

BİLİNÇ AKIŞI TEKNİĞİNİN İRLANDA VE TÜRK EDEBİYATINDAKİ
YANSIMALARI

BATU EVREN ÇELİK

TEMMUZ, 2021

BİLİNÇ AKIŞI TEKNİĞİNİN İRLANDA VE TÜRK EDEBİYATINDAKİ
YANSIMALARI

BATU EVREN ÇELİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ
KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT BÖLÜMÜ

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

TEMMUZ, 2021

İNTİHAL SAYFASI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışında alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

Tarih : 02.07.2021

Ad/Soyad : Batu Evren ÇELİK

İmza :

ABSTRACT

The aim of the study is to examine the historical process of the "stream of consciousness" technique, which gave its first examples in modern literature and reached its peak in postmodern literature, in terms of the literature of the two countries with a genetic and typological comparison method, in a periodical framework and considering social events. The introductory part of the study will begin with a brief description of the stream of consciousness technique, followed by an examination of the concept of "consciousness". It will be examined how the concept of "consciousness" was understood in the historical process, and the concept of "subconsciousness" that developed along with this will be examined. Afterwards, the application process of the stream of consciousness technique in literature will be examined and the historical events that prepared this process will be mentioned. The situation and historical development of the novel until modern literature will be mentioned and some text examples that are thought to contribute to this process will be given. In the main part of the study, the narrative techniques of the first products in which the stream of consciousness technique was used in Irish and Turkish literature in the modernist period will be examined. Since the aim is to examine the historical process of technique, two authors who wrote works in close periods, Samuel Beckett and Yusuf Atılgan and their novels, will be the main focus. Before mentioning these authors, James Joyce and Oğuz Atay, who can be associated with these authors and who used the stream of consciousness technique in different ways, will be mentioned. In the study, the areas where Turkish literature was influenced by Irish literature in the modernist period and the place of Irish literature in the modernist period are emphasized.

Keywords: consciousness, stream, Ireland, Turk, literature, Atılgan, Beckett

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, modern edebiyatta ilk örneklerini verip postmodern edebiyatta doruk noktasına ulaşan “bilinç akışı” tekniğinin tarihsel sürecini iki ülke edebiyatı açısından genetik ve tipolojik karşılaştırma¹ yöntemiyle, dönemsel bir çerçevede ve toplumsal olayları göz önünde bulundurarak incelemektir. Çalışmanın giriş kısmı, bilinç akışı tekniğinin kısa bir tanımından sonra “bilinç” kavramının incelenmesiyle başlayacaktır. “Bilinç” kavramının tarihsel süreçte nasıl anlaşıldığına bakılacak, bununla birlikte gelişen “bilinçaltı” kavramı da irdelenecektir. Sonrasında edebiyatta bilinç akışı tekniğinin uygulanış süreci incelenecek, bu süreci hazırlayan tarihsel olaylara değinilecek; modern edebiyata kadar romanın durumuyla tarihsel gelişiminden bahsedilecek ve bu sürece katkısı olduğu düşünülen birtakım metin örnekleri verilecektir. Çalışmanın ana kısmında, modernist dönemde İrlanda ve Türk edebiyatında bilinç akışı tekniğinin kullanıldığı ilk ürünlerin anlatım teknikleri incelenecektir. Amaç tekniğin tarihsel sürecini incelemek olduğundan, birbirine yakın dönemlerde eser veren iki yazarın, Samuel Beckett’in *Üçleme*’si ile Yusuf Atılgan’ın *Aylak Adam* ve *Anayurt Oteli* romanları ana odağa alınacaktır. Bu yazarlara değinmeden önce, bu yazarlarla bağdaştırılabilecek ve bilinç akışı tekniğini farklı yöntemlerle kullanmış olan James Joyce ve Oğuz Atay’a değinilecektir. Çalışmada, modernist dönemde Türk edebiyatının İrlanda edebiyatından etkilendiği alanlara ve İrlanda edebiyatının modernist dönemdeki yerine vurgu yapılmaktadır.

Anahtar kelimeler: bilinç, akış, İrlanda, Türk, edebiyat, Atılgan, Beckett

¹ Tipolojik yöntem, eserlerin karşılaştırılmasında betimsel benzer ve farklılıkları ele alan yöntemdir. Bu yöntemde eserlerin oluştuğu sırada çevresel etmenlerin durumu ve yazarların hayatları gibi çeşitli unsurlar göz ardı edilmemeye çalışılır.

İlk kez yurt dışına çıktığımda hayran kaldığım İrlanda'ya ve Dublin'in güzel
insanlarına...

TEŞEKKÜR

Beni bugünlere gelmem için özenle yetiştiren, her türlü desteğini eksik etmeyen canım aileme ve başta tezimi yazma sürecimde düzeltmeleri ve yardımlarıyla bana yol gösteren danışmanım Sn. Prof. Dr. Mediha Göbenli Koç olmak üzere tüm Yeditepe Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü akademisyenlerine teşekkür ederim. Kaynakça önerileri ve genel olarak tez yazma konusunda rahatlıkla danışabildiğim çok sayıda arkadaşımın da katkılarıyla bu tezi yazabildim, onlara da minnettarım. Her bitirdiğim iş sonrasında ortaya çıkan sonuçtan daha kalitelisini yapabileceğimi düşünürdüm. Bu sefer de aynı düşünceye sahip olmama rağmen içim daha rahat. Emeği geçenlere ve bilim dünyasına layık bir tez sunabildiysem, ne mutlu bana.

İÇİNDEKİLER

İNTİHAL SAYFASI.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖZET	iii
İTHAF.....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
1. GİRİŞ	1
1.1. “Bilinç”.....	1
1.1.1. topoğrafik kuram.	3
1.1.2. yapısal kişilik kuramı.....	5
1.2. Bilinç Akışı	7
1.3. İç Monolog	8
1.4. Bilinç Akışı Tekniğinde Kullanılan Yöntem ve Araçlar.....	11
1.5. Bilinç Akışının Tarihsel Gelişimi	18
2. MODERNİZM.....	23
2.1. Sanatta ”Birey”in Ön Plana Çıkışı	23
2.2. Modernizm Öncesinde “Roman”ın Durumu.....	24
2.3. Modernizme Geçiş	33
2.3.1. modernizmde gerçekçilik.	34
2.3.2. modernizmde estetik ve biçim.....	38
2.4. Modernist Dönemde Bilinç Akışının İlk Örnekleri.....	40
2.5. James Joyce	44
2.6. Yirminci Yüzyılda İrlanda’nın Durumu.....	48
2.7. İrlanda Edebiyatı’nda Modernist Süreç.....	49
2.8. Samuel Beckett.....	51
2.9. Beckett ve Joyce.....	54
2.10. Beckett’in Roman Anlayışı ve “Yeni Roman” Akımı	55
2.11. Üçleme’de Bilinç Akışı Tekniğinin Kullanımı	59
2.11.1. <i>Molloy</i> ’da bilinç akışının kullanımı.....	59
2.11.2. <i>Malone Ölüyor</i> ’da bilinç akışının kullanımı.	67

2.11.3. <i>Adlandırılmayan</i> 'da bilinç akışının kullanımı.....	72
3. TÜRK EDEBİYATI'NDA MODERNİST SÜREÇ	78
3.1. Yirminci Yüzyılda Türkiye'nin Durumu	79
3.2. Oğuz Atay	80
3.3. Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan.....	82
3.4. Yusuf Atılgan	83
3.5. Yusuf Atılgan'ın Roman Anlayışı.....	86
3.6. <i>Aylak Adam</i> ve <i>Anayurt Otel</i> 'nde Bilinç Akışı Tekniğinin Kullanımı	88
3.6.1. <i>Aylak Adam</i> 'da bilinç akışının kullanımı.....	88
3.6.2. <i>Anayurt Otel</i> 'nde bilinç akışının kullanımı.	96
4. SAMUEL BECKETT VE YUSUF ATILGAN'DA BİLİNÇ AKIŞI TEKNİĞİ...109	
4.1. İçerik.....	109
4.2. Biçim ve Dil	112
5. SONUÇ.....	115
KAYNAKÇA.....	119

1. GİRİŞ

1.1. “Bilinç”

Bilinç akışı tekniği üzerinde durmadan önce, “bilinç” kavramını iyice anlamak gerekir. Bilinç akışı her ne kadar edebiyatta kendini göstermiş olan bir teknik olsa da, tekniğin psikolojiyle, tarihsel olaylarla ve moderniteyle bağıını göz ardı etmemek gerekir. Bundan dolayı “bilinç akışı”nı irdelemeden önce, “bilinç” ve “bilinçaltı” kavramlarını incelemek lazımdır.

“Bilinç” kelimesinin tanımı üzerinde halen net birlik söz konusu değildir. Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nde üç farklı anlamı verilmiştir:

1. (isim) İnsanın kendisini ve çevresini tanıma yeteneği, şuur.
2. (isim, mecaz) Temel bilgi, temel görüş.
3. Algı ve bilgilerin zihinde duru ve aydınlık olarak izlenme süreci, şuur

Bu üç tanımın doğruluğu ve netliği üzerine düşünülmelidir: Bilinç, hayvanlarda yok mudur? Hayvanlar kendi çevresini tanıma yeteneğinden yoksun mudur? Teknolojik imkanların gitgide hız kazandığı 21.yüzyıl dünyasında yapay zekaların bilinç kazanmasından söz edilmektedir ve bu durum “bilinç” kavramının tanımını daha da karmaşık hale getirecektir. Eğer gerçek yaşamdan soyutlanıp da kelime kökü açısından düşünülürse, “bil-“ fiilinden türetildiği aşıkâr olan bu kavram “biliyor ve düşünebiliyor olma” yetisiyle ilişkilidir. Fenomenolojinin halen net bir yanıt bulamadığı “Bilgi nedir, biliyor olmanın ölçütü nedir” gibi soruları göz önünde bulundurdukça durum daha da içinden çıkılmaz hale gelir. Her durumda “bilinç akışı” kavramı incelenecekse belirli bir “bilinç” kavramı baz alınmalı ve bir sınır çizilmelidir. Bu durumda “bilinç” kelimesi için “düşünebilen ve düşündüğünün farkında olan” tanımı uygun düşmektedir; yani “düşünüyor olma hali üzerine

düşünebilme”dir. Freud başta olmak üzere psikologların kuramlarında bilinç, biliyor olma halinden yola çıkılarak oluşturulan bir kavramdır. İnsan bildiklerini, yaşadıklarını, duyularının ona yaptığı çağrışımları zihninde anlamlı hale getirir. Bilinçli olma durumu da bu anlamlı halin ta kendisidir.

Edebiyatta bilinç akışının 20.yüzyılda kuramsal olarak doğması ve kullanımının artmasındaki ana nedenlerden biri, Sigmund Freud ve Carl Gustav Jung gibi psikologların “bilinç” ve “bilinçaltı” kavramlarını kuramsal olarak geliştirmeleri ve “psikanaliz”i oluşturmalarıdır. Buna göre insan, sadece ilaçla tedavi edilmesi gereken basit bir varlık değildir, gördüklerinin, duyduklarının ve yaşadıklarının çok ötesinde bir bilinci, bir nevi zihinsel deposu vardır. İnsanın zihinsel deposunda yakın ve uzak geçmişinde, özellikle çocukluk yıllarında yaşadığı iyi ve kötü hatıralar, sesler, kokular, şiddet eğilimleri, cinsel yönelimler gibi birçok unsur yer alır. Bu depo kimi durumlarda devreye girer, insana doğrudan veya dolaylı olarak müdahalede bulunurken insan, çoğu zaman bunun farkında bile olmaz. Bilinçaltının doğrudan gözlemlenmesi oldukça güç olduğu için hipnoz, psikoterapi seansları gibi çeşitli yöntemlerle dışarı çıkartılmaya ve anlaşılmaya çalışılır. Bu keşif ki, insanın karmaşıklığını, beş duyusundan çok daha fazlasına sahip olduğunu ortaya koymuştur. Edebiyat, insan psikolojisiyle bir hayli içli dışlı olduğundan dolayı, bu gelişmelerden haliyle etkilenmiştir ve etkilenmeye de devam etmektedir.

Bilincin modern anlamda ortaya konması Sigmund Freud ile başlar. Daha öncesinde edebi, felsefi veya psikolojik metinlerde “bilinç” kavramına yaklaşan “tin, öz, benlik, şuur” gibi kavramların esasında hiçbirisi tam olarak kuramlaşmadan, derin bir temele oturtulmadan kullanılmış ve tam olarak bugünkü manadaki bilinci kapsamamışlardır. Freud’un dönemine değin (1856-1939) psikolojik hastalıklar ilaçla tedavi edilmeye çalışılmış, bu tür hastalık veya nevrozların geçmişe dönük yaşantılar,

bastırılmış güdüler ve korkulardan dolayı olabileceğine dair çalışmalar pek de ileri taşınamamıştır. İnsanların geçmiş yaşantılarına dönük psikanalitik incelemeler, on dokuzuncu yüzyıl başlarına kadar bilimsel araştırmalara konu olmamıştır. Bu araştırmaların ilki, Avusturyalı hekim Franz Anton Mesmer'in (1734-1815) uygulamalarına dayandırılır (Geçtan, 2020, s.16). Mesmer, günümüzde bilinen “hipnoz” tekniğini bilimsel alanda ilk kullanan bilim insanlarından. Mesmer, gözle görülmeyen ve ölçülemeyen hayat enerjisinin çeşitli kanallar ile başka alanlara akışını sağlayarak hastalarını tedavi etmeye çalışmıştır. Hipnozla tedavi yöntemi psikanalizde Freud tarafından kullanılmış olsa da, Mesmer hipnozun davranışsal psikoloji ve bilinçle olan bağıını ortaya koymamış, yalnızca insanların psikolojik sıkıntılarını enerji ile çözmeye çalışmıştır. Davranışı etkileyen psikolojik etmenlerin anlaşılmasına yönelik daha ciddi çalışmalar on dokuzuncu yüzyıl sonlarında Fransa’da başlatılmıştır. Liébault ve Bernheim adlarındaki Nancy’li iki hekim, histeri ile hipnoz arasındaki ilişkileri incelemiş ve şu sonuçlara varmışlardır: Histeride görülen kol ya da bacak felci, deride anestezi bölgeleri, işitme kaybı vb. belirtilerin nedeni bedensel bir patoloji değildir; aynı belirtiler normal insanlar hipnoza sokulduğunda telkin yoluyla oluşturulabilir ya da benzer belirtiler ortadan kaldırılabilir. Bu görüşleri paylaşan hekimler o günlerde Fransa’da, Nancy Ekolü olarak anılmıştı. Parisli ünlü hekim Jean-Martin Charcot ve arkadaşları ise histeriyi oluşturan nedenlerin organik bir patolojiden kaynaklandığı görüşünde önce direnmişler, ancak sonradan ikna olarak onlar da bu görüşe katılmışlardır. Charcot da sonraki çalışmalarını bu yönde sürdürürken Freud, Charcot ile böyle bir dönemde tanışmıştır (Geçtan, 2020, s.17).

1.1.1. topoğrafik kuram.

Sigmund Freud, 1900’lü yılların başında oluşturduğu “Topoğrafik Kuram”ını birkaç yıl içinde terk edip, üstüne daha sağlam ve detaylı bir “Psikoseksüel Kuram”

inşa etmiştir (Geçtan, 2020, s.28). “Bilinç” kavramı da temellerini topoğrafik kurama dayandırmasına rağmen, kendini psikoseksüel kuramda daha anlaşılır hale getirir. Freud, insan zihnini üç aşamadan oluşan bir buz dağına benzetir. Buz dağının görünen kısmını bilinç, bilincin altında kalan, buz dağının bitiminde su ile buluştuğu ve batmaya başladığı kısmını bilinçaltı (veya ön bilinç), buz dağının görünmeyen kısmını ise bilinç dışı olarak nitelendirir (Geçtan, 2020, s.28). İnsanın kendini bildiği, dışarıya yansıttığı istekleri, arzuları ve eylemleri bilinç kısmına aittir. Bu aşamada insan yaptığının, düşündüğünün, hafızası sayesinde hatırladığı anıların farkındadır; fakat bilincin çok daha derinlerindeki katmanlar bilinci doğrudan etkiler ve insan bunun farkında bile olmaz. Bilinçaltı, bir nevi depo gibidir. İnsanın kullanmadığı fakat kullanma ihtimalinin olduğu bazı eşyaları kaldırması gibi, doğrudan erişmeye gerek duyulmayan anılar, hisler, korkular ve mutluluklar bilinçaltında depolanır. Freud’a göre, yaşanılan her anda geçmişin izleri mutlaka vardır. Bir karar verilmesi gerektiğinde insan geçmişinden bağımsız düşünemez ve hareket edemez. Ani bir durum ortaya çıktığında onu yönlendiren endişeleri, geçmişinin ürünüdür. Bunlar insanın çoğu zaman baskıladığı veya unutmaya çalıştığı unsurlardır. Bu depo iyi kötü ayırt etmeksizin depolayabildiği kadar duyguyu, düşünceyi depolar. Buz dağının en alt katmanında yer alan bilinç dışı ise, insanın en karanlık bölgesidir. Bu katmana ait unsurları insan kendi kendine kavrayıp düşünemez. Bilinçaltı zihnin kullandığı bir depoya, bilinç dışı zihne bağlı ama zihnin kolay ulaşamadığı unsurların toprak altına gömülüp bekletilmesini andırır. Zihin, bilinç dışına köklerinden bağlıdır fakat bunun farkında değildir. Freud, insanı esas yönlendiren kısmın bu bilinç dışı olduğunu ve neredeyse her adımda, her düşüncede doğrudan veya dolaylı etkili olduğunu söyler. Bilinç dışına ait unsurlar genelde bastırılmaya çalışılan cinsel dürtüler, saldırganlığa dönük hisler, korkulardır. Zihin bu kısım ile bağıyı koparmak istese de koparmayı

başaramaz ve bunları gömmeyi tercih eder. Topoğrafik kuram, Freud'un psikanaliz kuramları içinde diğer kuramlarına temel oluşturmuş olsa da, aslında geçici bir kuram olarak kalmıştır. Klinik çalışmaları sırasında Freud, gözlediği bazı durumların topoğrafik modele uymadığını fark etmişti. Örneğin bazı hastalarda gözlemlenen bilinçdışı suçluluk duygularını ve cezalandırma isteklerini topoğrafik modele göre açıklamak mümkün olamıyordu. Çünkü bu modele ilişkin duyguların, içgüdülere karşıt güçlerin bulunduğu bilinç düzeyinde yer alması gerekiyordu (Geçtan, 2020, s.28).

1.1.2. yapısal kişilik kuramı

Topoğrafik kuramını zaman içerisinde geliştiren Freud, çocuk gelişimine yönelik “Gelişim Kuramı” ve topoğrafik kuramının üzerine inşa ettiği ve daha detaylandığı “Yapısal Kişilik Kuramı”nı ortaya atmıştır. “Bilinç akışı” tekniğinin edebiyata yansımaları da bu yapısal kişilik kuramının ışığında incelemek mümkündür. 1926 yılında “Ego ve İd” adlı yapıtında Freud, zihnin işleyişini üç ana sisteme oturtmuştur: İd, ego ve süperegö. Davranış bu üç sistemin etkileşiminin ürünüdür, üçü de birbirinden bağımsız düşünülemez ve incelenemez (Geçtan, 2020, s.44).

İd, topoğrafik kuramın “bilinç dışı” kavramıyla benzeşim gösterir. Esasında doğuştan da var olan refleksi, yaşama içgüdü, dürtü, korku burada depolanır. Her insanda bulunan “haz” ilkesi doğrudan id ile ilişkilidir. Kişi kendisine haz verecek ve yaşamda daha uzun tutacak bütün davranışları yapmaya yönelmek ister, fakat toplumun içinde uyulması gereken kurallar, yasalar buna engel olur. İd tek başına frenlenemediği takdirde “etik” dışı davranmaya müsait bir yapıdır, toplumun koyduğu yasaklardan, ayıplardan tamamen soyutlanmıştır. Ego, “id”in haz ilkesine karşılık gerçeklik ilkesiyle işler. Gerçeklik ilkesinin amacı, ihtiyacın giderilmesi için

uygun bir obje bulununcaya kadar gerilimin boşalmasını engellemektir. Gerçeklik ilkesi haz ilkesini geçici olarak engeller (Geçtan, 2020, s.45). Haz ilkesinin gerçekliğe ne derece oturtulup oturtulamayacağını ego belirler ve mümkün mertebe hayata uygulamaya koyulur. Bu açıdan “ego”ya “id”in düzenlenmiş bir parçası denebilir. İnsanın kendisini gerçekleştirme aşamasında ego, eyleme geçen taraftır. Süperegö ise kişiliğin üçüncü ve en son gelişen sistemidir. Kişinin fren mekanizması olarak adlandırılan süperegö, ahlak, vicdan gibi manevi kavramlarla ilişkilendirilebilir. Toplumun yararları, insanların mutluluğu gözetilerek mutluluğa ulaşmak arzulanır. Süperegö kişiye dışarıdan ödöl-ceza gibi pekiştireçlerle sağlanabildiği gibi yaşantılar kapsamında kişi kendi süperegösünü zamanla oluşturabilir. Geçtan’a göre süperegönün başlıca işlevleri şunlardır:

1. “İdden gelen dürtüleri bastırmak ve ketlemek,
2. Egoyu gerçekçi amaçlar yerine ahlaki amaçlara yönelmeye inandırmaya çalışmak
3. Kusursuz olmaya çabalamaktır” (Geçtan, 2020, s.47).

Freud’un Yapısal Kişilik Kuramı’nda bahsettiği üç aşamalı kişilik katmanları, bilinç akımı tekniğinin incelenmesi açısından önem taşır. Bilinç akışı tekniğini kullanan yazarlar, oluşturdukları karakterlerin bilincini araya girmeden, olduğu gibi ortaya dökme gayretindedirler. Bu aşama bir nevi psikiyatri, hatta hipnoz seansı gibidir; kişi aklına geleni hiçbir mantıksal sıraya koymadan dışarı çıkarır. Bu “hiçbir mantıksal sıra olmaması” durumu da aslında paradoksal bir soru içinde barındırır: İnsan istediği kadar rastgele düşünmeye ve konuşmaya çalışsın, bir noktada bu dışarı çıkanlar bilincin (id, ego ve süperegönün tamamının) ürünüdür; bilinç kendisini oluşturan parçaların bütününden ibarettir. Bu parçalar insanın deneyimleri, genetik kodlamaları, yakın çevresi, çocukluğu, id kısmındaki dürtü ve arzularına bağlıdır ve

hiçbiri sebepsiz, rastgele oluşmamıştır. O halde, bilinç akışı “ bilinçten akan cümlelerin rastgele bir ürünü” müdür?

