıktan sonra geri dönüyor. “Beğenildi mi, beğenilmedi mi, anlaşıldı mı, anlaşılma mı”lar açıkçası o zaman devreye giriyor. Bazı kitaplarda daha yoğun bir mesai yaşanıyor. Mesela “Doğa Tarihi”nde bir kadın karakteri anlatıyorum. Yani bir erkek bir kadını anlatıyor ve bu tehlikeli bir durum. “Acaba bir şekilde kadın düşmanlığıyla etiketlenir miyim?” diye endişe duydum bir sürü yerde ve korkup bıraktığım şeyler oldu. Ama ne

yapmaya çalıştığımı herkes anladı ve orada korktuğum şeyler başıma gelmedi. Dediğim gibi, yazarken düşünmemeye çalışıyorum. Çünkü yazarken beğenilme, mükemmeliyetçilik, özgünlük gibi takıntılar insanı kitleyen süreçler. Yani ben özgün bir şey yazacağım dersem bir satır bile yazamam. Mutlaka bir şeylerin karışımı olacak. Mükemmel bir şey yazacağım, kusursuz bir şeyi yazacağım dersem yine bir cümle bile yazamam. Bu iddialardan kendimi arındırıp kafamdakini en iyi şekilde ifade etmek gibi naif bir noktadayım aslında.

*Yazar olmak, aynı zamanda yazar olma sorumluluğunu almak anlamına gelir mi? Mesela eserlerinizde eleştirdiğiniz bazı şeyler var. Özel bir örnek verirsek, Karanlık Oda'da ana figür McDonald's'dan tiksindiğini ve bir daha orada yemek yemeyeceğini söylüyor ve bir anlamda fast-food kültürünü eleştiriyor. Bu tür durumlar eserin yazarı olarak sizi de bağlıyor mu? Yani “bunu yazdıysam bir daha McDonald's'a gitmemeliyim” diye düşünüyor musunuz?

Burada ikili bir durum var. Bir tanesi, karakterle yazarı ayırmak gerekiyor. Ben karakteri yaratırken kendimden yola çıkmıyorum. O hikayeye uygun bir karakter düşünüyorum. Açıkçası böylesinin daha anlamlı ve daha zevkli olduğuna inanıyorum. Zaten sürekli kendimizleyiz. Edebiyat hem yazar için hem de okur için kendinden uzaklaşma fırsatıdır aslında. Kendinden öte bir yerlere gidebilme, kendinden öte karakterlerle kendi yaşamına başka bir yerden, başka bir şeyle, başka birisi üzerinden bakabilmedir. Bu değerliken ben tekrar tutup da bir günlük tutar gibi kendimi anlatmayı çok anlamsız buluyorum. Ama benim karakterlerim benim yaşlarımda erkek karakterler olunca doğal olarak “kendini anlatmış” diye düşünülüyor. Yazar karakterinin yapmam dediği şeyi yapıyorsa iş dönüp dolaşıp samimiyet meselesine geliyor ve tutarsızlıklar yakalanıyor gibi oluyor. Halbuki ben o karakterler değilim, onlar beni temsil etmiyorlar. İkincisi de bir şey eleştirdiğim zaman bir Fildişi Kule'den zavallı insanlara bakıp yukarıdan eleştirmiyorum, tersine genellikle o durumun içinde ben de oluyorum. Zaten ancak o zaman eleştiri daha sert ve etkili olabiliyor. İnsanlara uzaktan bakıp eleştirmek ise daha yavan bir eleştiri şekli. İnsanlar, “bize parmak sallıyor ama kendine

baksın” diye düşünüyorlar. Ben zaten kendime bakıyorum. Figürlerdeki o arazlar bende de var. Ama her zaman da o karakterler beni temsil etmiyor. Edebiyat da böyle bir şey zaten. Ben günlüğümü yayınlamıyorum ki.