1.2. Bilinç Akışı

Bilinç akışı, kendini edebiyatta ilk olarak modern dönemde gösteren bir anlatım tekniğidir. Türk Dil Kurumu’ndaki tanımına göre bilinç akışı, “Kişinin aklından geçenlerin birinci kişi ağzından yansıtılması”dır. Bu teknikle yazar, kahraman veya kahramanların (ki genelde ana kahraman eksene alınır) bilincini olduğu gibi, herhangi bir müdahalede bulunmaksızın, hatta belirli bir mantıksal sıraya dahi koymaksızın yansıtmaya gayret gösterir. Böylelikle okur sadece olayları kahramanın gözünden görmekle, kulağından duymakla kalmaz; düşüncelerini, zihninden tam da o an geçenleri öğrenir, onunla beraber onun yaşadığı duyguları hisseder. Bu anlatım benmerkezci anlatımın edebiyatta zaman içerisinde ilerletilip geliştirilerek bilince, hatta bilinçaltına kadar inilmesiyle yapılır. Yapısal Kişilik Kuramında kişilik her ne kadar birbirinden bağımsız gibi görünen üç kısımdan oluşsa da, genele bakıldığında bu parçaların bütünüdür. Bilinç akışı tekniğinin modernizmle birlikte gelişiminde yazarlar, bu tekniği karakterlerinde bir psikolog edasıyla işlemeye gayret göstermişlerdir. İlk örneklerinde “iç monolog” tekniği ile karıştırılan bilinç akışı, zamanla bilincin en derinlerine iner ve orada kaybolur. Romanda gerçekçiliğin hedeflendiği dönem ve akımlarda bu içe bakış, dışarıya mümkün olduğunca mantık çerçevesi içinde ve belirli bir sıra ile verilmeye çalışılmıştır; fakat insan zihni son derece karmaşıktır ve düşünceler dümdüz, sıradan bir şekilde birbirini takip etmeyebilir. Bunun başarılı bir örneği Marcel Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde* serisidir. Ana karakter, yediği bir Madlen kekinin onu çocukluğuna götürmesiyle kekin kendisine çağrıştırdığı anılara yolculuk yapmaktadır. Burada bu kek olmasaydı kendisinin durduk yere çocukluğuna gitmeyeceği görülebilir. İnsanın hayatta karşısına

aniden ortaya çıkan soyut ve somut unsurlar, duyu organları veya fikirler, kelimeler, cümleler, nesneler vasıtasıyla zihnin “id”ine çeşitli mesajlar göndererek çağrışım yapabilir ve zihni gerçeklikten kopartıp zihnin karanlık odalarına yöneltebilir.

“Bilinç akışı” kavramının kuramsal olarak ilk kullanımı William James’te görülür. 1890’da yazmış olduğu *The Principles of Psychology* kitabında James, bilinci akan bir nehre, bir akıntıya benzetir:

Öyleyse bilinç kendi başına parçalara bölünmüş gibi görünmez. "Zincir" veya "tren" gibi kelimeler, kendisini ilk seferde sunduğu için uygun bir şekilde tanımlamaz. Eklemlili bir şey değildir; akar. Bir 'nehir' veya bir 'akıntı', en doğal olarak tanımlandığı metaforlardır. Bundan sonra ondan söz ederken, ona düşünce akışı, bilinç akışı veya sübjektif yaşam diyelim (James, 1890, s.526).

James’in bilincin bütünlüğüne yaptığı vurgu önemlidir. Yazar, bilinç akışı tekniğini etkili bir şekilde kullanmak istiyorsa bu bütünlüğü, id-ego-süperego bütünlüğünü, göz önünde bulundurmalı ve ona göre karakterlerin bilincine inmeli. İnsan zihni, kimi zaman yüzeyde görünen, somut, herkesin görebildiği ve hakkında konuştuğu olaylardan düşünce sistemi geliştirirken kimi zaman da bilincin karanlık odalarının kapısını açan çağrışımlar vasıtasıyla kendi iç dünyasına döner ve bir “kendinden geçme” haliyle adeta sayıklar. Bu sayıklama hali modern dönemden önce “iç monolog” tekniğiyle verilirken, modernist dönem ve sonrasında “bilinç akışı”nın geliştiği görülür. Bilinç akışı tekniğini anlamak için bu iki kavram arasındaki farkı bilmek önemlidir.

1.3. İç Monolog

Bilinç akışı tekniğiyle karıştırılan iç monolog, aslında kökünü bilinç akışından alan bir anlatım tekniğidir. Lawrence E. Bowling, “*Bilinç Akımı Tekniği Nedir*” isimli

yazısında bu iki tekniğin birbiriyle son derece iç içe olduğunu dile getirir (Bowling, 1965, s.10).

İç monolog ve bilinç akışı teknikleri, en basit ölçüde edebiyatın zamansal çizelgesinde ayırt edilebilir. Bilinç akışı, adı üstünde bilincin bir nehir gibi akmasıdır. Bu nehrin düzenli, tamamen mantıksal bir doğrultuda akması, tamamen kurallı cümlelerden oluşması ihtimali her zaman söz konusu olmayabilir. “İç monolog” ise belirli bir diyalog akışında ilerlemelidir. Düşünceler arası kopukluğun minimum seviyede, karakterin “sanki bir başkasıyla konuşuyormuş görünümünde” olduğu bariz bir biçimde gözlemlenebilir. Bu nedenle tekniğin gelişmiş haline “bilinç akışı”, modernist dönem öncesindeki uygulanaşına “iç monolog” şeklinde isimlendirme yapmak bir çözüm olabilir; fakat bu da tek başına ayırt edici bir faktör değildir. Edebiyat, her sanat dalı gibi kümülatif bir yapıya sahiptir. Tek başına “daha gelişmiş, daha modern veya post modern” bir tekniğin ele alınması sadece tarihsel süreçle açıklanmamalıdır. Tarihsellik önemli bir veridir, ancak edebiyata dayalı bir incelemenin yaşanılan coğrafya, ülkenin sosyal ve politik durumu gibi unsurları da göz ardı etmemesi gerekir. Bilinç akışı ve iç monolog da bu nedenle tarihsel süreç üzerinden farklılıkları incelenmesi güç iki anlatım tekniğidir.

İç monolog, bir sahnede okuru, kişinin iç yaşamıyla doğrudan doğruya karşılaştırmak için kişinin yaptığı konuşmadır. Yazar açıklamalar ya da yorumlar yoluyla araya girmez. Başka monologlarda da olduğu gibi, kuramsal bakımdan, bunun da dinleyicisi olmadığı ve söze dökülmediği kabul edilir. Geleneksel monologdan şu özellikleriyle ayrılır: İçerik bakımından, en içten, bilinçsize en yakın düşüncelerin dile getirilmesidir; doğal nitelikleri bakımından, düzenleyici mantıktan önce gelen, içten düşünceleri doğuşlarına, akışlarına göre sıralayan bir konuşmadır; şekle gelince, sözdiziminin en küçük öğelerine indirilmiş dolaysız cümleler kullanılır (Bowling,

195, s.11). Bu tanımlama, bilinç akışı tekniğinin tanımına oldukça yakındır. Yazar, bilinç akışında da iç monologda da iç dökülmesi sırasında araya girmemelidir, kendi fikrini beyan etmemelidir. Karakterin aklından geçenler, karakterin gözünden, zihninden verilmelidir ve bilinçten geçenlerin anlatımında düşünceler hakimdir, olaylardan soyutlanılır. Bilinç akışı, tam da bu “soyutlama” konusunda iç monologdan ayrılır: İç monologda karakter, genellikle romanın içindeki anla bağlantılı olarak konuşur. Havanın güzelliğini, yakın zamanda yaşadıklarını ve yaşıyor olduğu durumları düşünür.

Önemli bir nokta, tekniğin içinde geçen “monolog” kelimesidir. Türk Dil Kurumu Sözlüğü’ne göre monolog, “*Bir oyunda, kişilerden birinin kendi kendine yaptığı konuşma*” olarak nitelendirilir (“Monolog” tarihsel süreçte tiyatro metinlerinden edebiyata geçtiği için tanımlamada “oyun” kelimesi kullanılmıştır). Bilinç akışı ise bir “konuşma” değildir. Bilinci akan karakter, o anda kendi kendisiyle konuşmaz, yalnızca yazar tarafından bilincinden geçenler araya girilmeden verilir. Bu nüansların bilinç akışı ve iç monolog tekniklerini birbirinden keskin çizgilerle ayırmadığı görülür. Edebiyat da dahil olmak üzere çoğu sanat dalında yapılan tanımlamaların eleştirmenden eleştirmene, kuramdan kurama değişiklik gösterebildiğini unutmamak gerekir. Cemal Süreya, bilinç akışı ile iç monoloğun arasında pek bir fark olmadığını söylerken (Süreya, 1982, s.140) Berna Moran’a göre aralarında fark vardır:

İç konuşma ile bilinç akımının birbirinden nasıl ayrılacağı tartışma konusudur; ama incelikleri bir yana bırakırsak bir iki ana özellik üzerinde anlaşma olduğunu söyleyebiliriz. Bilinç akımı da roman kişinin kafasının içini okura doğrudan doğruya seyrettiren bir teknik. Şu farklı ki iç konuşma gramer bakımından düzgün, sentaks kurallarına uygun cümlelerle yapılan sessiz bir

konuşmadır. Ve düşünceler arasında mantıksal bir bağ vardır. Bilinç akımında ise karakterin zihninden akıp giden bir bağ vardır. Bilinç akımında ise karakterin zihninden akıp giden düşüncelerde mantıksal bir bağ yoktur. Daha çok çağrışım ilkesine göre akarlar. Ayrıca gramer kuralları da gözetilmez. Bilinç akımında yalnız düşünceler değil duyular, imgeler de yer alabilir ve tam bir bilinç akımı tekniği ile okura bir sahne gibi sunulan, bilincin en karanlık, bilincin en altına en yakın kesimidir (Moran, 2018, s.82).

Modern dönem öncesinde bilinç akımı tekniğine paralel olarak yazılmış metinlerin varlığından söz etmek mümkündür, fakat bunlar Moran'ın dediği gibi mantıksal bir bağ kuramıyor olma, yoğun imgelemelere bürünme gibi unsurlardan yoksun olduğu için iç monolog tekniğine daha yakın ürünlerdir.

1.4. Bilinç Akışı Tekniğinde Kullanılan Yöntem ve Araçlar

Bilinç akışının kendi başına bir anlatım tekniği olarak incelenmesi ve anlaşılması açısından, tekniği oluşturan unsurlara değinmek gerekir. Bilinç-akımı yazarının en önemli sorunu söze dökülmemiş, kişisel bilinçliliğin akıl dışı, bağdaşımsız (**incoherent**) niteliğini yakalamak, aynı zamanda bunu okurlarına ileştirmektir (**communicate**). Yirminci yüzyılda okurlar dilden ve sözdiziminden bir çeşit deneysel (empirical) düzen ve bütünlük beklerler. Ama, okurun haklı olarak bekleyeceği bu niteliklerin çoğu bilinçliliğin inandırıcı bir gösterilişinde bulunmayacaktır (Humphrey, 1965, s.23). Buna göre, bilinç akışını edebiyatta ilk defa kullanan yazarların, o zamana kadar oturmuş “gerçeklik algısı”nı aşmaları gerekecektir. Yazar araya girmeyecek, her insanın dünyayı farklı algıladığını kabul edecek ve bunu okura sunacaktır. Bu, yazar için olduğu kadar okur için de bir meydan okumadır; zira o döneme kadar alışılmış anlatı kalıbının son derece dışına çıkan eserlerle tanışacak, yazardan önce kahramanın düşündükleriyle

karşılaşacaklardır. Artık olana, olması gerekene göre değil; insanların hayatı nasıl algıladıklarına göre bir kurgu çizilecektir:

“Olmayı gereken”, hayatı öldürür ve “olmayı gereken” şeyden inşa edilen bir epik kahraman da, tarihsel gerçekliğin canlı epik insanının gölgesinden başka bir şey olamaz; onun verili deneyim ve serüven dünyası, gerçekliğin sulandırılmış bir kopyası olabilir ancak, asla nüvesi veya özü değil (Lukács, 2003, s.57).

Modern edebiyatta gerçeğin kırılması beraberinde alışlagelmişin dışında metaforları getirir: Edebiyat kuramcılarının sık kullandığı “Kafkaesk” tabiri bu gerçekliğin kırılması, kahramanın dünyayı algılayış biçiminin tamamen farklılaşabilir olmasını ifade eder. Farklılaşmaktan öte, dünyayı “olduğu gibi” kabul etmeyi reddeden bir anlayış söz konusu olur. Bu dünyada insanın uğraşlarının boşunallığı, dış dünyanın karamsarlığı içinde verilir. Franz Kafka’nın ana kahramanları nesnel gerçekliği reddeder ve kendi gerçekliklerini yaratır. Bu yaratılan gerçekliğin dış dünya ile bağı mühim değildir. Çoğunlukla yaşanan durumun sebebi verilmez, doğrudan sonuçtan başlanır ki, bu da absürdün ortaya çıkmasını sağlar. Dış dünya ile kurulan kısıtlı bağ, gerçeklikle nedensellik ilişkisinin kurulmasını zorlaştırır ve absürtlük anlatıya hakim olur. *Dava* romanında baş karakter K., kendisini sebebini bilmediği bir davanın içinde bulur. Anlamsız bir sürüncemeye giren K., gerçekliği sorgulayarak bir yere varamayacağını anladığı vakit sadece kendisini savunmaya başlar, zaman içinde davanın sebebini ve durumun anlamsızlığını düşünmeyi bırakır. *Dönüşüm* romanındaysa Gregor Samsa, bir sabah uyandığında kendisini böceğe dönüşmüş bir şekilde bulur. İki romanda da karakterlerin önceki süreçleri verilmez, önemi de yoktur. Bu karakterler gerçeklikten kopuk, gerçeği reddeden ve kendi zihin dünyalarına sığınan insanlardır. Bilinç akışında da her insan kendi zihninin

hapishanesindedir ve bu tekniği kullanan yazarlar okura bu hapishaneyi sunmayı amaçlarlar. Yüzyıllardır gerçeği, ahlaki bir güzellikle vermeyi kendisine görev edinen, baskılar sebebiyle görev edinmek zorunda kalan, yazarlar bilince indikçe nesnel gerçekçilikten uzaklaşabilirler. Nörobilimci Oliver Sacks, *Bilinç Nehri* isimli çalışmasında zihnin ve belleğin değişkenliğini dile getirir. Bilinç ve bellek arasındaki bağa değinen Sacks, hafızanın yanıltıcı olabileceğini, hatta çoğu zaman hafızanın insanı yanılttığını vurgular:

Dış dünyada gerçekleşen olayları beyinlerimize doğrudan aktarmanın ya da kaydetmenin bir yolu yok; olaylar, bireylere göre değişen son derece öznel biçimlerde deneyimleniyor ve oluşturuluyor, üstelik her hatırlanışta farklı biçimlerde yeniden yorumlanıyor veya deneyimleniyor. Tek hakikatimiz anlatısal hakikattir; birbirimize ve kendi kendimize anlattığımız hikayeler, durmaksızın yeniden sınıflandırdığımız ve değiştirdiğimiz hikayelerdir. Bu öznellik belleğin doğasında vardır ve beyinlerimizdeki mekanizmalardan kaynaklanır. Mucizevi olan, bariz sapmalara görece ender rastlanması ve anılarımızın çoğunlukla sağlam ve güvenilir olmasıdır (Sacks, 2019, s.83).

Şiirde metafor kullanımı, duyguların sembolize edilerek dışavurumudur.

Romanda da metaforlar kullanılmaya başlandıkça bu duygular sadece düşünce ve somut unsurlarla değil, çeşitli sembollerle de verilmeye başlanır. “Böceğe dönüşme” metaforunda Kafka, Samsa karakteri üzerinden dünyaya ve insanlığa yabancılaşmayı anlatmak istemiştir. Gerçekçi değildir ve gerçekçi görünmek gibi bir amacı da yoktur. Böceğe dönüşme metaforu dışında, gerçekliğin dışına çıkmamış metaforlar da belirli çağrışımlar araçları olarak kullanılabilir. Marcel Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde* serisinde ana kahraman, yediği bir Madlen bisküvisinden geçmişi anımsar ve zihninin derinliklerinde, çocukluk anılarına bir yolculuk yapar. Onun zihninde Madlen

bisküvisi, çocukluğunda da yediği bir bisküvi olduğundan ötürü çocukluğuyla birleşiktir. Bu tür çağrışımlar insanın özellikle beş duyu organıyla doğrudan ilgilidir. Zihnimizdeki olayları çağrıştıran unsurlar her zaman söze veya benzer anılara dönük yaşanmışlıklar değil, kimi zaman bir koku, bir ses, bir tat, bir resim olabilir. Modern psikoloji bilimi de zihindeki anıların duyu organlarıyla bağıntı zaman içinde kanıtlamıştır.

Anlatımda nesnel gerçekliği kırmak, sadece içerikle olmayacaktır. İnsan zihni düşüncelere daldığında kendisine yaptığı çağrışımlar vasıtasıyla daha da karmaşık, anlatılması ve içinden çıkması zor bir hal alabilir. Bu nedenle bilinç akışı verilen karakterin cümlelerinin sırası belirli bir mantık sırasını izlemeyebilir, kurallı cümleler yerini devrik, hatta tamamlanmamış cümlelere bırakabilir. Bu anlatımın bozulması durumu modernist dönemde filizlenmeye başlamışsa da, kendisini esas olarak post modernist dönemde göstermiştir. Bilincin bir “nehir” gibi akmasına sebep olan bu anlatımda kırılma o boyutlara gelir ki, değil yazar, noktalama işaretleri dahi araya girmez. James Joyce’un Ulysses isimli yapıtında sayfalarca bitmek bilmeyen, orijinal dilinde 4391 kelimelik bir cümle yer alır ve bu cümlede noktalama işaretleri yoktur, hatta romanın son bölümünde sadece iki noktalama işareti yer alır.

Bilinç akışı, olgunlaşma sürecinde çeşitli çerçeve anlatıların içinde kendisine yer bulmuştur. Karakterin bilincine inmek, karakterin birinci tekil kişili anlatımına “izin vermek” için yazar, karakterin ağzından **mektup** ve **günlük** gibi türlerle söz alır. Uzun yıllar boyunca üçüncü tekil kişili tanrısal bakış açısını kullanan yazarların birinci tekil kişili anlatıma geçme sürecinde bu duruma “izin verme” denebilir. Yazarların anlatıda aradan çekilip görüşlerini saklaması, on dokuzuncu yüzyıla kadar pek tercih edilen bir anlatım türü olmamıştır. Roman tarihinde sık kullanılan türlerden olan mektuplar, anılar ve günlükler doğrudan birinci tekil kişi tarafından anlatıldığı

için, bilinç akışı tekniğine kaynaklık etmeleri açısından önemlidir. Mektup türüne en eski örneklerden biri, Lady Mary Wortley Montagu'nün İstanbul seyahati sırasında 1763 yılında yazdığı *Turkish Embassy Letters* (Şark Mektupları), Montagu'nün bizzat kendi gözlemleri olmasına rağmen kaleme aldığı form bir “gezi yazısı” değil, mektuptur. İşin ilginç, bu mektupları gönderdiği kişiler kurgusaldır; daha doğrusu döneminde gerçekten yaşayan, fakat Montagu'nun yazdıklarını mektup olarak almayan kişilerdir: Örneğin Montagu, bazı mektupları kurgusal olarak İngiliz şair Alexander Pope'a göndermiştir. Burada Lady Montagu'nün her mektupta üslup değiştirmesi de anlatıma bir gerçekçilik katar. Bilinç akışının önemli bir özelliği, her kahramanın düşüncesi verilirken kendi dünyayı algılayış biçimi, hatta ağız ve şivesine kadar düşünülerek verilmesidir:

Lady Montagu'nün mektuplarının en önemli özelliklerinden bir tanesi mektubun konusunun ve tarzının hitap ettiği kişiye göre değişmesidir.

Hamamla ilgili mektubu ismini belirtmediği bir lady'ye, elbise ile ilgili olanını ise İngiliz soylu sınıfından olduğu anlaşılan Lady Mar adında bir hanıma yazmış, her iki mektupta da okurlarına, onların zevkine ve sosyal konumuna göre hitap etmiştir (Baktır, 2016, s.22).

Mektup ve günlük gibi türlerle gerçekçi görünmeye çalışan bilinç anlatıları, başka bir anlatı türünün kapısını aralar: Çerçeve anlatı. Bu anlatı dile veya anlatıcı bakış açısına değil, biçime bağlıdır. Her ne kadar kendisini modernist ve post modernist süreçte daha çok ön plana koysa da, çerçeve anlatılar yüzyıllardan beri edebiyatta kullanılır. Çerçeve anlatıda, ele alınan hikayenin içinde başka hikaye(ler) yer alır. Bu anlatının kullanıldığı en bilindik örnek *Binbir Gece Masalları*'dır. Şehrazat'ın bin bir gece süren anlatılarının ele alındığı hikaye ayrı, Şehrazat'ın

anlattığı masalların kendi içinde oluşturduğu bütünlük ayrı bir örüntü oluşturur. Aynı şekilde Boccaccio'nun *Decameron*'u da kendi hikaye örgüsü içinde farklı anlatılar barındırır. Bilincin gerçekçi şekilde ortaya konulmasını amaçlayan yazarlar, çerçeve anlatıyı sık kullanmışlardır. Kimi zaman ele geçen mektuplar veya günlükler yoluyla yazar dolaylı olarak araya girmiş ve her ne kadar fikrini belirtip anlatıyı bölmese de anlatının doğrudan okurla buluşmasına bir aracı olarak sunmayı amaç edinmiştir. Bu durum post modern döneme yaklaştıkça gerçekçi görünmekten uzaklaşıp “gerçekçi görünmemeye” doğru kayar. Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*'a yazdığı önsözlerde (ki bunların “önsöz” oldukları belirtilmez, “Sonun Başlangıcı” ve Yayınlayıcının Açıklaması” başlıkları atılmıştır) okuyucuyu önce gerçekliğe inandırır, sonra da bunun bir kurgu olduğunu belirtir. Turgut Özben adlı bir mühendisin öldükten sonra geriye kalan notlarını ve mektuplarını bulan bir kişinin kitabı bu notlar ışığında bastırıldığını söylemesinden sonra, yayımcının araya girip bu metnin kurgu olduğunu dile getirmesi, gerçeklikle bir oyun gibi oynanmasının bir sonucudur.

Karşılaştırmalı Edebiyat alanında uzun yıllar çalışmış olan Dorrit Cohn, *Şeffaf Zihinler* kitabında bilinç kavramının romanlarda birinci ve üçüncü tekil kişili anlatılarda nasıl değişiklik gösterdiğini inceler. Üçüncü tekil kişili anlatımda “psiko-anlatı (iç çözümleme), alıntılı monolog (Defneler Kesildi'deki anlatı örnek gösterilir) ve anlatımlı monolog” tekniklerini ortaya koyarken; birinci tekil kişili anlatımda daha da çeşitli örnekler yer alır: “ahenkli/ahensiz öz-anlatı, öz-alıntılı/öz-anlatımlı monolog, özerk monolog” (Cohn, 2008, s.26). Kitabında da önce üçüncü tekil kişili, daha sonra birinci tekil kişi anlatıları inceleyen Cohn, bunu tarihsel süreçle paralel olarak yaptığını kitap içinde dile getirir. İç çözümleme ile başlayan bilince inme süreci yerini monoloğa bırakırken üçüncü tekil kişili anlatım da yerini birinci tekil kişiye bırakır. Yazar zamanla kendi fikirlerini saklar, hatta belirli bir anlatıcıya da

ihtiyaç duymadan aradan çekilir. Okursa karakterin bilinciyle baş başadır: Günümüzde kullanımı artan “sanal gerçeklik gözlüğü”nü takmış gibidir. O gözlük kahramanın dünyaya bakışını yansıtır, ne eksik, ne fazla olacak şekilde. Erich Auerbach, *Mimesis* adlı yapıtının son kısmında Virginia Woolf’un *Deniz Feneri*’nden aldığı bir pasajın anlatım biçimini incelerken bu “bilinci dolaysızca aktarma” konusuna değinir:

(...) Goethe ya da Keller, Dickens ya da Meredith, Balzac ya da Zola, yarattıkları figürlerin neler yaptığını, bu sırada ne düşünüp ne hissettiğini, davranış ve düşüncelerinin nasıl yorumlanması gerektiğini, hepsi hakkındaki kesin bilgilerden hareketle aktarmışlardır bize. Yarattıkları karakterler hakkında her şeyi bilirlerdi. Kuşkusuz bir romandaki ya da öyküdeki kişilerin öznel görüşleri eskiden de –bazen ‘serbest dolaylı söylem’ formunda, sık sık monologlarla ve elbette çoğunlukla ‘...gibi gelmişti ona’ ya da ‘o anda şunları hissetti...’ benzeri ek açıklamalarla- sıkça aktarırlardı. Lakin o gibi durumlarda, oluşan izlenimlerdeki değişimlerin yön verip sürüklediği bilincin başboş dolanmalarını ya da oyunlarını yansıtmak pek başvurulmayan bir yöntemdi. İletilen bilinç içerikleri rasyonel bir şekilde, sadece o anda anlatılan bir vakaya ya da betimlenen bir duruma ilişkin (Auerbach, 2019, s.579).

Bilinç akışı tekniğinin tarihsel süreçte kullanımını incelerken bu “dolaylılık” durumunu da göz önünde bulundurmak gerekir. Modern dönemden önce bu anlatım yok değildi; sadece Auerbach’ın da belirttiği üzere, bilincin derinliklerine inmeden, o ana dair duygu ve düşüncelerin minik bir pasajından ibaret kalınıyordu. Anlatıcı, yani yazar, halen tam olarak dolaysız değildi ve her şeyi bilen tanrı rolündeydi. Bu durum da bilinç akışının, adı üzerinde, “akmasına” engel oluyordu.

1.5. Bilinç Akışının Tarihsel Gelişimi

Bilinç akımı ve iç monolog teknikleri, sanattaki hiçbir teknik gibi birdenbire, yoktan var olmamışlardır. Bu tekniği hazırlayan ana anlatım biçimi “iç çözümleme” olarak adlandırılır. Bu anlatım, yıllardır süregelen “tanrısal bakış açısı”nın bir ürünüdür. Yazar, yani anlatıcı, her şeyi bilir, bütün karakterlerin içinden geçenleri duyar, adeta onları yaratan bir “tanrı”dır ve bunu saklamaz. “Edebiyat güzeli yansıtmalıdır” anlayışından yola çıkılarak yazılan romanlarda (ki bu durum neredeyse on dokuzuncu yüzyıla kadar sürmüştür) tanrısal bakış açısına sahip anlatılar ön plandadır. Anlatıcı her şeyi bilmekle kalmaz, olay ve düşünce akışının arasına girer, kendi fikirlerini söyler ve okurun bir ders çıkarmasını amaçlar. Hedefi gerçeği değil, güzeli vermek, okuru güzele yöneltmektir. Tanrısal bakış açısının bu kalıpları, esasında Orta Çağ döneminin baskılarının bir sonucudur. Kilisenin güçlü olduğu bu yıllarda, toplum eleştirisi yapmak, toplumdaki kötülükleri göstermek katiyen yasaktır. Bunu bilen ve kitaplarını yayımlatmak için baskılara boyun eğmek zorunda kalan onca yazar, kitaplarının konularını ve anlatım biçimlerini buna göre şekillendirmiştir. Tanrı bakış açısı, zaman ilerledikçe yerini “kahraman bakış açısı”na bırakmaya başladığı vakit, bilinç akışı tekniğinin temelleri yavaş yavaş atılmaya başlanmıştır. Tanrısal bakış açısıyla yazılmış ve bilinç akışı tekniğinin başarılı kullanıldığı romanlar yok değildir; fakat bu tanrısal bakış açısının araya girip kendi fikirlerini belirten “modernizm öncesi tanrısallığı”ndan uzak olduğunu belirtmek gerekir. Bu iki bakış açısı dışında bir de üçüncül olarak “gözlemci bakış açısı” vardır, ancak bu anlatım doğrudan bilinç akışı tekniği ile çelişir. Gözlem, bilince inmek için yeterli değildir. Kahramanın zihninde dönenler dışarıdan anlaşılamaz ve bu durumda gözlem, yetersiz kalır.

Bilinç akışı tekniğinin doğrudan, net bir başlangıcını vermek zordur. 1890 yılında William James “bilinç akışı” kavramını ortaya attığında, bu tekniğin edebiyatta yeni yeni kullanılmaya başlandığı görülür. Edebiyat kuramcıları, Édouard Dujardin’in (1861-1949) bilinç akışı tekniğini ilk kullanan yazarlardan olduğunu dile getirir. 1888’de yayımlamış olduğu *Les Lauriers sont coupés* (Defneler Kesildi) adlı romanı, bilinç akışının ilk örneklerinden olduğu kabul edilir. Kuramcıların bu tekniği ilk kullanan yazar olarak Dujardin’i kabul etme sebebi tesadüfi değildir: Dujardin 1931 yılında *Monologue intérieur* (İç Monolog) isimli kitabında, kendisinin de kullandığı iç monolog tekniğini detaylı olarak inceler: Yazar, kullandığı tekniğin farkındadır ve bu tekniğe dair bir kitap bile yayımlamıştır. Bunun yanında bilinç akımı ve iç monolog tekniklerini, belirli bir kurama bağlı kalmadan yazıp kullanan yazarları ne yapmalıdır? Türk edebiyatında Recaizade Mahmut Ekrem, 1896 yılında Servet-i Fünun’da tefrika edilen romanı *Araba Sevdası*’nda bilinç akışının örneğini vermiştir. Bu iki roman arasında bilinç akışı tekniğinin kullanımı açısından belirli farklar görülür: Dujardin’in *Defneler Kesildi*’sinde anlatım iç monoloğa daha yakınken, *Araba Sevdası*’nda bilinç akışına yaklaşan bir çizgi görülmektedir. *Defneler Kesildi*’de Dujardin, okuyucuyu sürekli aşık olduğu kadını düşünen bir ana karakterle tanıştırır. Bu karakterin aşka duyduğu heves büyüktür; evlenmek üzere olan bir arkadaşıyla rastlaşıp konuştuktan sonra bu durumun gerçek aşk olmadığını düşünür ve arkadaşının aşkını içten içe küçümser:

(...) Aşkın tadına bir tek kendisinin baktığını sanıyor. Fakat unuttuğu bir şey var! Böyle şeylere inanmak iyi güzel ama gerçekten var mı bir dayanağı? Courcelles Sokağı, Elise ve annesi... Kim ki bu Elise? Sıradan bir günde tesadüfen tanıştığı, iki arkadaşıyla sık sık parka giden, adamın yazdığı pusulaları kabul eden, altı ay boyunca evinde uslu uslu vakit geçirdiği ve ilk

gün evlenme teklifi etmeye cesaret edebilseydi anında evet diyecek bir kız. Annesiye az gelirli muhtemelen dul bir kadın, bir subay dolu. Bir bakışta Jansen çalabiliyormuş güya. Sonsuz aşk masalı; karın olacağım, sonsuza kadar... (Dujardin, 2021: 34).

Anlatım, roman boyunca bu şekilde ilerler. İç monoloğun bilinç akışı ile arasındaki farkı anlamak için, alıntıda da görülebileceği üzere, mantıklı cümlelerin ardı ardına gelmesi önem arz eder. Monoloğu içeren paragraf, cümle cümle iki eşit parçaya bölünür ve sanki iki kişi konuşuyormuş gibi düşünülebilirse, kullanılan teknik bilinç akışından ziyade iç monoloğa daha yakındır. Dujardin’e karşılık Recaizade Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası*, Bihruz Bey’in iç dünyasına inen ve kurallı, ardı ardına sıralandığında bir diyalog oluşturabilecek cümleler olduğu gibi, Bihruz Bey’e çağrışım yapan, bir nevi “sayıklama”yı andıran iç konuşmalar da görülür. Bihruz Bey, Tanzimat Dönemi’nde batılılaşmayı yanlış anlamış bir kişidir. Kendi zihninde temeli oturmayan fikirler, çelişkilerle doludur. Romanın bir kısmında, çat pat bildiği Fransızca’sıyla Lamartine’in bir şiirini Türkçe’ye çevirmeye çalışırken kendi kendine konuşmaya koyulur:

Birinci Rögre ... Acaip!... Rögre... Jö rögret... Tü rögret... İl rögret... Teessüf ederim, teessüf edersin, teessüf eder... Demek ki ilk yahut birinci teessüf... Güzel, çok güzel!... Benim için ne kadar uygun... Sonor... Sonor... Ses çıkaran deniz kenarındaki oraya Sorrento denizi mavi dalgalarını, portakal ağacının altında açar... Vardır... Ne vardır?... İnce yolun kurbunda “der-kurb-i Çamlıca-i sagir gibi” kokulu çit duvarının altında vardır. Ne vardır?... Bir adet ufak ve dar, yani ensiz ve yabancının dalgın ayaklarına endiferan, yani ilişiksiz bir taş vardır.

Oh!... Ne kadar güzel!!... Ben bu latif poeziyi nasıl olmuş da görmemiş!... Çok şey... Ah!... Dur bakalım, alt tarafı nedir? Mösyö Piyer de gecikti. Okuyalım:

Jiröfle... Jiröfle Jiröfa'yı bilirim... fakat Türkçesini bilmem... Biyanki'de olmalı... Frenk benefşesi... Ak veya kırmızı şebboy... İşte o çiçek orada saklar... Demetinin altında... Bir tek isim ki hiçbir eko onu asla tekrar etmedi!...

Kom se bo!... Mösyö Piyer de nerede kaldı? Devam edelim: (...) (Ekrem, 2009: 180).

Bu alıntıda yarım kalan cümleler, düşüncenin bir başka düşünceyi bölmesi ve bilinç akışına isim veren “akış” kavramının görülmesi Dujardin’ın anlatısına göre çok daha belirgindir. Ekrem, oluşturduğu Bihruz Bey’in kendine ait sesini yansıtmakta hiç çekince duymaz, okurun Fransızca bilgisini göz ederek romanını kaleme almaz. Karakterin bilinci, hiçbir popüler kültürden, gerçeklikten veya inandırıcılıktan önemli değildir.

Araba Sevdası ve *Defneler Kesildi* örnekleri dışında karakterin doğrudan bilincinin ortaya konduğu eserler yok denemez. Dostoyevski’nin *Yeraltından Notlar* (ilk basım tarihi 1864’tür) isimli kitabı da iç konuşma türünün ilk örneklerinden sayılabilir. Kitaba yazdığı önsözde Richard Pevear, “Kitabı, yeraltı adamının iç döküşüdür – kırıcı, kendini suçlayıcı, küstahça, ihmalkarca yazılmış, lakayıtça düzenlenmiş, yazarının da itiraf ettiği gibi rastgele hatıralarla süslenmiş (“Anılarımın düzenine aldırış bile etmeyeceğim. Aklıma nasıl gelirse, öylece kağıda aktaracağım) uzun bir sözlü saldırıdır” (Dostoyevski, 2016; 27) derken bilinç akışının tanımına tam anlamıyla uyacak bir iç döküş olup olmadığı konusunda düşünülmelidir.

Dostoyevski’nin bu kitapta yaptığı bilinç akışı denemesi ismi verilebilir, ancak her

ne kadar kendisi düşünceleri rastgele sıralama hedefiyle yola çıkmışsa da cümlelerin birbiriyle bağı gözden kaçmaz. Düşünceler daktilodan çıkmışçasına birbirini izler:

“Benim nasıl bir adam olduğum da belli değil: Ne ters bir adamım, ne uysal; ne alçağın biriyim, ne onurlu; ne kahramanım, ne de korkak... Kendi köşeme çekilmişim; zeki insanların önemli bir iş tutamayacakları, iş tutanlarınsa aptal oldukları gibi kin dolu, boş bir avuntuyla günlerimi doldurup gidiyorum”

(Dostoyevski, 2016, s.43). Anlatının bilinç akışı olarak görülmemesi gerektiğine dair bir sebep de, romanın başında Dostoyevski’nin yazar kimliğiyle ortaya çıkıp

okunacak olan metnin hayal ürünü olduğunu belirtmesidir: “Bu notlar da, bunların yazarı da besbelli hayal ürünüdür. Bununla birlikte, toplumumuzun durumunu, yapısını göz önüne alacak olursak, bu notların yazarı gibi kişilerin aramızda bulunmasının yalnızca mümkün değil, aynı zamanda zorunlu olduğunu kabul ederiz”

(Dostoyevski, 2016, s.37). Mektup ve anı türünün bilinci yansıtmada bir araç olarak verilmesi durumu Dostoyevski’de bu şekilde görülür. Bu notlar, güya, yerin altında yaşayan bir adamın sonradan bulunan notlarıdır. Yazar bunu en başta açıkça belli eder ve bilinç akışının dolaysız kullanımına ket vurur. Bilinç akışı tekniğinde dolaysızlık ve yazarın neredeyse tamamen silinmesi durumu söz konusu olduğundan, modern dönem öncesinde romanlarında anlatının halen yazarın elinde olduğu göz önünde bulundurulursa, bu tekniğin kullanıldığını görmek zordur.

2. MODERNİZM

2.1. Sanatta "Birey"in Ön Plana Çıkışı

İnsanı merkeze alıp dünyayı bireyin gerçekliğiyle algılama fikri, edebiyat tarihinde oldukça geç ortaya çıkmıştır. On dokuzuncu yüzyıla kadar süregelen "sanatın belirli bir ideali anlatması gerektiği" fikri yavaşça kırılırken, her bireyin özüne inilmesi, bireyin biricikliği sanatın her dalına hakim olmaya başlar. Sanatta asıl olan insanların ne düşündüğüdür, otoritenin değil. Zaman içinde görülür ki, her insanın kusurları olduğu gibi, gerçekliği algılama biçimi de farklıdır. Dünya, romancının anlattığı gibi tek bir realiteden, tek bir doğrudan ve gerçekten ibaret değildir. Sanatçıların bunu kabul edip insanlara bu konuda bir ayna tutması lazımdır. Fransız İhtilali'yle (1789-1799) birlikte halk, yüzyıllardır bitmek bilmeyen baskılardan kurtulmak için ayaklanır. Fransız İhtilali genel olarak burjuva hareketidir. Burjuvazinin isteklerine bakıldığında; maliye idaresinin düzenlenmesi, vergilerin eşit bir şekilde tahsil edilmesi, İngiliz parlamentosu gibi eşit haklar, sanat ve ticaret serbestisi, madenlerin rahatça işletilebilmesi gibi ticari anlamda pek çok alanda imtiyaz elde etme isteği gözlenebilir (Karaman, 2018, s.64-65). İhtilal sonucunda krallığın otoritesi sarsılmış, XVI.Louis ve eşi Marie Antoinette idam edilirken milliyetçilik akımı tüm dünyayı sarmaya başlamıştır. Avrupa devrimlerinin doğal merkezi ve ateşleyicisi konumundaki Fransa'da 24 Şubat günü Cumhuriyet ilan edilirken, devrimin etkileri 2 Mart'ta Güneybatı Almanya'ya, 6 Mart'ta Bavyera'ya, 11 Mart'ta Berlin'e, 13 Mart'ta Viyana'ya ve hemen ardından Macaristan'a, 18 Mart'ta Milano'ya dolayısıyla İtalya'ya sıçramıştır (Hobsbawm, 2005, s.22).

Toplumsal hareketler zamanla sanata da sıçrar. İnsanlar kalıpların baskısına boyun eğmek istemezler ve sanatta Rönesans'ın fitilini ateşlediği özgürleşme, özellikle Sanayi Devrimi sonrasında büyük bir ivme kazanır. 20.yüzyıl romanları,

yıllardan beri süregelen savaşlar yetmiyormuş gibi 1. ve 2.Dünya Savaşlarının gölgesinde insanın dünyadan ümidini kesip içine dönmesi eksenine kayar. Ümidin kesildiği, iki büyük dünya savaşının yaşandığı bu yüzyıl, Hesse'nin söylemiyle 'savaşçıl bir yüzyıl'dır' (Kızıler, 2006, s.93).

2.2. Modernizm Öncesinde “Roman”ın Durumu

Roman, varlığını Cervantes'in *Don Kişot*'undan (tam adı: *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote*) önce epik ve dramatik hikayelerden ilham alarak sürdürmekteydi. Halk anlatıları, Antik Yunan ve Roma tragedyaları tarihsel süreçte imparatorlukların sanat alanında önemli bir parçası haline gelmişti. Edebi ürünler, kültürle sıkı bir bağ içerisindeydi; Lukács'ın da belirttiği gibi, Yunan'da tarih ile tarih felsefesi arasında hiçbir fark yoktur (Lukács, 2003, s.44). Edebiyat, modern döneme kadar hayatın kendisiyle iç içedir. Edebi ürünler, doğduğu toplumun ve kültürün ortak malı gibi görülür ve şiir, hikaye, destan gibi anlatılarda belirli kalıpların dışına çıkılmaz: “Tanrıça Athena'nın doğuşu Yunan biçimlerinin ortaya çıkışının prototipidir” (Lukács, 2003, s.45). Topluma yön veren kişilikler de bunun farkında olup, edebiyatı, felsefeyi hatta bilimi tekelinde bulundururlardı. Bu durum yalnızca Antik Yunan'da böyle değildir: Ömer Hayyam, İbni Sina gibi isimler felsefe, edebiyat, astronomi gibi çeşitli alanlarda çalışmalar yapmışlardır.

Matbaanın Avrupa'ya gelişyle hareketli basımın ilk olarak Almanya'da Mainz şehrinde Johann Gutenberg tarafından 1440 yılında gerçekleştirildiği kabul edilir (Beydilli, 2003, s.111). Orta Çağ'daki kilise ve imparatorluk baskısı, Avrupa'da on yedinci yüzyıla değin romanın gelişimini zorlaştırmıştır. Türkçe'de Yapı Kredi Yayınları tarafından 2 cilt halinde ve tam metin olarak basılan *Don Quijote*'de önsözlerden sonra ve ana metnin kendisinden önce metnin basımına dair alınan izinler de baskıya dahil edilmiştir. Metnin basımı için sırasıyla Kraliyet Hazinesi Yazmanı

Juan Gallo de Andrada, ünvanı belitilmeyen (ancak isminin başında “doktor” sıfatı bulunan) Francisco Murcia de la Llana, Bejar Dükü Juan de Amezqueta isimlerinin imzası ve izni alınmıştır. Bunlardan sonra yazar Miguel de Cervantes Saavedra’nın kraliyete yazdığı dilekçe niteliğindeki metin de baskıda yer almıştır. Görüldüğü üzere, Fransız İhtilali ile başlayan özgürleşme hareketlerine kadar, edebiyat da dahil olmak üzere, sanat tamamen kraliyetler ve kilisenin kontrolü altındaydı.

Epik destanlar ve tragedyalardan modern romana geçişte “romans”lar önemli yer tutar. Esasında romans, destanlardan, tragedyalardan ve halk anlatılarından aldığı konunun olay örgüsünü daha çok genişletir. Nazımla da nesirle de yazıldığı görülen romansı, sadece biçimsel olarak farklıymış gibi görmek yanlıştır: Türü tanımlayan tek ve kesin ölçütü, yapıtın nazım mı yoksa nesir biçiminde mi yazıldığı sorusuyla tanımlamak yüzeysel olurdu –bu, sanatsal bir teknik ayrımı meselesidir yalnızca (Lukács, 2003, s.64). Romanslar “antik eserlerin yeniden anlatılması” olarak da tanımlanır. Antik eserleri, şiirleri ve hikayeleri derleyen, edebi hale getiren özgünleşme çabası içindeki yazar, romans türünün modern anlamdaki roman ile epik hikayeler arasında köprü kurmasına öncülük eder. “Roman” kelimesinin de kökeni olan bu anlatı türü, on ikinci yüzyılda Fransa’da ortaya çıkmıştır ve buradan diğer ülkelere yayılan bir anlatım türü haline gelmiştir (Demirtürk, 2015, s.2). Romanslar ortaya çıktıkları toplumun kültürel, tarihi özelliklerini yansıtır. Konularını çoğunlukla tarihten ve savaşlardan alan romanslara en ünlü örneklerden biri *Kral Arthur* anlatılarıdır. Tarihte yaşadığı tam olarak bilinmeyen ama yaşadığı varsayılan figürlerin üzerine oluşturulan kurmaca olaylar, romansların ana temasını oluşturur; bu açıdan romanslara destan ve tragedya geleneğinin devamı olarak bakılabilir. Ortaçağ romansları genellikle ‘ideal bir şövalyenin’ yaşadıkları üzerine kurulur (Demirtürk, 2015, s.16). Bu Ortaçağ İngiltere’inde yaşayan Geoffrey Chaucer (1343-1400), 1392

yılında yayımlanan *Canterbury Hikayeleri* adlı kitabında şövalyeyi şu şekilde tanımlar:

“Bir ŞÖVALYE vardı, çok saygın biri

Maceraya atıldığı ilk günlerden beri

Gönül vermişti şövalyeliğe. Onurluydu,

Dürüsttü, nazikti, savaşlarda zorluydu.