* “Apartman Boşluğu”nda Arif, etrafında olup biten şeylere karşı hassas ve sorgulayıcı bir tavır sergiliyor. Mesela bara gidiyor ve orada gördüğü manzaralar karşısında gözyaşı döküyor. “Tüm tuhaflikları ve üst üste yığılan rastlantıları tek başıma keşfedip durmaktan yoruluyorum” gibi bir isyanı da var. Bu anlamda genel olarak figürleriniz nasıl bakar hayata?

Bu konuda kafam biraz karışık aslında. Mesela türleri konuşurken daha net olabiliyorum. Bu tip şeyler biraz daha karışık mevzular. Aslında ben karakterleri çok duyarlı ve hümanist olarak görmüyorum. Birazcık yabancılaşmış, -yine yabancılaşma burada kilit bir kavram- biraz toplum içinde ama topluma da yabancılaşmış karakterler ve diğerlerini anlayarak değil de anlamayarak ilerliyorlar. Aslında ürkerek bakıyor insanlara karakterler genelde. Burada tabii benim de insanlarla ilişkim biraz belirleyici. Mesela Yaşar Kemal der ki “her yazarın bir Çukurovası olmalı”. Çünkü Çukurova’daki insanlar çok iyi bildiği insanlardır. O insanların her şeyine aşırı hakimdir. Ben kendimi hiç öyle görmüyorum. Ben bildiğim ve tanıdığım insanlara değil, tanımaya çalışarak ve ürkerek tanımadığım insanlara bakıyorum. Burada da bazen onları anlama çabası, bazen şefkat, bazen küçümseme oluyor. Ama o küçümsemenin içinde de aslında aşağılık kompleksi var. Mesela karakterlerde şunu yaratmaya çalışıyorum; bir takım şeylere tutunuyorlar. Kendilerini etraftan soyutlamak için yabancı müzik gruplarına tutunuyorlar, sinemaya tutunuyorlar. Bu benim acıklı ve hüznü bulduğum bir şeydir. Bu bende de arkadaş çevremde de olan bir şey. Bir takım yerlere kaçarsın ama aslında yine oradasındır, o insanların arasındadır. Bu sevdiğim ve gerçekten hepimizin de yaşadığını hissettiğim bir alan. Bu biraz gelgitli bir ilişki. İnsanları anlamaya çalışan, şefkatli, bir yandan onlardan nefret eden, küçümseyen ama küçümserken aslında kendinin de onlardan hiçbir farkı

olmadığını da bir yandan bilen, bilinci ve insanlarla ilişki durumu karışık karakterler.

*Modern insanın içinde bulunduğu durumu nasıl tarif edersiniz?

Modern insan birazcık şu anda sıkışmış durumda. Yani zamanla ilişkisi bana problemlili geliyor. Bitimsiz bir şu an içinde yaşıyor. Geçmişle ilişki sakat. Nostaljiye sığınarak geçmişi temize çekme durumu var. Gelecekle ilişkisi ise muğlak. Yani bütünlüklü bir zaman algısı içinde değil de hep bir şu an içinde, hep bir telaş içinde. Kendisi ile ilişkisi de problemlili. Kendisine hep başkasının gözüyle bakıyor ve hep bir onaylanma telaşı içinde.

“Hayatın başkasının gözüne oynanan bir oyuna dönmesi”, modern insanda böyle bir durum var. Sosyal medya da bunu çok köpürtüyor. Aslında hep bir onaylanma arzusu var. Birileri güzelsin derse güzel, iyi durumdasın derse iyi durumda. Üç kişi üst üste kötü bir yorum yaparsa dünyası kararıyor. Kendisi ile ilişkisi tamamen kopmuş durumda modern insanın, izole olmuş durumda ve bununla aslında barışık da değil. Belki normal şartlarda izole olmanın da tadı çıkarılabilir. Ama hep bir en sosyal ve en insanlarla içli dışlı kişi olma çabası var. Gerçekte ise kimseyle hakiki bir ilişkisi olmayan, aşırı faydacı, her şeyden biraz biraz bilen ama hiçbir şeyle derinlemesine bir ilişki kurmayan bir durumda modern insan. “Sergileri takip edeyim”, “ödüllü filmleri izleyeyim”, “şu kitaplar çok konuşuluyor, ben de bileyim” gibi bir çaba içerisinde. Ama bunları boş verip bu dönem ben şu konuyla kafayı yiyeceğim gibi bir derinlik sarhoşluğu yaşayan insanlar değil modern insanlar.