Katılmıştı en uzak seferlere,

Hristiyan topraklarına, kâfir ellere

Lordunun yanında atını sürmüştü,

Ve her defasında büyük iltifat görmüştü.” (Chaucer, 2020, s.35).

Chaucer’ın *Canterbury Hikayeleri*’nin Türkçe baskısına önsöz yazan çevirmen

Nazmi Ağıl, dönemin romans edebiyatının genel hatlarına da değinir. En belirgin

özellikleriyle, romanslarda büyü ve astrolojiye oldukça önem verildiği görülür.

Hikâyeler genellikle didaktik amaçlıdır ve hepsinin sonunda bir “kıssadan hisse”

bulunur. “Saray usulü aşk” bu dönem şiirlerinde özellikle de romanslarda önemli bir

yer tutar. Hikâyeler tarih hakkındaysa bunlarda anlatılan geçmiş zamanın özelliklerini

görmeyi ummak boşunadır; çünkü Ortaçağ insanı için tarih insanlar ve onların

yaptıklarıdır, geçmişin dikkatli bir şekilde yeniden yaratılması veya sebep-sonuç

ilişkilerinin ortaya konması beklenemez (Chaucer, 2020, s.16-17).

1605 yılında ilk cildi yayımlanan *Don Kişot*’un modern roman açısından başı

çekiyor olmasının çeşitli sebepleri vardır. Bunun sebeplerini incelemeden önce Don

Kişot’un “pikaresk roman” anlatısına uyduğunu ve romanstan modern anlamda

“roman”a geçişte önemli bir eser olduğunu belirtmek gerekir. Pikaresk, tür olarak yıllardan beri süregelen kahramanlık temalı, epik şövalye anlatılarını alaya alan bir anlatıdır. İspanyolca “pícaro” (haydut) sözcüğünden türetilen (tıpkı Kafka-Kafkaesk gibi) “pikaresk” kavramı, romansları alaya alan bir anlatımı ifade eder. İlk örnekleri İspanya’da görülen pikaresk roman, başlangıçta kır yaşamını konu alan romanlara ve şövalye romanlarına bir tepki olarak ortaya çıkmış olan, konularını toplumun aşağı tabakalarında düzenbaz, dalavereci ancak becerikli ve kurnaz bir kahraman (Pikaro) serüvenlerini işleyen bir roman türü olarak görülebilir (Çoraklı, 2002, s.23). Alt kesimi temsil eden Pikaro, bir nevi anti-kahraman olarak tasarlanmıştır. Kendinden önceki kahramanlara karşı çıkar; zekidir ve cesurdur. Toplumsal eleştiriden sözü sakınmaz, bulunduğu toplumu ve sistemi hicveder. Edebiyatta pikaresk anlatı, bir nevi otoriteye başkaldırının başlangıcı olarak düşünülebilir. Don Kişot, bu başkaldırı bağlamında kendinden önceki anlatılara groteskçe yaklaşan ve bunu dönemin şartlarına göre cesurca, açık yüreklilikle ortaya koyabilen eserlerin başında gelmektedir. Cervantes, inançlı bir Hristiyan olarak kilisenin ve otoritenin kurduğu sistemi ince nüktelerle eleştirirken onların da iznini almayı başarmıştı; krallığın ve kilisenin bu alayı sezmediği, bu yüzden eserin yayımlanmasına izin verdiği ihtimali de düşünülebilir.

Don Kişot’u özel kılan en önemli unsurlardan biri groteskin kendisini oluşturan ana kahramandır. Don Kişot karakteri, çağına kadar yazılmış eserler dışında, çağından yüzyıllar sonrası için bile alışılmışın dışındadır. Halk anlatıları ve destanların şişirdiği, betimlemelerinde abartıya kaçmaktan çekinmediği ana kahramanların tam tersi görünüme sahip olan *Don Kişot*, dış hayatın düzyazısal bayağılığına karşı içsellik ilk büyük savaşıdır (Lukács, 2003, s.108). Don Kişot, dış dünyayı olduğu gibi algılamak istemez; salt, somut gerçeklikte insanların “değirmen”

olarak gördüğünü saldırıya gelen atlı süvariler olarak görür. Kendisi deliliğin eşiğinde, hatta deliliğin içinde olduğu görülse de bu delilik Cervantes tarafından bir hastalık gibi değil, aksine doğruluk, saflık ve dürüstlikle birlikte verilir. Don Kişot, atıldığı şövalyelik macerasında dünyayı kötülüklerden kurtarmak isterken, kafasında ürettiği aşkına, Dulcinea'sına kavuşmak ister. Bu macerasında kendisine yardım eden Sancho Panza, bir nevi onun gerçeklikle olan bağıdır. Don Kişot hayallere daldığında ona gerçeği göstermeye gayret eder, yanıldığında ona karşı gelmek istememesine rağmen uyarılarda bulunur. Her ne kadar Don Kişot bir kahraman olarak kendi hayal aleminde yaşıyor görünse de, romanın kendisi son derece hayatın içinden kopmuştur. Don Kişot hayalini kurduğu çoğu şeye ulaşamaz, şövalyelik ve Dulcinea arzuları suya düşer. Bu hayallere ulaşmak için defalarca kez tekrarlanan döngülere girer. *Don Kişot*'ta, tek bir serüven, bütünün her şeyi içeren merkezi haline gelene dek farklı şekillerde sürekli yinelenir ve genişler – hayatın döngüsünü tamamlayan da budur (Lukács, 2003, s.114). Modern romanın temelini atmasının sebeplerinden biri, bu gerçekliğin yazar tarafından yakalanmasıdır. Onca hayali anlatıyor gibi görünen roman, hayatın bir prototipi gibidir: İnsan hayaller kurar, bunun için çoğu kez birbirinin benzeri döngülere girer. Hayalini gözünde büyüttükçe, aslında o hayalin gözde büyütülmesinin yanlış olduğunu zaman içinde kavrar. Hayal dünyasından çıkıp somut bir adım atmadığı sürece o hayalin hayal olarak kalacağını ise sonradan anlar.

Cervantes'i modern bir romancı ünvanına kavuşturan unsurlar grotesk bir hiciv ve Don Kişot kahramanının farklı oluşu değildir. Cervantes, metnin girişinde okuyucu ile konuşur, merkezde okurun olduğunu ona hissettirir. Jale Parla'nın metnin önsözünde belirttiği gibi, "Cervantes, Shakespeare'le birlikte belki de ilk kez, 'modern' okuru düşlemiştir" (Cervantes, 2020, s.11):

Don Quijote'nin babası gibi görünsem de, üvey babası olan ben, adetlere uyup, başkalarının yaptığı gibi, neredeyse gözlerimde yaşlarla, oğlumda göreceğin kusurları affetmen veya görmezden gelmen için sana yalvarmayacağım, sevgili okur. Sen onun ne akrabasıydın, ne arkadaşı; ruhun kendi bedeninde; gayet yetenekli, hür bir iraden var; evindesin ve kralın vergilerin efendisi olduğu kadar, sen de evinin efendisisin; bilirsin, herkes kendi evinde kraldır (Cervantes, 2020, s.38).

Cervantes'in yaptığı edebiyat dünyası çok geç kavramıştır. Okuru merkeze alma, onun fikirlerine saygı duyup yazar olarak metni aktaran kişi olmaktan ibaret kalma durumunun edebi eserlere yerleşmesi modernist sürece kadar pek de mümkün olmayacaktır. Yazarlar, kendi metinlerini aktarırken araya girecek, doğrudan veya dolaylı olarak görüşlerini bildirip okura ahlaken kendi gördükleri "iyi"yi öğütlemeye çalışacaklar; bunu da realizm, romantizm gibi akımların arkasına bürünerek uygulayacaklardır. Batı edebiyatı ile irtibatını on dokuzuncu yüzyılda kurmaya başlayan Türk edebiyatında ise halen ahlaki öğütler veren, okuru yönlendiren yazarlar çoğunlukta olacaktır.

Don Kişot, yazıldığı dönem ve sonrası için büyük bir etki yaratırken, edebiyat dünyası da on yedinci yüzyıl ve sonrasında köklü bir değişime girer. Cervantes'in açtığı bu yolda yazarlar, romansların dünyasından kopup kendi hayal güçlerinin bağımsızlığına ulaşmayı hedefler. Ahlaken iyinin öğütlenmesi durumu halen etkisini sürdürürken edebiyatın kurgusal olarak kalıpları aşılmaya başlanır. On sekiz ve on dokuzuncu yüzyıllarda edebiyatta yaşanan sıçrama, yalnızca romanda değil; şiir ve tiyatrodan da yaşanır. Konuların daha ziyade tarihten alınmasına rağmen yazarın da edebiliğini konuşturduğu klasisizm akımı; duyguların her şeyin ötesinde olduğunu iddia eden ve insanı sağduyuya duyguların kavuşturduğunu savunan romantizm akımı

ve bu akıma karşı ortaya çıkan, ana amacı gerçekçiliği yakalamak olan realizm akımlarının etkileri artar. Cervantes ve Shakespeare'in on yedinci yüzyılda başlattığı biçimsel ve anlamsal kalıpların yıkılıp genişlemesi durumu on sekizinci yüzyılda ivme kazanır. Konuların çeşitlenmesine çeşitli örnekler vermek mümkündür: Felsefe, komedi ve hicvin iç içe işlendiği Voltaire'in *Candide*'i, maceracı, "hayatta kalma" romanlarının en tipik örneği olan Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe*'su, romantizm akımının en önemli temsilcilerinden Goethe'nin, yoğun dram içerdiği için döneminde intiharlara sebebiyet veren eseri *Genç Werther'in Acıları*, masalsı yönüyle çocuklara da hitap eden Jonathan Swift'in *Gulliver'in Seyahatleri*, Jale Parla'ya göre (Parla, 2020, s.17) "on sekizinci yüzyıl İngiliz romanında Cervantes'in başyapıtıyla boy ölçüşecek eseri" olan Laurence Sterne'in *Tristram Shandy*'si bu yüzyılda yazılan önemli eserlere örnektir. Henüz klasisizm, realizm, romantizm gibi akımlar yeni filizlenmeye başlar. Edebi akımlar, esas etkisini on dokuzuncu yüzyılda gösterir.

On dokuzuncu yüzyıl romanı, kökenini Fransız İhtilali'nden almış bir başkaldırının edebiyata yansıtıldığı dönem olarak görülebilir. Edebiyat, özellikle on yedinci yüzyıldan itibaren Avrupa'da Fransa ve Almanya dili ve kültürü ışığında ilerlemiştir. Bunun sebepleri olarak; sanat faaliyetlerinin merkezi olarak Fransa'nın (özellikle Paris) görülmesi, felsefe, resim gibi sanat dallarının da buralarda gelişmesi ve bu dalların edebiyatı etkilemesi, bugün İngilizce olarak görülen "dünya dili"nin o yıllarda Fransızca olması gibi durumlar sayılabilir. On dokuzuncu yüzyılda sadece edebiyatta değil, dünyanın her alanında Sanayi Devrimi'nin de getirdiği bir makineleşme başlar. Bilime verilen önem ve bilimsel gelişmeler hız kazanır. Romanların kurgusu da bu bilimin açtığı yolda, özellikle nedenselliği önemseyen determinist düşüncenin önderliğinde şekillenir. On dokuzuncu yüzyıl gerçekçilerinin gözünde "gerçeklik" denen şeyin bir özelliği de, o devrin bilim görüşünden alınmıştı:

Fizik dünyasında bir determinizm olduğu gibi insanlar dünyasında da her şeyin bir nedeni vardı ve bunları bilmek toplumsal yasaları bilmek demekti.

Olaylar rastlantılarla, mucizelerle açıklanamaz; psikolojik ve sosyal kanunlarla açıklanabilirdi (Moran, 1988, s.35).

Makineleşmenin getirdiği yoğun iş yüküyle fabrikalar işçilerle dolup taşmaya başlamış, bu durum patronun işçiyi ezdiği bir sistemi beraberinde getirmiştir. On dokuzuncu yüzyıl, sadece edebiyatta değil, hayatın her alanında gerçeğin sorgulandığı yüzyıl haline gelir. Edebiyatın amacı neo-klasik dönemde gerçeği vermek iken, zaman içinde hayatın gerçeklerini en çarpıcı şekilde vermeye doğru evrilir. Halkın çektiği acılar, sıkıntılar romanın konusu olur. Sanayileşmenin hızla artışı ile gitgide kaotik bir düzene gidildiğini düşünenlerin sayısı artar ve bu durumda yazarlarda, sanatın ana gayesinin halka inmek, onlara gerçeği göstermek ve aydınlanmalarını sağlamak olduğu fikri hakim olur. Duygular, gerçeklerin yanında yer almaya devam eder; ancak duygular ve algılar, ortaklıktan çıkar ve bireyin iç dünyasına inmeye başlar. Neo-klasiklerde de sanatçı duyguları anlatır, ama anlattığı duygular herkesin duyduğu ya da duyabileceği ortak duygulardır (Moran, 1988, s.88). On dokuzuncu yüzyıl, romantizm ve realizmin yükseldiği bir dönem olarak görülür ve sanatçılar bu akımların ışığında kendi öznel duygularına yönelip, hayatı neo-klasik kalıplardan çıkarak farklı kurgularla, dilde farklı ifade ediş şekilleriyle birlikte romanlarına yansıtmaya yönelirler. Özellikle romanizmde sanatçıyı sanatçı yapan, sanatçının öznel bir duyarlığa, herkeste bulunmayan yaşantılara sahip olmasıdır (Moran, 1988, s.88).

On dokuzuncu yüzyılda Fransız ve Alman edebiyatlarının yanı sıra Rus edebiyatı da Dostoyevski, Gonçarov, Tolstoy gibi önemli yazarlarıyla ön plana çıkmaya başlar. Realizm, romantizm gibi akımların dışında özellikle Emile Zola'nın başını çektiği natüralizm akımı da gerçeği bilimsel yöntemlerle, soya çekime

dayandırarak aktarmayı hedefler. Aynı şekilde bu yüzyılda ilk tohumları filizlenen ve yirminci yüzyılda etkisini arttırıp 1936'dan sonra “toplumcu gerçekçilik” adını alan akım, Marksist kuramın edebiyatta kendisini göstermesiyle şekillenir. Yazarlar, gerçeği doğrudan halkın, emekçilerin sömürülmesine karşı çıkararak romanlarında işlerler.

Georg Lukács, Don Kişot'tan modernist döneme değin romanın gelişimini *Roman Kuramı* adındaki eserinde üç ana başlıkta inceler:

1- Soyut İdealizmin Romanı: *Don Kişot, Kızıl ile Kara*

2- Düş Kırıklığı Romantizmi: *Oblomov, Bir Delikanlının Romanı*

3- Bir Sentez Denemesi Olarak *Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları: Wilhelm Meister*

Edebiyat, yirminci yüzyılın, modernizmin çağına kadar çeşitli yollardan geçmiştir. Epik anlatılar ve romanslara başkaldırı olarak gelişen bir roman türü; bu roman türünün zaman içinde dallanıp budaklanarak gücünü klasikten alan neo-klasik (klasisizm) periyodu, bu klasik kalıplara da karşı çıkan ve duyguyu, sağduyuyu ön plana alan romantik akım, romantik akımın “yeteri kadar gerçekçi ve akılcı olmadığını” düşünerek ona da karşı çıkan realistler ve natüralistlerden sonra roman türü, kalıpların iyice aşıldığı ve bireyin iç dünyasında şekillenen soyut gerçeklik algısına önem veren bir yola sapar. Modern dönem, hem romansların gerçekçi görünmeyen ve klasik anlatı formlarından çıkamayan kalıpcılığından, hem de realistlerin fazla gerçekçi görünme çabasından uzak kalır. Modernist yazarlara göre gerçek, oyun hamuru gibidir. Bu hamur herkesin elindedir ve onları şekillendirmek bireyin kendisine düşer, yazar burada sadece bir aracıdır. Bu “sadece aracı olma”

bağlamı kapsamında modernist dönem, gerçek anlamda kalıpların yıkılıp bireyin merkeze alınmaya başlandığı bir dönem olarak görülebilir.

2.3. Modernizme Geçiş

Edebiyatta bilinç akışının ortaya çıkışını tarihsel olarak incelemek için, edebiyatın “modernizm”e geçiş sürecini incelemek gerekir. İnsan bilincinin varlığının ortaya koyuluşuyla birlikte yazarların tanrısal bakış açısını kullanarak romanın anlatısına karışmasının zamanla azalması, tek bir sebeple ilişkilendirilemez. “Salt ve değişmez” gerçeklik algısından “dünyayı kendi zihinlerinde anlamlandıran insan”a geçiş süreci, tarih açısından oldukça sancılı olmuştur. Bireyin iç dünyasına verilen önem, bir noktada zaruri bir hale gelmiştir; zira insan psikolojisinin en umudu yitik yüzyıllarından birine girilmiştir ve birey için içe kapanmaktan başka çare kalmamıştır.

“Modern”, sözlüklerdeki kelime anlamı “çağdaş” sözcüğüyle karşılanırsa da tek bir cümle ile açıklanması zor bir kavramdır. Tarihsel süreçteki kullanımına bakılacak olursa, Latince “modernus”tan türetilen modern sözcüğü, yaşanan ana, çağa uygunluk anlamının yanı sıra “yenilikçi” anlamını da taşımaya başlar. *Oxford Learner’s Dictionaries*, sözcüğün “şimdiye, döneme ait” anlamı dışında iki yan anlam daha verir: “(sanat, müzik, moda vb. stillerin) yeni ve geleneksel tarzlardan farklı olması amaçlanan”; “(genellikle onaylayarak) en son teknolojiyi, tasarımları, malzemeleri, fikirleri vb. kullanarak”. Bu anlamlar düşünüldüğünde, her çağ bir öncekine göre modern sayılabilir. Ancak tarihsel bağlamda modernizm; Rönesansla birlikte ortaya çıkan, tam olarak on sekizinci yüzyıldaki bilimsel/düşünsel gelişmelerle ivme kazanan, birey-insanın ve aklının odağa taşındığı bir dönemdir (Ecevit, 2018, s.40). Felsefede René Descartes’ın (1596-1650) “Cogito ergo sum (Düşünüyorum, o halde varım)” düşüncesinden yola çıkılarak insanın merkeze alındığı hümanist anlayış, zaman içinde sanatın her alanına etki eder. Bilmenin değeri

vurgulanır ve bilme eyleminin özünde aklın (ration) yer aldığı düşüncesiyle birlikte rasyonalite ortaya çıkar. Yıldız Ecevit'in dediği gibi, modernizm, her bilgiyi sistematize etmek ister, kendi doğrularının üstünlüğünde hiyerarşi yaratır, kuralcıdır. Aklın güdümündeki Batı düşüncesinin doruğudur modernizm (Ecevit, 2018, s.41).

Modernist süreci etkileyen önemli unsurlardan biri teknolojik gelişmelerdir. İnsanlık, bu yüzyıla değin hiç olmadığı kadar hızlı çöktüğü gibi hızlı toparlanmaya başlamıştır. Birey bir yandan iki savaşın arasında kalan dünyada gitgide yalnızlaşırken, bir yandan da Sanayi Devrimi sonrası makineleşen dünyaya alışmaya çalışacaktır. Teknoloji, hiç olmadığı kadar insanların hayatını etkileyecek; gündelik yaşamda, mutfakta, odalarda, insanın görebildiği her yerde varlığını hissettirecektir. Bu gelişmelerin edebiyatla en etkileşimli onlarından biri fotoğraf makinesi ve video kameranın geliştirilmesidir. Modern anlamda kamera, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında geliştirilmiştir. Thomas Alva Edison, 24 Ağustos 1891 yılında hareketi kaydeden kamerası kinetografin ve kaydedilen filmleri göstermeye yarayan kinetoskopun patentini almıştır (Sayılğan, 2019, s.136). Fotoğraf makinesi, yaşanan anın durdurulmasını, somutlaştırılıp sonradan bakılabilmesini sağlar. Modernist dönemde yazarlar, tıpkı bir fotoğraf makinesi gibi yaşanan anı durdurup insanın zihnini yansıtmaya yönelirler; bu durum da olaylardan çok düşüncelerin anlatıya hakim olmasını sağlar. Olay odaklı romanlar yazılmaya devam edildiği gibi düşünce odaklı, olayın minimize edildiği romanlar da yazılmaya başlanır.

2.3.1. modernizmde gerçekçilik.

Aklı ve gerçekliği odağa almasına rağmen, modernizmin gerçeklik arayışı bir nevi gerçeklikten kaçıp kendi gerçekliğini oluşturması açısından paradoksal bir imaj çizebilir. İki Dünya Savaşı'na sahne olan bu yüzyılda gerçeklikten kaçmak elzem bir hale gelmiştir. İnsanlar kendi içlerine dönük bir şekilde dünyadan soyutlanmak

durumunda kalmıştır. Özellikle 1930’lu yıllara kadar modernist dönemin yazarları, bir Dünya Savaşı’na doğru gidildiğinin farkına varmış ve kendi gerçekliklerine sığınmıştır.

20.yüzyıl başlarında sanat ve edebiyat, modernizmin ana ilkeleriyle çelişiyor görünür. Romanda Kafka, neden-sonuç ilişkisiyle alay ediyor gibidir; Musil de, Broch da, Proust da, Joyce da modernizmin rasyonalist/Marksist/faşist meta-anlatılarını romanlarında boy hedefi durumuna getirmektedir. Modernist yaşam bilincinin sözcüsü konumundaki gerçekçi roman estetiğinin eğiten/öğreten/yönlendiren yansıtmacı yapısına karşın gerçekleştirilmiş sanatsal bir devrimdir söz konusu olan (Ecevit, 2018, s.41).

Gerçekliğin, savaşların, katliamların karamsarlığı yazarları da kuşatmış, gerçekçi görünmeye çalışmadan, doğrudan zihinden, bilinçten geçenleri okurla araya girmeden yansıtmaya yönelmişlerdir. Artık eski tip tanrısal, ahlak dersi veren yazar yoktur; okurun kendisi modern dönemde merkeze alınmaya başlanmıştır. Gerçeklik, algılayana göre değişen bir durumdur. Yazarın gerçekliğini kafasındaki algıya göre yansıtması, okurun da aynı şekilde bunu kendi algısında süzmesi en olağan durum haline gelmelidir.