*“Benim için figürlerin normal hayat düzenlerine dönmeleri “mutlu son” değildir” demiştiniz bir söyleşide. Ben Apartman Boşluğu’nu yorumlarken Arif için mutlu son gördüm. Sizce de Arif sonunda başarılı oldu mu?

Ben biraz daha trajik anlatıları seviyorum. Trajedide iyi bir durumun kötüye dönmesi değil, zaten kötü olan bir durumun iyice kötüye gitmesi vardır. Kendimi o anlamda trajediye yakın hissediyorum. Trajik finalleri de seviyorum ama aynı zamanda biraz havada kalan ve ironik sonları seviyorum. Yani mutlu son mu, mutsuz son mu bilemediğimiz, biraz arada kalınan durumları. Apartman Boşluğu’nda karakter albüm çıkarmak istiyor, albüm çıkıyor ama varoluşsal yaratım süreci içinde kendisi yok oluyor, kafası gidiyor. Yani buna sevinecek miyiz, sevinmeyecek miyiz? Bu tip ironik finalleri seviyorum.

Son romanda da -“Uyku Sersemi”nde- öyle bir durum var. Karakter tekrar bir yola giriyor gibi oluyor ama o yolda ne kadar gideceğinden ya da gidip gidemeyeceğinden de emin değiliz. Karakterlerle sağlam değil de mesafeli, ironik ilişkileri, güvenilmez anlatıcıları seviyorum. Sonlarda hep mutlu mu, mutsuz mu, açık mı, kapalı mı olduğu belli olmayan muğlak bitişleri seviyorum açıkçası. Bir şeyi net bir finale bağlamak bana çok sıkıcı ve tatsız geliyor. Çok özel bir hikaye onu gerektirirse yaparım, yapmam demiyorum ama şimdiye kadar hiç öyle bir yerde hissetmedim kendimi.

* “Apartman Boşluğu”nda Arif, albüm yaratım sürecini arkadaşlarına anlattığında onlar tarafından tuhaf bulunuyor ve eleştiriliyor. Bunun üzerine hikayesini bir barda hiç tanımadığı bir kadına anlatmayı yeğliyor. “Rüya Günlüğü”nde ise Haluk, Profesör’e durumunu anlatmaya karar verirken onun tanıdık olmamasının rahatlığı içinde. Yine aynı şekilde “Boş Zaman”da Harun da evdeki yakınlarından kaçıp bir kafeye gidiyor ve tanıdık olmayan insanların olduğu bu yerde huzur bulmayı umuyor. Tanıdık olmayanların sağladığı güven duygusu ne ifade ediyor bu figürler için?

Sanki orada karakterin adım adım ilk başta eşi, dostu, karısı, sevgilisi ya da en yakın arkadaşı olmak üzere çevresinden kopması, sonra da kendinden kopması gibi bir akış var. Çünkü aslında tanışmak, tanıdıklık tehlikeli bir konu. Tanıştığın herkes üzerinde bir baskı kuruyor, seni yönlendirmeye çalışıyor. Tanımadık insanlar daha konforlu. “Apartman Boşluğu”nda “herkesin birbirini tanıdığı bir

ortam benim için bir korku filmi setidir” diye bir cümle var. Bu benim de düşündüğüm bir şey. Çünkü herkesin birbirini tanıdığı bir ortam, herkesin birbirinin hayatı ile ilgili bir fikrinin de olduğu, bir süre sonra birbirinin hayatına karışmaya başladığı, dedikodusunu yaptığı, gözlediği bir ortam ve bu işin sonu mahalle baskısına kadar gidiyor. Fakat karakterin bundan kaçıp tanımadığı insanlarla ilişki kurması anlık bir kaçış. İlk başta çevresinden izole oluyor, sonra ise kendisinden.