On dokuzuncu yüzyıla değin, sanatın “güzeli, doğruyu öğütlemesi” düşüncesi egemen olmuştur. Fransız İhtilali’nin fitilini ateşlediği özgürleşme fikri, bu algının kırılma sürecini başlatmıştır. Fransız İhtilali sonrasında 1800’lerde İngiltere’de başlayan ve kısa süre içinde Avrupa’nın diğer ülkelerine de sıçrayan Sanayi Devrimi de, gerçekliğin edebiyattaki algısını önemli ölçüde etkiler. Birbirleri arasında haberleşmenin zor olduğu alanlarda artık haberleşmek daha kolaydır. İnsanlar, teknolojik imkanların artması sonucunda hem birbirleriyle daha rahat iletişim kurar,

hem de dünyanın farklı bölgelerini daha çok tanıma şansına sahip olurlar. Haberleşme ve eğitim imkanlarının artması, insanları daha bilinçli bir hale getirir. Auerbach, *Mimesis*'te bu konuya değinir:

(...) taşımacılık ve haberleşmede eşzamanlı erişilen teknik ilerlemeler, yanı sıra Devrim'in kendi eğilimlerinin sonucu olan ilköğretimin yaygınlaşması, toplumlarda, nispeten daha hızlı, daha iyi koordine olmuş aynı doğrultuda bir hareketlilik sağladı. Herkes daha bilinçli, hızla, artan bir eşit oranlılıkla, aynı düşünce ve olaylara temas eder hale geldi. Avrupa için gerek tarihsel gelişmelerde gerek bu gelişmelerin herkesçe algılanmasında zamansal derişiklik ifade eden bir süreç başladı. Bu süreç, o günden bu yana muazzam bir seyir izlemiştir ve bugün artık Yeryüzü'nün tamamında belli bir normda tek tipleşen yaşamöngörüsüne zemin oluşturmaktadır; hatta belli ölçüde bu tek tipleşmeyi hayata geçirmiştir (Auerbach, 2019, s.499-500).

On dokuzuncu yüzyıl romanı, Fransız İhtilali'nin ve Sanayi Devrimi'nin getirdiği olanaklarla gerçeğe yönelir. Belirli bir “ideal”i, “güzel”i anlatan romanlar yerini halkın çektiği acılara bırakır. Romanlar, konusunu belirli bir “ideal”den veya geçmiş zamanın tarihinden almak yerine gerçeğin ta kendisinden almaya başlar. Gerçekte yaşanan, hızla artan işçi sömürüsüdür. Köyden kente göçler artar, fabrikalaşma ve makineleşme arttıkça işçi-patron arasındaki güç farkı da artar. Bu sorunları dile getiren ilk edebiyatçılar, on dokuzuncu yüzyılda romantik akım etrafında toplanır. Stendhal, 1830'da yayımlanan romanı *Kırmızı ve Siyah*'ta burjuva bir çevrede yetişen Julien Sorel'in genç yaşta kasabadan Paris'e göçmesiyle birlikte dini eğitim ile askeriye arasında kararsız kalması (ki dini eğitimi –kiliseyi- sembolize eden renk siyah, askeriye temsil eden renkse kırmızıdır) ve daha sonra sekreter olarak iş bulmasıyla birlikte gelişen olayları işler. Sorel'in patronunun kızı Mathilde,

Sorel'e aşık olur. Bu roman, dönemin bütün gerçekliğini konusuyla açığa çıkarır.

Toplumsal sınıflar arasında yaşanan aşkın zorluğu, köyden kente göç sonrası yaşananlar, askeriye ve kilise arasında kalan insanların durumu romanda gözlemlenebilir. Stendhal'ın devamında Balzac, Flaubert gibi yazarlar da on dokuzuncu yüzyıl Fransa'sını gerçekçi biçimde romanlarında işlerler. Roman konuları genel olarak burjuvanın yaşadığı hayattır. Farklı kesimden insanların bir araya geldiği ortamlarda maruz kaldığı sınıfsal ayrımlar, genellikle aşk ilişkileri içinde verilir.

Stendhal ve Balzac'la başlayan romantik gerçeklik, Flaubert ile bir adım öteye taşınır.

Flaubert, romanlarında uzun mekan ve karakter betimlemeleriyle ön plana çıkar.

Madam Bovary, konu bakımından oldukça sade görünmesine rağmen edebiyat tarihini derinden etkilemiştir. Flaubert, ana karakter Emma'nın çektiği sıkıntıyı ortadaki tabloyla, görüldüğü gibi anlatır. Ortada derin ruhsal betimlemeler olmamasına rağmen, okur Emma'nın sıkıntılı bir süreç yaşadığını anlar:

Akşamla birlikte, ruhunun derinliklerinden de başka birtakım yavanlıklardan nem sızan, döşemesi ıslakmış gibi duran küçük yemek odasında tahammülü son haddine geliyordu. Hayatın bütün acılığı tabağının içinde kendisine sunulmuştu sanki, haşlama etin dumanıyla birlikte, ruhun derinliklerinden de başka birtakım yavanlıkların dumanları çıkıyordu sanki. Charles çok ağır yemek yiyordu: Emma ise ya birkaç fındık yiyor ya da dirseğiyle masaya dayanarak bıçağının ucuyla muşambanın üzerine birtakım çizgiler çizip oyalanıyordu (Flaubert, 2019, s.117).

Balzac, Stendhal ve Flaubert gibi Fransız romantikleri, romanı önce toplumun, sonra da toplum içinde bireyin sorunlarına indirmede önemli başrol oynarlar. On dokuzuncu yüzyıl boyunca Fransa, modern gerçekçiliğin oluşumunda ve gelişmesinde en büyük rolü oynamıştır (Auerbach, 2019, s.535).

Yirminci yüzyıl, gerçekliğin halka, halktan da bireye indiği yüzyıl olarak görülebilir. Özellikle Flaubert'in etkisiyle günlük hayat romanların içeriğine dahil edilmiş, klasik anlatıların görkemli, "ideal" insan figürü ortadan kalkmaya başlamıştır. On dokuzuncu yüzyıl, her ne kadar bu günlük hayatı ele almışsa da halen çoğunlukla yüksek sınıfta yer alan insanların ele alındığı göze çarpar. Emile Zola ve Goncourt Kardeşler gibi eserlerini daha çok 1800'lerin ikinci yarısında vermiş olan yazarlar, halka indirilen gerçekliği bir adım öteye taşırlar. Özellikle natüralist akımla ön plana çıkan Zola'nın eserlerinde karakterler genellikle işçi sınıfından seçilir. Oldukça kötü hayatlar süren maden işçileri, tren raylarında çalışan işçiler, geçimini fuhuştan kazanan insanlar bütün çektiği acılarla okura sunulur. Yirminci yüzyıl gerçekliği bireyin özüne indirgenmeye başlanır. Odakta birey ve onun zihninden geçenler vardır. Dünyanın somut gerçekleri, ücra bir kasabanın küçük bir evinde gazete okuyan karakterin düşüncelerinden öğrenilebilecektir. Bu tür minimal konuları romanlarına konu eden modernist yazarlardan Virginia Woolf ve Marcel Proust, bir hayat döngüsünü minik parçalara bölerek romanlarında işlerler. Marcel Proust, yedi kitaplık serisi *Kayıp Zamanın İzinde*'de ortalama bir insanın hayat döngüsünü zihnindeki anılar eşliğinde verir. Proust aynı zamanda, kronolojinin düz bir çizgide ilerlemediğini gösterir. Zihin, anıları çağrışımlarla hatırlar ve olaylar gelişigüzel hatırlanabilir. Bunu fark etmek, edebiyatta gerçekliğin işlenişinde büyük bir çıkır açar. Gerçeklik, insan zihninin içindedir. Dünya, o nasıl algılıyorsa öyle vardır.

2.3.2. modernizmde estetik ve biçim.

Modern süreçte gerçeklik algısıyla birlikte biçim ve estetik de değişir. Sözlük anlamı olarak güzelliğin algılanışı ile bağdaştırılan "estetik" kavramı, edebi eserlerde de aynı şekilde ahlak ve güzellik anlayışı ile ilişkilendirilebilir. "Edebiyatın konusu, güzel olan şeylerdir" algısı kırılmaya başlanır, her türlü durumun edebiyata konu

olabileceği fikri yerleşir. Ahlak ve güzelliği okura dayatmak yazarın değil, bireyin, toplumun kendi kendine yüklemesi gereken bir görev olduğu düşüncesine varılır. Hatta iş o noktaya varır ki, güzeli ve iyiyi öğütlemektense yüzyıllar boyu “kötü” görülen karakterler, davranışlar romanın ana temasını oluşturur hale gelir. Baskıların ve yasakların, o baskılanan ve yasaklanan durumu daha cazip hale getirdiği düşüncesi modernist süreçte de kendini gösterir. Kalıplardan bıkan yazarlar, kendinden önce süregelen estetik anlayışına karşı çıkarlar. Roman, “anti-roman” haline gelir; kahramanlarsa “anti-kahraman”. Romanların belirli bir “amaç” doğrultusunda yazılmasındansa var olan kalıpları nasıl yıkabileceği, gerçeklikten farklı kaçış senaryoları üretme şekilleri düşünülür. Yirminci yüzyıl başı modernist romanı, edebiyatta alışılmış tüm ölçütleri tersine çeviren, devrimci yapıda bir gelişmedir (Ecevit, 2018, s.42). Zaman ve mekan algısı somuttan soyuta geçer, metinler gerçekliğin oyunu haline gelir.

Bilinç akışı, modernizmle birlikte gitgide soyutlaşan bireyin iç dünyasını yansıtmak için kullanılan önemli yollardan biridir. Yıldız Ecevit de, modernist yazarların soyut dünyada ve zamanın içinde istediği gibi dolaşabilmesini sağlayan kurgusal buluşların başında bilinç akışını gösterir (Ecevit, 2018, s.43). Bilinç akışı ile yazar, her türlü salt gerçekliği bilincini yansıttığı bireye indirgeyebilir, her türlü zamansal ve mekansal geçişleri sağlayabilir. James Joyce’un 600 sayfayı aşkın kalınlıktaki *Ulysses* adlı yapıtında 16 Haziran 1904 gününün 18 saatini anlattığı düşünülürse, bilinç akışı tekniğinin verdiği esneklikle yazarların zaman-mekan algısını kitabın kalınlığıyla eşdeğer tutmadığı görülebilir.

Zihnin kendi içindeki karmaşıklığını bireyin iç dünyasına inmeye başlayınca fark eden modernist yazarlar, bu karmaşıklığı romanlara yansıtmamanın zorluğuyla karşılaşır. Bellek ve zihin, kağıda aktarılması kolay unsurlar değildir; bu sebeple

romanın anlatısı da karmaşılaşmaya başlar. Geriye dönüşler, anlatıda kronolojinin bozulması, iç içe geçen olaylardan müteşekkil çerçeve anlatılar anlatımda sık kullanılan teknikler haline gelmeye başlar. Yalnızca yazar için değil, okur için de yirminci yüzyıl modernizmi alışılması kolay bir süreç olmaz. Yıldız Ecevit de bu konuya değinir:

Geleneksel edebiyatın rahat okunan kurgusuna alışmış okur, modernist edebiyatın katıksız yaratıcılık anlayışının, avangardist biçim oyunlarının içinde kendini yitirir ve anlamadığı bu metinlerden giderek uzaklaşır. Modernist edebiyat ise bundan pek etkilenmiyor görünmektedir; seçkindir; kendisini anlayan, onunla bütünleşen az sayıda okur ona yetmektedir. Metinde anlamın/konunun ardından koşmayan, avangardist biçim denemelerindeki artistik boyutun ayırdına varan, ondan tat alan seçkin bir okurdur bu; romanı şiir gibi okumayı öğrenmiş biridir (Ecevit, 2018, s.55).

Bilinç akışı tekniğinin ilk örneklerini romanlardan alıntılarla görmek, modernist süreçte romanda anlatımın uğradığı değişiklikleri gözlemlemek açısından önem taşır.

2.4. Modernist Dönemde Bilinç Akışının İlk Örnekleri

“Modernist dönem”, edebiyatta yirminci yüzyılın başından 1950’li yıllara kadar olan süreci kapsar. Bu süreç, devamında postmodernist dönemi getirirse de sürecin başlattığı etki halen devam etmektedir: Klasik anlatı bir kere kırılmıştır, alışlageldik kalıplar yerine karşı çıkma ve her anlatının kendi sınırlarını belirlemesi durumu yıllar ilerledikçe daha da karmaşık hale gelir. Modernizmin açtığı bu yol, postmodernist dönemde yoğun çerçeve anlatı kullanımı, Pınar Kür’ün *Bir Cinayet Romanı* isimli eserindeki gibi “roman içinde roman”lar yazılması, başka metinlere

göndermeler yapan “metinlerarasılık” kavramı gibi yeni anlatı tekniklerini doğurur. Postmodern dönem öncesinde bu tür farklı anlatım teknikleri yok değildir; her edebi akım kendinden önceki eserlerle beslenir ve atılan her adım, yeni bir dönemin kapısını aralar. Ahmet Mithat Efendi’nin ilk olarak 1891 yılında yayımlanan *Müşahedat* isimli romanı, postmodern anlatıda görülen “roman içinde roman” tekniğini kullanır; ancak dönem itibarıyla tekniğin henüz olgunlaşmamış bir örnek olduğunu gözlemlemek mümkündür. Yazar halen araya giriyordur, okura ders vermeye çalışıyordur. Bu durum başlı başına modern ve post modern anlatıya uymamaktadır. Modernist veya postmodernist bir tekniğin önceden kullanılmış olması, bu sebeple o eserin tek başına modern veya postmodern olması anlamına gelmez.

Modernist dönemin temsilcileri düşünüldüğünde akla gelen yazarlar, eserlerini ağırlıklı olarak 1900’lü yılların ilk yarısında vermiş olan Franz Kafka, James Joyce, William Faulkner, Robert Musil, Virginia Woolf ve Marcel Proust gibi isimlerdir. Bu isimlerin genel olarak iki Dünya Savaşı’nı da yaşayan; Fransa, İngiltere, Çekoslovakya, Almanya ve Avusturya gibi ülkelerden çıkması tesadüf değildir. Bu iki savaşın yarattığı çöküntü, özellikle Avrupa’nın kolonyal ülkelerinde daha önce hiç olmadığı kadar büyük etkiler bırakmış, her sanat dalı gibi edebiyat da bu çöküntüden payını almıştır. Bu coğrafya dışında kalan ülkelerde edebiyat, modernist süreçten aynı zamanda etkilenmemiştir. Türkiye coğrafyası, Tanzimat Dönemi’nden beri Avrupa’yı her alanda geç takip ettiğinden, edebiyatta da modernist etkiyi daha geç yaşamıştır. Yıldız Ecevit’in belirttiği üzere (Ecevit, 2018, s.85), yetmişli yıllarda Türk romanı ilk avangardist metinlerini üretmeye başladığında, Batı avangardizmi postmodern düzlemde at koşturmaya çoktan başlamıştır.

Modernist dönemin yazarlarının tamamı bilinç akışı yöntemiyle yazmamış olsalar da; bu teknikle özdeşleşen ve tekniğin modern dönemde gelişmesi ve popüler

hale gelmesinde etkin yazarlar vardır. Bilinç akışı tekniğinin kullanımında Virginia Woolf ve James Joyce önemli rol oynar. Woolf İngiliz, Joyce İrlandalıdır. İngiltere ile yıllar boyu çekişme içinde olan ve 1921 yılına kadar İngiltere yönetimi altında olan İrlanda, bu durumu edebiyatında da hissettirir. Modern dönemin İrlandalı yazarları, eserlerinde bağımsızlık, İrlanda diline (Gaelic) ve kültürüne sahip çıkma gibi temaları işler. Woolf ise siyasi mevzulardan uzaktır, onun yüzleştiği daha büyük bir sorun vardır: Erkek egemen bir dünyada “kadın” olmak. Modern dünyada sanat, sanatçıların bireysel dünyalarında en sık yüzleştiği sorunlara karşı başkaldırının odağı haline gelir. Bu nedenle bir yazarın hayat öyküsü, yaşadığı coğrafya, etrafındaki kişiler eserlerini incelemek için önemli bir zemin oluşturur. Edebiyat, bireyle artık hiç olmadığı kadar iç içedir.

Virginia Woolf (1882-1941), yazdığı romanlarda bilinç akışını sıkça kullanır. Woolf’un kahramanları günlüğüne not alır edasıyla iç konuşmalarını ve düşüncelerini okura aktarır. Woolf’un bilinç akışı tekniğini kullanışında genel olarak bir anlatıcı varlığını hissettirir, yani tam anlamıyla bir “dolaysız aktarım” söz konusu değildir; fakat bu anlatıcı araya girmeden, kahramanını objektifçe gözlemleyen, hatta gözlemden öte onun düşüncelerini okura aktaran bir aracı olmaktan öteye geçmez. Auerbach, Woolf’un bilinç akışını kullanımıyla ilgili “Yazar, nesnel durumların anlatıcısı sıfatıyla neredeyse tamamen geri planda duruyor. Söylenen hemen her şey romandaki karakterlerin bilincinin yansımasıdır adeta” (Auerbach, 2019, s.578) derken haksız değildir. Auerbach, bu duruma örnek olarak Woolf’un *Deniz Feneri* isimli romanının ilk bölümünün beşinci kısmını verir:

Mrs. Ramsay başını kaldırdı –en küçük, en sevgili yavrusunun içine hangi şeytan girmişti?- ve odayı gördü, koltukları gördü, fena halde eskidiklerini düşündü. Geçen gün Andrew’un dediği gibi, bağırsakları yere saçılmıştı; ama

evle tek ilgilenen yaşlı bir kadın olduğu için bütün kış rutubetten sıırsıklam olacak bu eve yeni koltuklar alıp burada çürümeye bırakmanın ne manası var diye sordu kendine. Neyse, kirası tam olarak iki buçuk peniydi; çocuklar buraya bayılıyorlardı; kütüphanelerinden, derslerinden ve öğrencilerinden üç bin, aslında doğrusunu söylemek gerekirse, üç yüz mil uzakta olmak kocasına iyi geliyordu ve konuklar için de yer vardı (...) (Woolf, 2015, s.27).

Bu bölümde görüleceği üzere yazar (ya da anlatıcı), başkasının bilincini dolaylı olarak anlatmakta gibi görünür; fakat bu anlatılanların ne kadar dolaylı olduğu da muallaktır. “Mrs.Ramsay başını kaldırdı” ifadesinde dışarıdan bir gözün gözlem yaptığı kesindir, sonrasında gelen “-en küçük, en sevgili yavrusunun içine hangi şeytan girmişti?” cümlesinin anlatıcıya mı, Mrs.Ramsay’e mi ait olduğuyse belirsiz görünür. İlk bakışta anlatıcıya ait olduğu düşünülebilir ve mantıklı görünen de budur, ancak Mrs.Ramsay’e de ait olabilir. Bilinç akışının dolaylılık durumu da bu sebeple karışıktır. Edebiyatta dolaylı anlatımlardan dolaysıza, sadece ve sadece bilince inen modernist ve devamında gelen post modernist süreçte anlatıcı, karakterle fazlasıyla iç içedir. Yer yer ondan uzaklaşır ve uzaktan biri gibi gözlemler, yer yer onun içinde biri gibi olur. Sonuç olarak anlatıcı, vücuttan vücuda giren ve dünyayı kimi zaman onların gözünden, kimi zaman da dışarıdan gözlemleyerek anlatan bir ruhtan farksızdır.

Bilinç akışında dolaylı aktarıcıdan dolaysız aktarıcıya geçişte William Faulkner (1897-1962) önemli bir rol oynar. Faulkner, yalnızca anlatımlarında yalnızca dolaysızlığa geçmez; karakterlerinin dil, şive, yaş gibi faktörlerini de göz önüne alarak bilinçlerini yansıtır. Bu anlatım dolaylı aktarımdan dolaysıza geçişte önemli bir rol oynar: Bireyin biricikliği anlatımda giderek kendini hissettirir. 1930 yılında yayımlanan *Döşegimde Ölürlen* adlı romanında Faulkner, olay örgüsünde yer alan on üç kahramanın bilincini dolaysızca aktarır. Her karakterin düşünce sistemi ve

konuşma şekilleri farklıdır. Kitabın bölümlere ayrılması da, bu karakter geçişleriyle verilir. Her bölüm değiştiğinde okuyucu, farklı bir karakterin iç dünyasına iner.

Romanda daha sessiz yapısı olan karakter daha az, daha konuşkan ve atılgan olanlarsa daha çok konuşur. Bu durum hem iç, hem dış konuşmalarda geçerlidir. Dört çocuklu bir ailenin ölen annelerinin cenazesini zorlu bir yolculukla taşıdığı bu romanda, dört çocuğun en küçüğü olan Vardaman yaşına uygun olarak düşünür. Olaylara pek etkisi olmaz, sadece gözlemler. Ona ayrılan bir bölümde tek cümlelik bilinç akışı örneğini bile görebilmek mümkündür: “Annem balık” (Faulkner, 2018, s.77).

James Joyce, dolaylı ve dolaysız anlatıcı ayrımını bir adım öne taşıyarak anlatıcıdan karaktere geçen ani akışlar, hangi karakterin sözü aldığının haberinin verilmeden bilinçten biline geçiş gibi farklı unsurları harmanlar ve anlatımı bambaşka bir boyuta getirir.

2.5. James Joyce

James Joyce (1882-1941), yalnızca İrlanda Edebiyatı’nda değil, modern edebiyatta önemli bir yere sahiptir. Joyce’un anlatıya getirdiği değişiklikler postmodern süreçte yazarları etkilemeye devam etmiş ve postmodernizmin alt yapısını oluşturan etmenlerden biri olmuştur. Joyce, içebakış yöntemini farklı bilinç akışı anlatımıyla harmanlayıp türlerin iç içe geçmesinde kullanır. Bilinç akışının yanı sıra, sıkça kullandığı kelime oyunları (ki bunlar eserlerin başka dile çevrilmesi ve anlaşılmasını daha da zorlaştırır), kimi zaman çoğu okurun ve yayımcının dahi çözemediği nükteli, tarihi göndermeler ve uzun, sayfalarca noktalama işareti içermeyen iç düşüncelerle anlatımı bir nevi karnavala çevirir. Eserlerinin tür olarak çeşitli olduğu görülebilir: Hikayelerini içeren *Dublinliler*, romanları *Ulysses*, *Finnegan Uyanması* ve *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, şiirlerini derlediği *Oda Müziği* ve tiyatro eseri *Sürgünler*. Farklı anlatım tekniklerini genel

olarak romanlarında kullanan Joyce, hikayelerini içeren Dublinliler de dahil olmak üzere İrlanda'lı kimliğini içerikte sıkça hissettirir. Hikaye ve romanlarında mekan genel olarak İrlanda, Dublin'dir. Kahramanlar Dublin sokaklarında dolaşırken, bir nevi şehrin haritasını çıkarırken okur da kent içinde onlarla birlikte dolaşır. Joyce kendinden emin bir şekilde, Dublin kentinin yıkılması halinde kendi kitaplarından yola çıkılarak tekrar kurulabileceğini söylemiştir (Ellmann, 2016, s.76):

Dublin'in ölümsüzlüğü, Joyce'un sanatının ölümsüzlüğüyle somutlaşıyordu.

Oysa başka romancılar gibi somut mimari bilgiler vermez Joyce; anlattıkları dirseklerle yumruklanan, yaslanan, gözücuyla süzülen ya da bildik kokusuyla tanınan yerlerdir. Kent büyük kitlelerin değil, küçük parçaların içinden yükselir. Başka türlü bir gezi anlatısı olurdu (Ellmann, 2016, s.78).

Joyce yalnızca olayların geçtiği mekan bakımından gerçekçi değildir; aynı zamanda roman ve hikayelerinin kahramanlarını kendisinden ve çevresinden ilham alarak oluşturmuştur. Okurun karşısına toy bir çocuk olarak ilk defa *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'nde çıkan ve ilerleyen yaşlarında *Ulysses*'te de kendisine yer bulan Stephen Dadaus, aslında Joyce'un kendisinden farklı değildir. Joyce'un çocukken yaşadığı zorbalıklar, okula giderken öğretmenlere karşı asi duruşu ve dogmatik öğretilere kafa tutması, Dadaus karakterinde de aynı şekilde görülür. Joyce hayatına giren kadınları da kurmacaya eklemekte çekinmez. Gertrud Kaempffer adlı bir kadına mektuplar yazan fakat karşılık bulamayan Joyce, *Ulysses*'inde Gerty karakterinin ismini bu olaydan sonra netleştirir. Gertrud'tan sonra tanıştığı ve dairesinin karşısında pencere açıken gördüğü başka bir kadın olan Marthe Fleischmann'ın sokakta topalladığını görür ve ismini başka bir kadından ilham aldığı Gerty karakterini, yine başka bir kadından ilham alarak topal olarak kurgulamaya karar verir (Ellmann, 2016, s.83).

Joyce, 1922 yılında Paris’te basılan eseri *Ulysses*’te 600’ü aşkın sayfada tek bir günü anlatır. 16 Haziran 1904 gününün 18 saatini anlatan romanda gün seçimi de Joyce tarafından kasıtlı olarak yapılmıştır. 16 Haziran 1904 tarihi Joyce’un o zaman sevgilisi olan eşi Nora’yla Dublin sokaklarında ilk kez birlikte dışarı çıkıp yürüdükleri gündür. Joyce, bu romanını Homeros’un *Odyseia*’sını şablon olarak alarak yazmıştır, tıpkı onun gibi 18 bölümden oluşur ve her bölüm *Odyseia* ile paralellik gösterir. Bazı karakter isimlerini doğrudan bu anlatıdan alan Joyce (Telemakhos gibi), postmodernist süreçte kendisini gösterecek olan “metinlerarasılık” kavramının da öncülüğünü yapan isimlerden olur.

Ulysses ve devamında gelen *Finnegan Uyanması*, klasik anlatı formlarını oldukça kıran eserlerdir, dolayısıyla özetlenmesi de kolay olmaz. *Ulysses*, iki ana karakter Leopold Bloom (ve eşi Molly) ile *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*’nde gençliği anlatılan Stephan Dadaus ekseninde Dublin’de geçen bir günü oldukça karmaşık bir şekilde işler. Anlatıda bir noktada roman formundan çıkılır ve tiyatro formunda diyaloglar ilerlemeye devam eder ve tekrar romana geçiş yapılır. Bu örneğin dışında, romanın sonlarında sayfalar süren ve noktalama işareti kullanılmayan bir bölüm yer alır. *Ulysses*, yarattığı bu farklılıklarla romandan ziyade bir Dublin destanına dönüşür. Shakespeare, Dante ve Antik Yunan anlatılarına atıflar boldur, dolayısıyla kitabı okuyup iyice anlaşılması için ön okumaların bol tutulması gereklidir.

Ulysses, bilinç akışını sık kullanır; fakat romanın tamamının bilinç akışıyla özdeşleşmesi de doğru değildir. Çeşitli anlatım tekniklerini harmanlayan, kronolojiyi ve bazı durumlarda dilin gramerini bile bozan Joyce, dolaylı ve dolaysız anlatıcı arasında sürekli gidip gelir. Okur, ne zaman anlatıcının, ne zaman karakterinin bilincinin konuşan olduğunu takip etmekte zorlanır:

Bay Bloom, Brunswick Sokağı'na doğru seğırtirken gülümsüyordu. Bizim hanım da yeni bir. Kamış misali çilli soprano. Burnunda malzemedен çalmışlar. Yine de kendince güzel: küçük bir balad söylerken misal. Sesi yok pek. Biz bizyiz, bilmez misin: Aynı teknede. Goygoy, pohpoh gırla. Tüylerimi diken diken ediyor. Farkı duymuyor mu sahi? O kadar alçalmış sanki. Bana gelmez böyle işler. Belfast onu hizaya çeker diyordum. Oradaki şu çiçek hastalığı da yayılmaz umarım. Tekrar aşılalmaz muhtemelen. Senin hanım ve benim hanım.

Acaba herif karısını bana peşkeş mi çekiyor?

Bay Bloom, gözleri alacalı bulacalı ilan panolarında, sokağın köşesinde durdu (Joyce, 2019, s.73).

Alıntıda görüldüğü üzere, “Bay Bloom” ile başlayan cümle birdenbire Bloom’un bilincine inilmesiyle odak değiştirir. Anlatıcı gerektiği gözlemi dışarıdan verdikten sonra hemen aradan çekilir ve bunun sinyalinin önceden verme ihtiyacı hissetmez. Bloom’un bilinç akışı örneğiye kesik cümleler ve ani düşünce geçişleri içerir: Tam anlamıyla bir nehir gibi “akar”, yerinde durmaz.

Joyce, kullandığı dilin farklılığı açısından da modernist dönem sonrası yazarlarını etkiler. Bu dil oyunları, özellikle *Ulysses* ve *Finnegan Uyanması*’nda kendini sıkça gösterir. Bir cümle içinde farklı dillere geçiş, dilin imkanlarının zorlanarak var olmayan kelimeler türetilmesi gibi unsurlarla Joyce, romanda anlatı kalıplarını sadece biçimsel olarak değil; dil bakımından da alışılmışın dışına iter. *Finnegan Uyanması*’nda bir cenazenin komikliğini dile getirmek için “funferall” kelimesini türeten Joyce, hem “fun for all” (herkes için eğlence) hem de “fun

funerall'' (eğlenceli cenaze) kelime gruplarını tek bir kelimedede buluşturur (The School of Life, 2016).

2.6. Yirminci Yüzyılda İrlanda'nın Durumu

Bir ülkenin edebiyatı, ülkenin içinde bulunduğu politik ve sosyal olaylardan etkilenir. Bu sebeple bir dönemin edebiyat anlayışı ile o dönemin olaylarını birbirinden bağımsız düşünmemek gerekir. İrlanda Cumhuriyeti, resmi olarak bağımsızlığını İngiltere ile süren mücadelesi sonrasında 6 Aralık 1922'de İngiltere-İrlanda Antlaşması'nın imzalanmasıyla kazanmış olmasına rağmen (Gibson, 2018, s.33) bu antlaşma İrlanda'yı tamamen bağımsız bir ülke haline getirmeye yetmemiştir. Bağımsızlığına kavuşmuş İrlanda, yeteri kadar bağımsız değildir. Yapılan antlaşma İrlanda'ya sadece Britanya'nın egemenliğinden kurtulma hakkı tanıyor, ama Britanya'nın güvenlik ve savunmadaki süregelen haklarını koruyor ve sonunda Ulster bölgesinin İrlanda Cumhuriyeti'nden temelli ayrılmasına yol açabilecek bir Sınır Komisyonu'nun kurulmasını öneriyordu (Gibson, 2018, s.33). Bu antlaşma yanlıları ve karşıtları arasında çıkan çatışma, bir iç savaşa dönüşmüş ve 1922-1923 yılında İrlanda İç Savaşı patlak vermiştir. Savaşı İngiltere güdümlü Katolik Kilisesi'nin yanlıları (aynı zamanda bu antlaşmanın yanlıları) kazandıktan sonra İrlanda'daki mezhep çatışması iyice problematik bir hale gelir. Ülkede gebelikten korunma gibi yasalar çıkaran muhafazakar hükümet, 1929 yılında İrlanda Yayın Sansürü Yasası'nı yürürlüğe koyar (Gibson, 2018, s.34). İrlanda'nın bugün de Kuzey İrlanda ve İrlanda Cumhuriyeti olarak ikiye bölünmesinde etkili bu mezhep çatışmasında, kuzey bölgesi genel olarak İrlanda'nın Protestan azınlığın yaşadığı kısımdır (Samuel Beckett da bu azınlığa mensup, Protestan bir aileden gelmektedir). İrlanda 1940'lı yıllara kadar İngiltere ve Fransa başta olmak üzere birçok ülkeye göç verir. Özellikle ülkenin Protestan mezhebi, İngiltere'ye yoğun bir göç dalgası başlatır ve bu durum

İngiltere'nin göçmen karşıtı bir zihniyet üretmesinde etkili olur. Ultan Cowley'e göre İrlanda karşıtı zihniyet İngiltere'de özellikle 1922'den 1940'lara kadar, İngiltere-İrlanda Savaşı ve bağımsızlığı bir mirası olarak palazlanmıştır (Cowley, 2001, s.132). İster Protestan ister Katolik olsunlar İrlandalılar için kimlikleri daha ağızlarını açar açmaz sorun teşkil etmeye başlar ve onlar için uygun, yeni bir İngiliz kimliği de hali hazırda mevcut değildir (Gibson, 2018, s.65).

İrlanda mezhep farklılıkları ve iç çatışmalar sonucu İrlanda Cumhuriyeti ve Kuzey İrlanda olarak ikiye bölünür. Kuzey İrlanda Protestan ağırlıktaki nüfusun yönetimine geçer ve İngiltere'ye bağlılığı koruma düşüncesiyle kurulan İrlanda Cumhuriyeti İkinci Dünya Savaşı'nda nötral bir pozisyon aldıktan sonra 1949 yılında British Commonwealth'ten ayrılarak İngiltere'den daha bağımsız bir yola girer.

Modern döneme hem İngiltere ile hem de kendi içinde çatışmalarla giren İrlanda ve İrlanda edebiyatı, bu çatışmalardan doğrudan etkilenmiştir. Yazarların bu göç dalgasına kapılıp başka ülkelere gitmesine rağmen bu “İrlanda davası”ndan vazgeçmediği görülür. William Butler Yeats ve Oscar Wilde, yaşadıkları yıl aralığı ve edebi anlayışları bakımından modern dönemin hemen öncesinde yer alırlar. Yeats şairdir, Wilde ise yazdığı tek romanında ve hikayelerinde bilinç akışı tekniğini kullanmaz. Bu çalışmanın ana odağı olan Beckett'ı incelemek için, Joyce'la olan bağını ve bilinç akışının Joyce'un kalemindeki yansımaları da bakmak gerekir.

2.7. İrlanda Edebiyatı'nda Modernist Süreç

Yirminci yüzyılda İrlanda edebiyatı, sadece İrlanda içinde değil, dünya çapında ün yapmış ve hızlı bir yükseliş dönemine girmiştir. İrlanda'nın başkenti Dublin'den çıkan dört yazar (biri şair), on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başında modernist edebiyatında önemli yere sahiptir: Oscar Wilde, William Butler

Yeats, James Joyce ve Samuel Beckett. Bu yazarlar sadece İrlanda'lı değil, Dublin'li kimlikleriyle de ön plana çıkar. Özellikle James Joyce, eserlerini İngiltere'ye direniş yıllarında İrlanda dilini ve kültürünü öne çıkaran bir zihniyetle kaleme almıştır. *Dört Dublinli* adlı araştırmasında Richard Ellmann, dört yazarın birbiriyle olan bağını ele alır ve hayatlarında İrlanda'ya dair noktaları irdeler:

Bu dört Dublinli –Wilde, Yeats, Joyce ve Beckett- aralarındaki bağlantıların bilinmesi konusunda çok istekli değillerdi. Ama bağlantıları var. Belli bağlantılar da tarih aracılığıyla kuruluyor. Yeats 1883 yılında, on sekiz yaşındayken, Wilde'ın verdiği bir semineri dinlemeye gitmişti; Joyce, 1902 yılında, yirmi yaşındayken, artık olgunluk çağına olan Yeats'le ilk kez karşılaşmıştı; Beckett, kolayca dost olmayan, ama kendisinden arkadaşlığını esirgemeyecek Joyce'la 1928'de, yirmi iki yaşındayken tanıştırılmıştı. Daha yakından baktığımızda bağlantıların sıklaştığını görürüz. Wilde ve Yeats birbirlerinin yapıtlarına karşılıklı saygıyla yaklaşmışlar, zaman zaman aynı izlekleri ele almışlardı. Joyce son dönem yapıtlarında, ondan kahraman bir kurban kimliğiyle birçok kez söz ederek ya da kitaplarından birçok alıntı yaparak ölümsüzleştirmişti Wilde'ı. Beckett, başta *Anna Livia Plurabelle*'sini bir arkadaşıyla birlikte Fransızcaya çevirdiği Joyce olmak üzere, üçünün yapıtlarından da fazlasıyla yararlanmıştı (Ellmann, 2016, s.7).

Bu yazarların tümü Dublin'de doğmuş olmalarına rağmen yirmili yaşlarında Dublin'den göç edip çeşitli ülkelere yerleşmek ve ülkeleri dışında ölmek kaderini yaşamıştır. Modernist sürece kadar sanatın merkezi olarak görülen Fransa, bu dört yazarı da bir şekilde içine çeker. Yeats ve Wilde Fransa'da ölür, Beckett sadece ana yurdundan değil, ana dili olan İngilizce'den de vazgeçip Fransızca'ya yönelir ve çoğu eserini Fransızca yazar. Joyce 1900'lü yılların başında Fransa'ya gider ve on yılı

aşkın süre orada yaşar. Bundan dolayı, modern dönemin İrlandalı yazarlarında sık sık yer değiştirme motifi görülür. Özellikle Joyce ve Beckett'ın yapıtlarında kendini bulamayan insan teması hakimdir. Bu yazarların belirli bir ülkeleri, konumları yoktur, sık sık yaşamları da biçim değiştirir.

2.8. Samuel Beckett

Samuel Beckett, Nisan 1906'da, Dublin'in güneyinde dünyaya gelir. Babası William, on yedinci yüzyıl sonlarında Fransa'dan göçmüş Katoliklere göre azınlıkta kalan Protestanlık mezhebindedir. Annesi May Roe varlıklı, arazi sahibi bir aileden gelirken zaman içinde yoksullaşmıştır (Gibson, 2018, s.27). Ailesi genel kanı olarak İngiltere ile birliği savunan Katolik görüşe daha yakın olsa da, Beckett bu tür siyasi görüşleri hiçbir zaman umursamaz.

Beckett, 1928 yılında eğitimi bitene kadar İrlanda'da kalır. 1920'de Portora Kraliyet Okulu'na kayıt olur ve 1923 yılına kadar burada kalır. Başarılı bir öğrencilik döneminden sonra İrlanda'nın en köklü okullarından Trinity College'a kaydını yaptırır ve bu sırada İrlanda önce İngiltere Antlaşması ile bağımsız olur, ardından iç savaş patlak verir. Savaş sonunda İngiltere destekli Katolik hükümet başa geçer ve edebiyat dahil olmak üzere çeşitli alanlarda sansürler uygulanmaya başlanır. Beckett, ilk öykülerini bu karmaşanın içinde, 1920'li yıllarda yazmaya başlar. Beckett'ın birçok eseri gibi sonradan yayımlanma fırsatı bulmuş (1934) ilk kitabı *Aşksız İlişkiler*, İrlanda ile henüz bağını koparmamış bir Beckett profili çizer. Kitabın ilk öyküsü *Dante ve Istakoz*'da, 1926 yılında infial yaratmış gerçek bir olayın kahramanı Henry McCabe merkeze alınır. McCabe, 26 Mart 1926 yılında altı kişinin yanarak can verdiği bir evi kundakladığı iddiasıyla uzun sorgulamalardan geçer. Fransa'daki Dreyfus Davası'nı andıran olayda McCabe, kimine göre yeterli kanıt olmadığı halde mahkum edilir. Beckett'ın ilerleyen yıllarda bu tür toplumu etkileyen olaylardan uzak

durduğu ve Nazi Almanya'sı döneminde bizzat işgal altındaki Fransa'da yaşarken dahi toplumsal olaylara ses çıkarmadığı düşünülürse, gençlik yıllarında İrlanda'nın kendisi ve edebi anlayışı üzerindeki etkisini görmek mümkündür.

Beckett, 1926 yılında Trinity College'ın Modern Diller Okulu'nu başarıyla bitirir (Gibson, 2018, s.45). 1927 yılında hocası Rudmose-Brown, gelecek yıl Paris'teki École Normale Supérieure'de verilecek İngilizce dersleri için Trinity College'ın değişim öğretmeni olarak Beckett'ı önerir (Gibson, 2018, s.45). Beckett, bu göreve ancak 1928 yılının Kasım ayında başlayacaktır ve hayatının ilk yirmi iki yılını geçirdiği ülkesini terk eder. École Normale, Fransa'nın en ilerici ve modern okullarındandır (Gibson, 2018, s.50). 1800'lü yıllarda Durkheim ve Pasteur gibi isimleri yetiştiren okul, 1924 kuşağında Nizan, Péron ve Sartre gibi ileride parlayacak isimleri öğrenci olarak barındırır.

1928-1930 yılları arasında Paris'te İngilizce dersleri okutan Beckett, bu sefer işi tersine çevirir ve Londra'ya gidip Trinity College'da Fransızca öğretmeni olarak çalışmaya başlar. Beckett'ın İngiltere'de bir İrlandalı olarak yaşadığı ve İrlanda-İngiltere geriliminin halen halk arasında devam ettiği düşünülürse, kendisinin bu dönemlerde İrlandalı kimliğinden soğumaya başladığı ihtimali kuvvetlidir (Gibson, 2018, s.62). Beckett Birleşik Krallık adasındaki bu çatışmadan bıkmış olmalıdır ki, 1931 yılında görevini bırakır ve kısa süre içinde önce Almanya'ya, sonra Paris'e gider. Buralarda da uzun süre kalamaz ve Londra'ya geri dönüp 1933-1935 arasını Londra'da geçirir. İlk romanı *Murphy*'i Londra'dayken yazar ve romana adını veren Murphy karakterinin de tıpkı kendisi gibi Londra'da sıkışmış bir İrlandalı oluşu göze çarpar. 1936 yılının sonlarında Beckett'ın arafta kalma hali onu yiyip bitirebilecekmiş gibi görünüyordur (Gibson, 2018, s.79). Otuz yaşına gelen ve o sıralarda iş sahibi olmayan Beckett, kaldığı bölgeyi temelli olarak terk etmeye koyulur ve 1936 yılında

Almanya'ya gider. Nazilerin sansürlere ve baskılara başladığı yıllarda Beckett kabuğuna çekilir; fakat Almanya macerası da bir yıl sürer ve hayatının büyük bir bölümünü geçireceği Fransa'ya yerleşir. 1939-1944 yılları arası İkinci Dünya Savaşı'nda Fransa'da bulunur ve Beckett'in bu noktada İrlanda ile bağlarının zamanla gevşediği görülür. Eserlerini Fransızca yazmaya karar veren Beckett, dil ve içerik olarak İrlanda'dan gitgide uzaklaşsa da İrlanda'ya ufak göndermelerinin devam ettiği görülür:

Molloy ise ad olarak Beckett'in, en sık karşılaşılan ve özellikle M ile başlayan Murphy, Moloy, Moran gibi İrlandaca isimlere duyduğu sevginin yansımasıdır (Ellmann, 105).

1940'lardan 60'lı yılların başına kadarki süreç, Beckett'in Fransızca'ya geçişiyle edebi eser verimliliğinin arttığı yıllardır. Mercier ile Camier 1946'da, Watt 1953'te yayımlanır. Kendisinin bir seri olarak kabul etmemesine rağmen edebiyat çevrelerince bir seri (üçleme) olarak görülen *Molloy* (1951), *Malone Ölüyor* (1951) ve *Adlandırılmayan* (1953) romanları kendisine 1969 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazandıracaktır.

Beckett İkinci Dünya Savaşı sonrasında esas ününü tiyatro eserleriyle kazanır. 1947 yılında yazdığı ancak gün yüzüne 1995 yılında çıkan *Eleutheria* ile başlayan tiyatro külliyatı *Godot'yu Beklerken* (1952), *Sözsüz Oyun 1-2* (1956), *Oyun Sonu* (1957), *Krapp'ın Son Bandı* (1958) gibi eserlerle hacim kazanır. En ünlü yapıtı *Godot'yu Beklerken*, romanlarındaki “anlamsızlığın farkında ve buna karşı gelmeyen” anlayışın sahneye uyarlanmış halidir:

Godot'yu Beklerken'de Beckett kendi gördüklerini ve ruh durumunu betimliyordu. Her ikisi de en az Kafka'ninkiler kadar etkileyicidir; ama

Kafka'nın kahramanları belirli bir amaçla savaşıırken, Beckett'inkiler amaçsızca katlanırlar (Ellmann, 122).

1960'lı yıllardan sonra üretkenliğini zamanla yitiren Beckett, uzun yıllar yaşadığı Paris'te 22 Aralık 1989 tarihinde hayata gözlerini yumar.

2.9. Beckett ve Joyce

Samuel Beckett'in yolu James Joyce ile yalnızca doğduğu yer, ülke ve çağdaşı olması bakımından kesişmez. Beckett, Joyce ile yakından tanışmaktaydı. İkisi de ülkelerinden çeşitli sebeplerle göçmek durumunda kalır ve ilk kez İrlanda'nın dışında, Paris'te tanışır. Beckett'in Joyce ile tanışmadan önce ona hayran olduğu bilinmektedir (Gibson, 2018, s.46). Joyce, Beckett'tan 24 yaş büyüktür ve Joyce'un edebi anlamda ününün arttığı yıllarda Beckett, henüz toy bir gençtir.