*Rüyaların eserlerinizde nasıl bir rolü var?

Bence karakteri tanımak için ve karakterle kuvvetli bir ilişki kurmak için rüyalarını da görmek ve bilmek gerekli. Yaşadıkları sadece “kalktım, şuraya gittim, kahve içtim” ile sınırlı kaldığı zaman karakteri sadece bilinç düzeyinde tanıyoruz. Ancak rüyalarını da bildiğimiz zaman onun kendisinin bile farkında olmadığı şeyleri biliyoruz ve karakterle tuhaf bir ilişki kuruyoruz. O yüzden rüya bölümlerini seviyorum. Bir de rüya bölümlerini yazmayı zevkli buluyorum. Çünkü sürrealizmi, fantastik değil, gerçeklikten kopmadığımız sürece seviyorum ben. Yani bir ejderha ya da hayalet değil de bu dünyadan figürlerle, nesnelere kurulmuş bir fantastiklik. Her şey tanıdık ama farklı bir kombinasyonla karşımıza çıktığında bütün o tanıdıklarla kurulu korkunç bir evren. Rüyalar biraz öyledir ya. İşyeriyle ilgili kodladığın kişi evin koridorunda gezer. O tuhaflığı ve karmaşayı seviyorum. Yani mantığın dilinin çöküp rüyanın dilinin hakim olduğu bölümleri seviyorum. Bütün romanı böyle yaparsam hem yazarken hem de okur için çok yorucu olur. Ama mantığın dilinin ara ara çökmesi de sevdiğim bir durum.

*Romanlarınız genellikle kısa kısa bölümlerden oluşuyor. Bu, uzun anlatılara vakit ayıramamaktan yakınan modern okura konfor sunmak için yaptığınız bir şey mi yoksa yalnızca zihninizdeki durumun nasıl şekillendiğiyle mi ilgili?

Daha çok ikincisi gibi. Benim zihnimdeki akış ve kurgu biraz daha kesik kesik. Aynı şekilde karakterin zihin durumu da öyle. Bir de genelde anlattıklarım karmaşık mevzular ve ben bu karmaşık mevzuları araya bir de dil engeli girmesin diye basit bir dille ve kısa kısa, kesik kesik bir anlatım tarzıyla anlatmayı seviyorum. Çünkü zaten karışık olan bir konuyu, karışık bir dille ve daha uzun bloklar halinde anlatırsam kendim de yazarken kaybolurum. O sırada okuru düşünmüyorum aslında. En iyi şekilde nasıl yazacağımı düşünüyorum. O yüzden kısa bölümler olmasında “daha kolay okunur” hesabı yok. Zaten daha kolay okunur diye düşünsem bu konuları tercih etmezdim. Biraz sevdiğim bir tarz böyle kesik kesik gitmesi.

*Modernite içerisinde bize sunulan bir tüketim listesi olduğunu söylemişsiniz bir röportajda. Bundan biraz bahsedebilir misiniz?

Evet demin konuştuğumuz onaylanma ile ilgili bir liste aslında ve biz “bunları yapmak zorundayım” diye düşünüyoruz. “Bunları yapmak zorundayım” çok sakat bir durum, o şeyi kendin için istemediğin zaman çok sakat. Çünkü senin için çizilen o şeyi biliyorsun ve işte o hep tartışılan tüketim toplumunun yoluna giriyorsun. “Üretilmiş kişilik profili” deniyor buna. Yani kendini ve kendi kişiliğini kabul etmeyip bir profil üretilip, sosyal medyada üretilen o profiller gibi, sosyal medyada bir hesap açar gibi, insanlar bu profile uygun hareket ediyor. “Bu profil tatilde şuraya gider”, “şu arabaya biner” gibi. “Ben aslında bu arabaya binmek istiyor muyum?”, “buraya gitmek istiyor muyum?” sorusunu bırakıp o yol haritasına girmek çok tehlikeli bir şey. Çünkü aslında mutluluğa giden bir yol değil o. Başkalarının yolu aslında o yol. “Benim yolum ne?” diye sormuyor kimse kendine.