1920'lerin sonlarında Joyce kendine, İrlandalıların özel bir yer tuttuğu yerleşik bir arkadaş çevresi edinmiştir (Gibson, 2018, s.46). Bu grup Joyce ile vakit geçirir, bir nevi onun sıla hasretini giderir. Beckett'in İrlanda'dan zaman içinde kopuşu Joyce'ta görülmez; Joyce daima eserlerinde İrlanda'ya bir şekilde bağlı kaldığını gösterir.

Beckett'in Joyce ile tanışmasına aracı olan kişi, Beckett'in Paris'te École Normale Supérieure okulundan aldığı teklifte yerine geçeceği düşünülen, kendisinden önceki öğretmen olan Thomas MacGreevy'dir. Beckett bu pozisyona getirilmesine rağmen MacGreevy de bir şekilde görevinde kalır ve Beckett ile ikisi, ömür boyu sürececek bir dostluk geliştirirler. Joyce'u da tanıyan MacGreevy, Beckett'i Joyce'un yörüngesine sokar (Gibson, 2018, s.44). Beckett, Joyce'un *Finnegan Uyanması* eserinde çalışacak bir nevi asistanlık görevini üstlenir. Joyce, bir süre sonra Beckett'taki cevheri görür ve onu *Our Exagmination round His Factification for Incamination of Work in Progress* kitabı için bir deneme yazmaya davet eder, Beckett

da yazdığı bir yazıyla kitaba katkı verir (bu kitap *Finnegan Uyanması*'na dair eleştiri ve mektupları içerir, Türkçe'ye çevirisi yoktur).

1928 yılında başlayan Joyce-Beckett bağı gitgide derinlikli bir hal alır ve ikili, görüşmelerini arttırır. Beckett, ilk kez gittiği Fransa'da kaldığı iki yıl boyunca yalnızca Joyce ile değil, Joyce'un kızı Lucia ile de görüşür. Bu görüşmenin Beckett ile Lucia'nın çift olarak anılmasına yol açtığı belirtilse de ikilinin ciddiye binen bir ilişkisinin olmadığı düşünülmektedir (Gibson, 2018, s.47). Lucia bu yıllarda psikolojik kökenli olduğu düşünülen ve fizyolojisini de etkileyen bir hastalık geçirir, Beckett da artık Joyce'un aile dostu olduğu için evlerine sıkça gider ve Lucia'yı da ziyaret eder. Beckett'in Joyce ile olan bağı, Beckett 1930 yılında Londra'ya geri dönene kadar sürer. Beckett ikinci kez 1937'de Paris'e gittiğinde Joyce halen oradadır ve görüşmelerine bıraktıkları yerden devam ederler. Beckett'in ikinci Fransa süreci, onun kendi diline ve doğduğu ülkesine yabancılaşma sürecidir.

2.10. Beckett'in Roman Anlayışı ve “Yeni Roman” Akımı

Beckett, edebi kariyerinin başında Joyce'tan doğal olarak etkilenir; ancak ömrünün ilerleyen yıllarında bu etkinin zaman içinde sekteye uğradığı görülür. Beckett, kendisine Joyce'tan daha farklı bir çizgi çekmek ister:

Bazı saldırgan eleştirmenler önceleri Beckett'in Joyce müridi olduğunu savlıyorlardı. Bunun nedeni, Beckett'in ilk yapıtlarında gördüğümüz kentlerde amaçsızca dolaşan karakterlerdir. Bu benzerlikleri aslında birer parodi olarak değerlendirmemiz gerekir. Beckett Joyce'un monolog biçimini benimsemişti, ama başka yazarlar da yapıyordu bunu; Joyce'un kendisi de Dujardin'i izlemişti. İkisinin de gülmece anlayışı belirli noktalarda birleşiyordu, özellikle

mekanik ayrıntıları art arda sıralamaktan hoşlanıyorlardı. Ama Rabelais de, Chaplin de aynı şeyi yapmışlardı (Ellmann, 2016, s.133).

Joyce'un kelime oyunları ve anlamı bükmeye dayalı üslubu Beckett ile uyuşmamaktadır. Beckett de Joyce da alışlagelmiş "anlam" algısını sarsmak ister; ancak Beckett bunu dil oyunları ile değil, hikaye anlatmalı, kurgulu, "olay"lı anlatılara karşı çıkan bir iç döküş sistemiyle sağlar.

Beckett'in varoluşçuluk akımından etkilendiği görülür. Özellikle *Üçleme*'sinde konuşan, "konuşmak zorunda olduğu için konuşan" ve ötesini düşünmeyen insan figürü çok belirgin şekilde okurun karşısındadır. Bu figür bir nevi sanrılar gören bir insandır ve kafasından geçenleri herhangi bir sırayı, düzeni, bağlantıyı umursamadan sayıklama halinde açığa çıkarır. Beckett için sözcüklerin yapısı, göndermeli nükteler değil; yaşamak ve konuşmak zorunda olan insanın dolaysız aktarımı önemlidir. İnsan vardır, hayattadır ve bunun ötesinde herhangi bir düşünce sistemi geliştirmesi, somut veya somut bir unsur uğruna savaşıması bunu değiştirmez. Modernist sürecin "içine kapanık insan" figürü Beckett'te bir nebze daha dışa dönük bir hal alır ve bu "insan", çözüm yolu aramaya çabalamaz. Beckett'in eserlerinde insan, hayatın her alanında kısır döngülerinin bir ürünüdür ve bundan kaçışı yoktur. *Godot'yu Beklerken* adlı ünlü tiyatrosu, ona göre hayatın bir nevi özetidir: İnsan, ömrü boyunca bir hiç uğruna bekler durur. "Hiçlik" kavramı Beckett'te o kadar yer etmiştir ki, *Hiç İçin Metinler* adlı kitabında ardışık olarak numaralandırılan metinlerin gerçekten de bir "hiç" uğruna yazıldığı, herhangi bir sonuca bağlanmadığı görülür.

Beckett doğrudan bağlılığını ilan etmese de, Beckett'in "Yeni Roman" akımını ortaya atan yazarlarla sıkça vakit geçirir (Alain Robbe-Grillet'nin *Yeni Roman* adlı

kitabının Türkçe baskısını yapan Kafekültür Yayınları, Beckett'in Yeni Romancılarla beraber sohbet ettiği bir fotoğrafı kapağına koyar) ve eserlerinde de bu akımın romana dair görüşlerini yansıtır. Sonu “izm”le biten akımlara doymuş olan modernist edebiyatın kalıplardan kurtulma çabası olarak ortaya çıkan Yeni Roman, insanın sübjektif gerçekliğindense mümkün olduğunca gerçeği yansıtmaya çalışır. Gerçek, düşüncelerden bağımsızdır ve var olan dış dünya, algılar ötesinde anlatılmalıdır. Her düşünce, her “bence”li cümle gerçekliği değiştirir, бүker ve başka bir şekil verir. Roman, sadece bu “bence”ler içinde kurgunun ilerlemesinden ibaret olmamalıdır.

Yeni Roman’a göre, roman modern döneme kadar “Balzac ekolünde” süregelmiştir. Belirli bir karakter tahlili yapılır, olaylar dramatik bir boyut alır ve roman kurgusu bu şekilde ilerler. Yeni Roman, “roman”ı kalıba sokabilecek en demirbaş unsurlardan bile arınmak ister: Karakterler ve olaylar dahi silinebilir olmalıdır. İsimler, mekan isimleri ve saatin kaç olduğu gibi unsurlara takılmanın lüzumu yoktur. Alain Robbe-Grillet, Yeni Roman ile ilgili yazdığı metinleri derlediği aynı adlı kitabında karakterlerin silikleşmesiyle ilgili belirli romanlardan örnekler verir:

Kaç okuyucu *Bulantı*’daki veya *Yabancı*’daki anlatıcının adını anımsar?

Bunlarda insan tipleri var mıdır? Aksine, bu kitapları karakter incelemeleri olarak kabul etmek saçmalığın daniskası olmaz mı? Ya *Gecenin Sonuna Yolculuk*? Bir kişiyi betimler mi bu kitap? Bu üç romanın da birinci tekil şahısla yazılmış olmasının bir tesadüften ibaret olduğuna inanılabilir mi?

Beckett, aynı anlatıda kahramanın adını ve biçimini değiştirir. Faulkner iki farklı kişiye bilerek aynı adı verir. *Şato*’nun K.’sına gelince, o sadece bir baş harfle yetinir, hiçbir şeye sahip değildir, ne ailesi vardır ne de yüzü; hatta büyük olasılıkla yer ölçücü falan da değildir (Grillet, 2015, s.27-28).

Yeni Roman’da nesneler ve somut gözlem önemli bir yer tutar. Karakterler, bir anlatıcıdan çok gözlemci rolündedir ve ellerinde bir kamera tutar gibi dış dünyanın çekimini yaparlar. Yeni Roman’a dahil edilen Michel Butor’un *Değişme* adlı romanına yazdığı ön sözde Mükerrer Akdeniz, bu akımın özelliklerini maddeler halinde sıralar:

1. “Roman salt gözleme dayalı olmalı ve gerçeği yansıtmalıdır.
2. Nesnenin varlığı ve insan üzerindeki etkileri yadsınamaz; romanda insan, nesnel dünyadaki yerine oturtulmalıdır.
3. Takvim ya da saatle belirlenmiş, yapay dış zaman yerine, insan bilincindeki karmaşık ve iç içe yaşanan zaman (geçmiş, gelecek, şimdiki zaman halkalarından oluşan) iç zaman kullanılmalıdır.
4. Gerçeği yansıtma yolunda bir araç olan dil, süssüz, özentisiz, dolambaçsız olmalıdır.
5. Geleneksel roman çağımızın gerisinde kalmıştır; romancı yeni anlatım biçimlerine yönelmelidir (Butor, 1991, s.9).

Beckett’in edebi anlayışıyla bu maddelerin örtüştüğü görülebilir. Grillet kitabında savlarını açıklamak için örneklediği isimlerden biri de Beckett’tir:

Beckett’te olay yok denemez, ama olaylar durmaksızın birbirini yadsır, kuşkuya düşürür, yıkar; sonunda da aynı cümle hem bir yadsıma hem de bunun o anda olumsuzlanmasını içerir. Sonuç olarak, ortalıkta olmayan şey hikaye değil, onun kesin, sakin, masum niteliğidir (Grillet, 2015, s.32).

2.11. Üçleme’de Bilinç Akışı Tekniğinin Kullanımı

2.11.1. Molloy’da bilinç akışının kullanımı.

Üçleme içinde geleneksel “roman anlatısı”na (belirli bir olay kurgusu ve karakterler içermesi bakımından) en yakın olan roman, serinin ilk kitabı *Molloy*’dur. *Molloy*, iki bölümden ve iki farklı hikayeden oluşur. İlk hikaye, romana ismini veren Molloy’un, ikinci hikaye Jacques Moran’ın yolculuğunu anlatır. İki hikayenin ana temasının bir yolculuğu anlatması bakımından birbirine benzediği görülür. İlk hikayede Molloy annesini ararken ikinci hikayedeki dedektif Moran da Molloy’u arar. Bu “Molloy’u arama” durumunun Moran için esasında “Molloy olma durumu”na evrildiği, hikayelerin sonunda görülecektir. İki karakter de arayışlarında başarısız olur, arayışlarının asıl sebebi de tam olarak belli değildir. Aradıklarını bulmaları gereklidir, fakat sebeplerini kendileri de bilmez. Varoluşçu düşüncenin bu iki karakterin arayışları üzerinden işlendiği görülebilir: İnsan yaşar, çünkü yaşamak zorundadır ve ötesi mühim değildir. Molloy da Moran da bir arayış içindedir ve gerisinin bir önemi yoktur. Molloy’un annesine duyduğu hisler karmaşıktır, sanki bir yandan da onu bulmak istemiyor gibidir. Moran da Molloy’u araması görevi verildikten bir süre sonra, bu arayışın sebebini unuttur ve sadece Molloy’u bulmaya odaklanır.

Molloy, romanın başında annesinin odasında olduğunu belirtir. Bu da yolculuğunun sonuna geldiğini, annesinin yanına vardığını belli eder: “Annemin odasındayım. Şimdi burada yaşayan benim. Buraya nasıl geldiğimi bilmiyorum”(Beckett, 2018a², s.15). Molloy, ne zaman, nasıl geldiğini bilmediği gibi annesinin ne zaman ve nasıl öldüğünü de bilmiyordur: “Bilmiyorum. İnanın pek bir şey bilmiyorum. Annemin ölümü örneğin. Geldiğimde ölü müydü? Yoksa daha sonra

² Samuel Beckett’in Türkçe’ye çevrilen *Üçleme*’sinin bütün kitapları aynı yıl içinde basıldığından, kaynakçada romanların seri içindeki sırası alfabetik olarak harflendirilmiştir.

mı öldü? Yani gömülecek gömülecek kadar demek istiyorum. Bilmiyorum. Belki daha gömmediler onu” (Beckett, 2018a, s.15). Beckett’in *Üçleme*’sinde bu “bilmiyor olma hali” sık görülür. Karakterler ne olduklarını değil, ne olmadıklarını daha iyi biliyor gibidirler. Kesin düşüncelere pek rastlanmaz, her an bir belirsizlik içindedir. Ne Molloy oradaki varlığının sebebini bilir, ne de Moran neden Molloy’u kovaladığını.

Molloy ve Moran’ın hikayelerinin birleştiğine bir işaret, “Her hafta uğrayan bir adam var. Belki de onun yardımıyla geldim buraya. O hayır diyor. Bana biraz para veriyor ve sayfaları alıyor.” (Beckett, 2018a: 15) cümlesidir. Bu adamın kim olduğu roman boyunca belirtilmez; ancak hali hazırda Molloy’u arayan Moran’ın bu adam olabileceği ihtimali akla gelecektir. Her ne kadar Moran’ın kendi hikayesinin sonunda Molloy’u bulamadığı görülse de, hikayenin ardından belirli bir süre geçmiş ve sonrasında Molloy’un bulunmuş olma ihtimali düşünülebilir.

Beckett’te karakterler genellikle kendilerinden söz etmeyi sevmiyor havasındandır; ancak insan kendinden kaçamamaktadır:

Kendimden söz etmemek için elimden geleni yaptığımı anlıyorsunuz işte.

Biraz sonra ineklerden, gökyüzünden söz edeceğim, göreceksiniz (Beckett, 2018a, s.23).

Üçleme’nin bilinç akışı tekniğinin kullanımında görülen ortak özellik budur:

Karakterler kendi hikayelerinden çok, başkalarını anlatır. *Molloy*’da bu durum diğer iki kitaba göre nispeten daha azdır; ancak *Malone Ölüyor*’da döşeginde ölmeyi bekleyen bir adamı çoğunlukla başkalarının anılarını anlattığı; *Adlandırılmayan*’da ise ortada varlığı bile meçhul bir kişinin başkalarından bahsettiği görülür. Mühim olan

ana karakterlerin başından geçen olaylar değil, hayatlarının rutin döngüsünün farkında olmaları dışında “hiçbir şey bilmiyor olma” durumlarıdır.

Molloy, annesine doğru giderken kafasından geçenleri anlatır. Genel olarak karşılaştığı insanları, yoğun betimlemelere girmeden aktarır. Konu ve düşünce geçişleri, diğer iki romanda olduğu gibi bu romanda da sık görülür. Kendisine gelip giden “A.” ve “B.” adlı iki kişiden bahseder. Bu kişilerin bir daha gelip gelmeyecekleri, neden geldikleri de meçhuldür: “A. ile B.’yi bir daha hiç görmedim. Ama belki görürüm yeniden. Ama tanıyabilecek miyim bakalım? Hem onları bir daha görmediğime emin miyim? (Beckett, 2018a, s.26)”.

Molloy annesine bisikleti ile gider (Moran ile “tesadüfî” bağlantısı bir kez daha ortaya çıkar: Moran ve oğlu da Molloy’u bulmak için bisikletle yolculuğa çıkarlar. Bunun yanı sıra Molloy’un dizi sakattır ve yürürken koltuk değnekleri kullanır; aynı şekilde Moran’ın da yolculuk esnasında aniden dizinden yaralandığı görülecektir). Yolda dinlenmek için durduğu bir sırada polis onu çevirir ve sorgular. Molloy, bu sorgulamalar sırasında annesinin, hatta kendisinin adını dahi hatırlayamamaktadır:

Birden anımsadım adımlı, Molloy’dur. Adım Molloy, diye haykırdım aniden şimdi aklıma geldi. Hiçbir şey beni bu bilgiyi vermeye zorlamıyordu ama yine de, sanırım hoşla gitme kaygısıyla, verdim. Şapkamı çıkarmamı söylemediler; nedenini bilmiyorum. Annenizin de adı bu mu, dedi komiser, bir komiser olmalıydı. Adım Molloy, diye haykırdım. Annenizin adı da bu mu, dedi komiser. Evet, dedim, şimdi hatırlıyorum. Ya anneniz, dedi komiser. Kavrayamıyordum. Annenizin de adı Molloy mu, dedi komiser. Düşündüm

(...) Annemin adı da Molloy muydu? Kuşkusuz öyleydi. Onun adı da Molloy olmalı, dedim (Beckett, 2018a, s.37).

Polis tarafından gitmesine izin verildikten sonra Molloy, bisikletiyle giderken bir köpeğe çarpar ve onun ölümüne sebep olur. Molloy önce kaçmayı düşünür ve yeltenir; ancak polisin araya girmesi ve köpeğin sahibinin onu affettiğini söylemesiyle orada kalmaya karar verir. Köpeğin sahibi kadın, köpeği gömmek için Molloy’u evine davet eder. Molloy, kadının adını da tam olarak hatırlamamaktadır:

Ama kadın, Bayan Loy’du galiba adı, bunu hemen belirtiyim, ya da Lousse’du, unutmuşum, ilk adı Sophie gibi bir şeydi (...) (Beckett, 2018a, s.51).

Molloy, adını tam olarak hatırlamadığı kadınla yaşamaya başlar. Kadının bundan herhangi bir şikayeti olmadığı gibi Molloy’un kalması için ısrarcı olan da kendisidir. Molloy, bu noktada kendini bilemez bir hale gelir. Kendini bilememe durumu, bilinçte sayıca katlanmıştır. Annesinin evine varan Molloy, orada ne yaptığını bilememekteydi. Yolculuğu annesini bulmak için çıkan Molloy, bu sefer de köpeğini ezdiği kadının evinde konaklamaya başlar ve bir kez daha “bilemiyor olma” durumunu yaşar:

Çünkü ne yaptığımı, neden yaptığımı bilmiyorum artık, bunlar gittikçe daha az anladığım şeyler, saklamıyorum bunu, neden saklayacakmışım, üstelik sizin gibi külyutmazlardan bir şey saklamanın olanağı var mı bakalım? (Beckett, 2018a, s.67).

Kaldığı kadının evinden çıkan Molloy, çeşitli düşünceler içine dalar. Bu andan itibaren bilincinde akan düşünceler, olay akışlarının hacimce önüne geçer. Molloy’un annesine dair kötü düşünceleri, kadınlarla olan ilişkileri (cinsel birliktelik yaşadığı ve

adını tam hatırlayamadığı bir kadınla yaşadığı anılar) gibi düşünceler içinde yoluna devam eder. Yola çıktıkça sakat bacağı onu zorlar ve annesine gidişi sorgulamaya başlar:

Doğrusunu söylemek gerekirse, gün ışığı artık bir şey ifade etmiyordu benim için, annemin de onca zamandan sonra beni hala bekleme olasılığı çok azdı. Ya bacağım, bacaklarım. Ama intihar düşüncesinin üzerimde pek etkisi yoktu, neden bilmiyorum, bildiğimi sanıyordum ama bilmediğimi görüyordum (Beckett, 2018a, s.112).

Üçleme'deki ana karakterlerin ortak özelliklerinden biri, anlamsızlığın ve boşuna çabaladıklarının farkına vardıkları halde depresifliğe kapılmayıp, kötümser bir haldense nötr bir ruh haline bürünmeleridir. Molloy, bu noktada yorulduğunu hisseder ve bisikletini bırakıp ormanın içine dalar. Bu “orman” metaforunu, Molloy'un zihni olarak düşünmek de mümkündür. Molloy, ormanda kendi sessizliği içinde düşüncelere dalmaya başlamıştır.

Molloy, romanda kendine ayrılan hikayenin sonlarına gelirken ormanda bir adamla karşılaşır ve bu adamı sebep belirtmeden darbeler vurarak öldürür. Zaman içinde fiziksel anlamda güçsüzleştiğini fark eden Molloy, ormanda hatırladığı son anlarında emekleyerek, güç bela yürümeye devam eder. Hatırladığı kısmın sonlarında Molloy, her şeyin düzeleceğine dair bir ses duyar ve kendini bırakır. Sayıkladığı son cümlelerinde havada yağmur yağdığını söyleyen Molloy'un cümlesini, ikinci hikayenin başında Jacques Moran “Gece yarısı. Yağmur camları dövüyor” (Beckett, 2018a: 130) diyerek tamamlar niteliktedir. Molloy, kendi anlatısına “Buraya nasıl geldiğimi bilmiyorum. Belki cankurtaranla; bir araçla kuşkusuz. Yardım ettiler bana. Tek başıma gelemedim” (Beckett, 2018a, s.15) cümleleriyle giriş yapmıştır.

Hikayenin sonundaysa hedefine varamadan bayılır, kendinden geçer. Bu durum, hikayenin sonu ile başının kronolojik olarak ilerlediğine bir işaret olarak düşünülebilir.

Romanın ikinci hikayesi Jacques Moran’a aittir. Molloy’a ait bilinç akışını içeren bölümde yazarın hiç paragraf başı yapmadığına dikkat çekmek gerekir. Bilincin o anda, durmaksızın akışına işaret eden bu durum Moran’da geçerli değildir. Moran’ı okur, olayları yaşadığı anda tanır; Molloy’un bilinci ise geçmişi hatırladığı gibi (ki pek de hatırlamıyordur) aktarır. Moran, Molloy’un zıttı gibi görünen bir yapıdadır: İnançlıdır ve düzenli olarak kiliseye gider, fiziken dinç gözükür, Molloy’un annesine giderken yalnız olmasının aksine Moran’ın yolculuğa oğluyla çıktığı görülür. Bu zıtlıklar, anlatım içinde zaman ilerledikçe değişir ve Moran’ın Molloy’la özdeşleşir. Jacques Moran’ın oğlunun adı da Jacques’tır. Bu ikili, Molloy’u bulmaya bisikletle çıkar. Oğlunun bisikleti yoktur ve bisiklet almaya koyulur. Molloy, hikayesinin başında bisiklet kullanır fakat daha sonra bisikletini bir kenara bırakır. Jacques Moran’ın aynı ada sahip (ki Molloy da annesinin adını Molloy olarak belirtir) oğlu Jacques, Molloy’un aksine bisikletsiz başladığı yolculukta zaman içinde bisiklet edinir.