*Bir röportajda “Apartman Boşluğu”, “Boş Zaman” ve “Karanlık Oda”yı üçleme olarak gördüğünüzü söylemişsiniz. Bu teze de konu olan bu üç eseri ortak kılan yönler nelerdir?

Yaratım sürecinin sancıları anlamında, mesela Karanlık Oda'daki fotoğraf sanatçısının ve Apartman Boşluğu'ndaki müzisyenin şizofrenik bir yaratım süreci var. Figürlerin o yaratım süreci içinde kendini kaybetmeleri bakımından en çok Apartman Boşluğu ile Karanlık Oda'yı yakın hissediyorum. Boş Zaman'daki karakterin de gerçeklikle bağlarının kopması söz konusu -tabii orada biraz farklı bir durum var, hafıza kaybı gibi çok net bir durum var- ama sonuçta akış olarak yine benziyor diğer ikisine.

*Eserlerinizin içinde ayrı bir yere koyduklarınız var mı?

Dönem dönem değişiyor. Genelde son yazdığım ile meşgul oluyor kafam ama en oturmuş, yapmaya çalıştığımı en iyi ifade ettiğimi hissettiklerim arasında "Apartman Boşluğu" ve "Uyku Sersemi" var şimdilik. Ama bir sene sonra farklı bir cevap da verebilirim bu soruya.

*Eserlerinizde korkudan ziyade kaygının hakim olduğuna vurgu yapıyorsunuz. İkisinin farkı nedir sizin için?

En başta söylediğimiz o belirsizlik ve açıklamama durumuyla da örtüşen bir durum kaygı. Çünkü, "bundan dolayı kaygılanıyorum" diyemiyoruz, yani parmakla gösteremiyoruz. Parmakla göstermek muhafazakar anlatılara dahil. "Bundan korkulur" demek bana göre tehlikeli bir şey. Korkulanın "bundan korkulur" şeklinde ifade edildiği değil de aslında zihnimizin bir parçası olduğu bir durum var. Yani mahalleme kaçıp kurtulmak, evime kaçıp kurtulmak değil, hiçbir zaman kurtulamamak üzerine kurulu bir anlatı var.

*Son olarak, Hakan Bıçakcı edebiyatı hakkında genel olarak ne söylersiniz?

Modernist edebiyatın gerçeklikle ilişkisinin kopması, bilmek değil bilmemek üzerine kurulu anlatıya yakın olduğumu fark ettim, fark ediyorum. İlk başta böyle yola çıkmadım ama dönüp baktığımda biraz bilmemenin şoku üzerine kurulu. Arada postmodernist numaralara da dayanamayıp elimin gittiğini görüyorum ama aslında postmodernist bir yerde değil. Kurmacanın kendisinin konu olması değil de biraz daha Kafkavari, belirsizlik üzerine, açıklamama üzerine kurulu, metaforlarla örülü bir atmosfer...

22.09.2018



- Yazar Hakan Bıçakcı ile gerçekleştirilen görüşmeden bir kare.

ÖZGEÇMİŞ

1986 yılında İstanbul'da doğdu. İlk, orta ve lise eğitimini İstanbul'da tamamladı. Lisans öğrenimini 2005-2010 yılları arasında Erzurum Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde tamamladı. Yüksek Lisan eğitimini yine aynı üniversitede tamamladı. Doktora öğrenimini ise Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde tamamladı. Halen Sakarya Üniversitesi'nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır. Almanca ve İngilizce bilmektedir.