Jacques Moran, oğluyla Molloy’u bulmak için yola koyulur. Moran bir dedektiftir ve patronu ona bu görevi vermiştir. Moran bu doğrultuda bir rapor yazacağını, anlatısının başında “Raporum uzun olacak” (Beckett, 2018a, s.130) cümlesiyle belirtir. Yolculuğa oğluyla beraber çıktığından itibaren, Moran zaman içinde değişime uğrar. Kilisenin görevlisi Peder Ambroise’i yolculuğa çıkmadan önce ziyaret eden dindar Moran, yolculuğa çıktıktan sonra Tanrı’dan bile soğumaya başlamıştır: “Tuhaf şey, insanları sevmiyorum, hayvanları sevmiyorum. Tanrı’ya gelince, ondan da tiksinti duymaya başlıyorum” (Beckett, 2018a, s.148). Yolculuğun

ortalarında Moran, Molloy'la ilgili bildiklerini zihninden geçirir ve düşündükleri, Molloy'un son anlattıklarıyla uyuşan bir görüntü çizer:

Çok az bir uzam kaplıyordu. Zamanı da sınırlıydı. Sanki çok yakın hedeflere koşuştururdu hep umutsuzca. Bazen bir tutuklu gibi kendini bilmem hangi dar sınırlara fırlatır, bazen de izleniyormuş gibi merkeze doğru sığınmaya çalışırdı.

Soluk soluğaydı. İçimde belirir belirmez ben de soluk soluğa kalırdım.

Bomboş bir kırsal alanda bile sık bir ormandaymış gibi güçlüklerle ilerlerdi. Yürümezdi sanki, savaşırdı. Yine de çok ağır yol alırdı. Ayı gibi bir sağa bir sola sallanırdı.

Anlaşılmaz sözler söyleyerek kafasını oynatıp dururdu.

İriyari, kocaman bir şeydi, hatta biçimsizdi. Kara olmasa da koyu tenliydi.

Hep yollardaydı. Dinlenirken görmemiştım onu. Bazen durur ve çevresine öfkeli bakışlar fırlatırdı (Beckett, 2018a, s.158-159).

Moran bu bilgileri nereden hatırladığını da bilmiyor halde Molloy'u düşünmeye devam eder. Moran'ın Molloy'a dönüşümünü en başta Moran'ın kendisi fark eder:

İşin aslına bakarsak üç, hayır, dört Molloy vardı. İçimde barınanı, tarafımca karikatürleştirilmiş biçimi, Gaber'inki, bir de bir yerlerde beni bekleyen, etiyile kemiğiyle yaşayan Molloy (Beckett, 2018a, s.161).

Moran'a göre bu dört Molloy'un içinde, hem kendisinin kafasında kurduğu, hem de bizzat içinde bulunan Molloy vardır. Bu durumda Moran'ın Molloy'la özdeşleştiği net biçimde görülmektedir.

Moran'ın anlatısının sonlarına doğru, Beckett *Üçleme*'nin bütün kitaplarında yaptığı bir gönderme görülür: “Kafam bir yığın insanla dolu, ölümler sergileniyor orada: Murphy, Watt, Yerk, Mercier ve ötekiler” (Beckett, 2018a, s.190). Bu sayılan isimler, Molloy'dan önce yazdığı fakat kimisi daha sonra yayımlanan (*Murphy* daha önce, *Mercier ile Camier* daha sonra yayımlanır) romanların karakterleridir. Beckett, romanlarda daha önceden yazdığı karakterlere atıfta bulunma durumunu serinin iki kitabında sürdürecektir; bu atıfların sayısı daha da artacaktır.

Moran, yolculuğun sonuna geldiğinde Molloy ile benzer olaylar yaşar. Bacağı gitgide kötüleşir. Yanına yaklaşıp kendisini sorgulayan bir adama, oğlu ortalarda yokken ani bir darbe vurur ve onu öldürür. Bu sıralarda Molloy'u bulduğunda ona ne yapacağını düşünür fakat buna net bir cevap bulamaz. Moran'ın oğlu gece onu terk etmiştir ve Moran, ceplerini yokladığında parasının bitmiş olduğunu fark eder.

Moran'ın Molloy'a dönüş sürecinde hafızasına dair kayıplar olması, Molloy'da görülen “bilmiyor olma durumu”nu anımsatır: “O gece sert bir tartışma yaşandı oğlumla aramızda. Nedenini anımsayamıyorum şu anda. Bir dakika, belki de önemli bir konudaydı” (Beckett, 2018a, s.220).

Gitgide tükendiğini hisseden Moran, evine geri döner. Bu geri dönüşün sebeplerinden biri, kafasının içinde beliren bir sestir: “Jacques Moran, bütün işleri bırak, hemen eve dön”(Beckett, 2018a, s.224).

Evet dönen Moran, gitgide hissizleşmeye ve boşvermişliğe sürüklenir. Yeni Roman anlayışıyla paralel bu akış, Moran'ın gitgide silikleşmesi, baştaki halinden uzaklaşmasına işarettir:

İnsanlar vardır, bir de nesneler, hayvanlardan söz etmeyin bana. Tanrı'dan da (Beckett, 2018a, s.227).

Moran, romanın sonunda başladığı yere geri dönmüş; fakat içsel olarak kendinden uzaklaşmıştır. Bu akışa, Beckett'in roman anlayışında sıkça rastlanır. Karakterler uzaklaşmak istedikleri yerlerden kopamaz, başladıkları yere geri döner. Molloy'da da Moran'da da bu durumu gözlemlemek mümkündür. Anlatısına “Gece yarısı. Yağmur camları dövüyor” (Beckett: 2018a, s.130) cümlesiyle başlayan Moran, bu anlatıyı “Gece yarısı. Yağmur camları dövüyor. Gece yarısı değildi. Yağmur yağmıyordu” (Beckett, 2018a, s.241) şeklinde bitirir. Grillet'nin *Yeni Roman* adlı kitabında Beckett'e dair verdiği örneğin bir göstergesi olarak Beckett'in karakterleri, kendi anlatısını yadsır, kendisini olumsuzlar.

2.11.2. *Malone Ölüyor*'da bilinç akışının kullanımı.

Üçleme'nin ikinci kitabı *Malone Ölüyor*'da, ana karakterin ve olayın gitgide silindiği görülür. Romanın ana kahramanı Malone, olayların ana odağında değildir; anlatılan olaylar da Malone'un zihninden geçenlerden öte değildir. Bu sebeple *Malone Ölüyor*'un bilinç akışı, çerçeve anlatı tekniğinden de yararlanır. *Molloy*'da da ilk hikayenin kahramanı Molloy, geçmişini hatırlayıp sondan başa doğru giden bir kronolojiyle hatırladıklarını aktarır. Serinin ikinci kahramanı Malone ise Molloy gibi anılarını, hatırladığı kadarıyla aktarır; ancak anıların kahramanı kendisi değildir. *Molloy*'da ters işleyen kronoloji Malone'da net bir sıra izlemez, anılar dağınıktır.

Malone Ölüyor, serinin üçüncü kitabı *Adlandırılmayan* ile birlikte okura kurgusal olarak *Molloy*'dan daha puslu bir atmosfer sunar. Konudan konuya, olaydan olaya geçiş daha sık görülür; bu da anlaşılmayı ve özetlenmeyi daha zor bir hale getirir. Gerçekliğe dayalı, somutlaştırılabilen, “olay” niteliği taşıyan unsurların anlatımı ile bilince, zihnin karanlık odalarına inildiğinde bu karmaşık yapının kağıda aktarılması aynı akıcılıkta olmayacaktır. “Bilinç” denen olgu, *Üçleme*'nin her bir

kitabında daha açığa çıkar. Serinin üçüncü kitabında olay ve ana kahraman, tamamen yok olacaktır.

Malone, seksenli yaşlarına gelmiştir ve yatağında ölmeyi bekliyordur.

Romanın adının “*Malone Ölüyor*” oluşu, yazarın romanın sonuna dair beklentiyi düşürmesiyle açıklanabilir. Mühim olan sonun nasıl bittiği, Malone’un o anda neler yaşadığı değildir. Okur, Malone’un hasta yatağında hissettiklerini ve hayatı film şeridi misali gözden geçişi izler ve anlatı, bunun ötesine geçmez. Çerçeve anlatının “şimdiki zaman”ında Malone sadece yatar. Elinde bastonu, kitabı ve kalemi vardır. Esas anlatı Malone’un aklından geçenlerdir.

Malone, birbiri ile kimi zaman bağlantılı, kimi zaman bağlantısız hikayeler anlatır. İlk hikaye Sapo adında bir gençle ilgilidir. Tam soyadı Saposcat olan bu kişi, başlarda ailesiyle yaşayan bir gençtir. Malone’un onu anlatırken “Sapo doğayı severdi, hayvanlar... Rezil bir şey bu” (Beckett, 2018b, s.36) demesi, doğaya ve hayvanlara karşı duruş açısından Molloy ve Moran’ın zihnini andırır. *Üçleme*’nin ilk kitabında Molloy ve Moran’ın birleştiği görülürken Malone’un bilincinin de bu iki karakterden çok farklı olmadığı görülebilir. Düşünce sistemi, “ne olduğunu bilmiyor olma” hali, kısır döngülere giren ve birbirini olumsuzlayan cümleler sanki bu kişilerin farklı değil, tek bir kişi olduğu hissini verir.

Sapo’nun durumunu anlatırken Malone, ara sıra hikayeyi bölüp kendi bilinç akışını yansıtır. Hikayeye ara veren Malone, Beckett’in roman anlayışını net şekilde yansıtan bir cümle kurar: “Hiçbir şey hiçten daha gerçek değildir” (Beckett, 2018b: 38). Beckett’in karakterlerinin zamanla silikleşmesine örnek olarak, Malone’un Sapo’nun ismini değiştirmesi verilebilir. Sapo’yu anlatmaya başladıktan bir süre sonra Malone, Sapo’nun adından sıkıldığını dile getirir ve adını Macmann olarak değiştirir:

“Çünkü Sapo –hayır, artık bu adı kullanmayacağım onun için, şu ana kadar nasıl katlandım bu ada, anlamıyorum doğrusu. Evet, çünkü Macmann’ın, bu da olmadı ama sınırlı zamanımı ad arayarak tüketmeyeceğim, çünkü Macmann’ın kaftanıyla örttüğü bedeni anadan doğma çıplak da olabilir aslında” (Beckett, 2018b, s.85).

Macmann’ın hikayesine devam etmeden önce Malone, ölüme dair düşüncelere dalar. Burada, *Molloy* romanında Moran’a ait kısımda görülen önceki karakterlere atıfta bulunma durumu gözlenir. Malone, bu sefer işin içine Molloy ve Moran’ı da katar: “Bundan sonra Murphy, Mercier, Molloy, Moran ve öteki Malone’lar için her şey bitmiş olacak (ölümden sonra yaşam varsa iş değişir kuşkusuz)” (Beckett, 2018b, s.95). Bu akışın devamında da Malone, geçmişinde altı kişiyi öldürdüğünü soğukkanlılıkla düşünür ve kişileri saymaya koyulur:

Başlarına vurarak ya da ateş ederek kaç kişiyi öldürdüm ben? Bir anda tanımadığım dört kişi geliyor aklıma, kimseyi tanımadım yaşamım boyunca. Eskiden de yaşadım bunu; bir şey, hiç düşleyemeyeceğim bir şeyi görmeyi arzuluyorum. Bir de Londra’daki şu ihtiyar vardı, işte bir kez daha döndüm Londra’ya, boğazını kesmiştim usturasıyla. Etti beş. Bir adı vardı sanıyorum (Beckett, 2018b, s.95).

Malone, adını değiştirdiği Macmann’ın hikayesini kendi düşünceleriyle bölerek anlatır. Düşünceler, çoğu zaman hikayenin kurgusuna galip gelir. Malone, bu düşüncelerin “yalnızca küçük bir bölümünü” anlattığını söyler:

Kafamdan geçen şeylerin yalnızca küçük bir bölümünü aktardığımı söylemiş miydim? Söylemiş olmalıyım. Aralarında tutarlı bağlantılar kurabildiğim şeyleri seçiyorum konuşurken. Kolay olmuyor bu. En önemli olanları

seçtiğimi umuyorum. Durmayı başaracak mıyım bakalım, çok merak ediyorum bunu (Beckett, 2018b, s.117).

Sanki olaylar, Malone'un düşünce akışını bölüyor; Malone da bu bölünmeye direnmeye çalışıyor gibidir. Malone'un serinin ikinci kitabında verdiği bu savaş, üçüncü kitap olan *Adlandırılmayan*'da olay akışının düşünceye yenilmesiyle sonuçlanır.

Malone, uzun düşünce akışının sonrasında Macmann'in hikayesine devam eder. Macmann, aniden bir yere düşer ve gözlerini kliniği andıran (Türkçeye “düşkünlerevi” olarak çevrilmiştir) bir yerde açar. Kendisine bakan Moll adında bir hemşiresi vardır. Malone'un tespitine göre, Moll da Macmann de bir yerden sonra yaşlandıkları için birbirlerine ihtiyaç duyarlar. Hayatta insanın yaşlanması, yalnızlığı daha katlanılmaz kılıyordur. Birbirlerine zaman içinde yaklaşan bu ikili birlikte olurlar ve birbirlerine mektup yazmaya başlarlar. Bu mektupları genelde Moll yazar, Macmann ise bunlara basit, kısa şiirlerle karşılık verir. Zamanla Moll hem fiziksel olarak zayıflar ve kötüleşir hem de Macmann'den uzaklaşmaya başlar. Macmann onu kaybetmemek için çaba gösterse de kendisinin odasına gelen Lemuel isimli bir şahıs, Moll'un öldüğünü ve artık onunla kendisinin ilgileneneğini söyler. Lemuel'e kim olduğu, bulunduğu yerin ne tür bir yapı olduğunu sorduğunda Lemuel bunlara cevap vermez. Macmann'in bu “düşkünlerevi”ne düşme macerası, Molloy ve Moran'ın bir yerden sonra anlamlandıramadıkları maceralarına benzemektedir. Molloy annesini, Moran da Molloy'u neden aradığını hatırlayamaz. Macmann ise hatırlayamamaktan öte hiçbir zaman bunların sebebini bilmiyordur. Macmann'in hikayesinin bu açıdan Franz Kafka'nın *Dava* adlı eserindeki K. karakterini andırdığı söylenebilir.

Moll yerine gelen Lemuel, Macmann ile birlikte beş kişiyi adada bir pikniğe çıkarmak için onları bir araya toplar ve bot yardımıyla adaya giderler. Lemuel, açıkça belirtilmese de bu karakterleri öldürmeye koyulur. Malone, anlatısını doruk noktasına çıkarır ve Lemuel'e vurmaması adına yalvarır gibi konuşup hikayeyi sonlandırır:

Sorumlu Lemuel, üzerindeki kan hiç kurumayacak olan baltasını kaldırıyor ama kimseye vurmak için kaldırmıyor, kimseye vurmayacak, artık kimseye vurmayacak o, kimseye dokunmayacak bir daha, ne baltayla, ne baltayla, ne bir şeyle ne baltayla ne çekiçle ne sopasıyla ne yumruğuyla ne sopasıyla ne düşüncesinde ne düşünde demek istiyorum bir daha dokunmayacak

ne kalemiyle ne sopasıyla

ne ışıklarla ışıklar demek istiyorum

hiçbir şeye dokunmayacak

evet hiçbir şeye dokunmayacak

hiçbir şeye

hiçbir şeye

bir daha (Beckett, 2018b, s.162).

Macmann'in anlatısı, Malone'un anlatısıyla aynı anda sonlanır. Macmann'in hikayesi sona ermiş gibi görünür ancak hikayenin doruk noktasında roman sona erer. Okur, Macmann'in de Malone'un da son halini göremez. Macmann'in ve Malone'un ölüme yakın olduğu anlarda hikayenin aniden sona ermesi, Malone'un roman biterken bilinç akışında uzun ve sayıklamalı cümleler kullanması gibi unsurlar ikisinin ölümlerinin birleştiği düşüncesini güçlendirir. İlk romanda Molloy ve Moran'ın

birleşmesi gibi, ikinci romanda da Macmann ve Malone birleşmiştir. *Üçleme*'nin sonunda yer alan *Adlandırılmayan* ise, seride birleşmelerin doruğa çıktığı kitaptır.

2.11.3. *Adlandırılmayan*'da bilinç akışının kullanımı.

Üçleme'nin son kitabı *Adlandırılmayan*, ilk iki kitabın aynı yıl çıkmasından iki yıl sonra, 1953'te yayımlanır. Beckett, her ne kadar bu kitapları bir serinin ürünü olarak görmese de *Adlandırılmayan*, kendisinden önce yayımlanan *Molloy* ve *Malone Ölüyor*'un devamı ve finali niteliğindedir. Beckett, kurgunun her kitapta bir miktar daha silikleştirmiştir: *Molloy*'da belirli bir olay örgüsü ve kişilerden söz edilebilirken olayların kronolojik sırası, yani zaman unsuru belirsizdir. *Malone Ölüyor*'da anlatıcı olayları yaşayan değil, anlatandır. Malone'un zamanında ana karakter Malone, bir gözlemciden öte olmamasına rağmen aynı zamanda romana adını veren ana karakterdir ve anlatının başından sonuna kadar aynı noktada kalır. Bu şekilde zaman ve mekan unsurlarını minimale indirgeyen Beckett, *Adlandırılmayan*'da anlatıcının kimliğine dair belirsizlik ve "olay" kavramının romandan çıkarılması bakımından avangart bir eser ortaya koyar. Roman, adının hakkını vererek adlandırılmaz bir hale, türe bürünür. Modern döneme kadar romanın ana unsurunun belirli bir olay örgüsü ve kişiler etrafında döndüğü, bilimsel bir bilgiymiş gibi kabul edilirken Beckett bu kitapta en önemli görülen unsurları romanın dışına iter. Roman, Beckett'in elinde bir tür olarak daha özgürleşmiş, daha serbest bir anlatı haline gelmiştir.

Adlandırılmayan, "Neredeyim şimdi? Kimim şimdi? Ne zaman şimdi?

Sormuyorum bunları kendime. Ben diyorum, ben. Ama inanmıyorum buna. Sorular deyin bunlara, varsayımlar deyin. Sürdürmek deyin buna, sürdürüp durmak deyin.

Eski bir alışkanlığın dürtüsüyle dışarı çıkıp günümü ve gecemi evimden olabildiğince uzakta geçireceğime, bulunduğum yerde öylece kaldım, böyle mi başladı acaba, çok

uzun bir süre geçmedi aradan” (Beckett, 2018b, s.27) cümleleriyle başlar. Bu cümleler aslında anlatının özeti niteliğindedir. Bu soruların cevabı yoktur ve roman boyunca hayata dair çeşitli sorular soran bir kişi, kendi kendine konuşur. Bu kişinin, seride kendinden önceki bütün karakterlerin birleşimi mi, onların yaratıcısı mı, yoksa sadece bu karakterleri dışarıdan gözlemleyen biri mi olduğu net olarak belli değildir. Beckett’ın ilk romanlarında belirli bir sona ulaşılır; ancak 1950 sonrasında Fransızca’ya geçişiyle birlikte edebi anlayışında da bir değişme görülür. Başlar ve sonlar önemsizdir; roman karakterlerinin isimleri, yaşadığı yerler ve başlarından geçen olaylar da aynı şekilde önemini kaybeder.

Adlandırılmayan’da anlatıcı (ya da “konuşan kişi” olarak nitelendirilebilir), varoluşçu felsefenin “yaşamak zorunda olduğu için yaşamak” fikriyle konuşur. Konuşmak zorundadır ve bunun bir sebebi yoktur: “ (...) unuttum söyleyeceğimi, önemi yok ayrıca. Oysa konuşmak zorundayım aynı zamanda. Susmayacağım asla. Asla” (Beckett, 2018c, s.28). Doğmuş olmak kimsenin kendi tercihi değildir ve tercih edilebilse doğmamış olmayı yeğler; ancak doğmuştur ve yaşamını ölene kadar sürdürecektir: “En iyisi hiç başlamamak olacaktı. Ama ben başlamak zorundayım. Daha doğrusu sürdürmek zorundayım” (Beckett, 2018c, s.28).

Anlatıcı, serinin önceki kitaplarındaki ana karakterlere atıfta bulunma geleneğini burada da devam ettirir: “Malone burada. Ölümcül canlılığından pek iz kalmamış. Kuşkusuz düzenli aralıklarla geçiyor önümden, eğer onun önünden geçen ben değilsem (...) Yandan görüyorum yüzünü. Yoksa Molloy olmasın, diye soruyorum bazen kendime. Belki de Molloy o, Malone’un şapkasını giymiş” (Beckett, 2018c, s.28-29).

Anlatıcı, belirli sesler duyduğunu dile getirir. Ara sıra Malone etrafında dolaşıyordur; ancak Malone'un mu kendisinin etrafında, kendisinin mi Malone'un etrafında dolaştığından emin değildir. Serinin son kitabında atıfta bulunulan karakterlere karşı tavrın keskin olduğu gözlemlenir. Bu kitabın anlatıcısının, onların yaratıcısı olmasından ziyade onların tamamını içinde barındıran bir ruh, tinsel bir varlık olduğu ihtimali de göz ardı edilmemelidir:

Tüm bu Murphy, Molloy ve Malone'lar kandıramaz beni. Zamanımı yitirdim onların yüzünden, boş yere acı çektim, onları anlattım durdum, oysa susabilmem için kendimden, yalnızca kendimden söz etmem gerekiyordu (Beckett, 2018c, s.44)

Anlatıcı, nihayetinde tüm bu karakterlerden sıyrılmaya ve kendisini anlatmaya başlar. Sırtı diktir ve dümdüz önüne bakıyordur. Etrafında hiçbir şey görmediğini söyler. Etrafında boğuk sesler vardır ve silik silüetler dolaşıyordur. Bunun ötesinde anlatıcının somut bir varlıktan öte ruhlar aleminde dolaşıyor olma ihtimali de öne çıkar. Bu roman ihtimallerin, belirsizliklerin romanı olduğundan keskin betimleme ve çıkarımlar yapmak anlatı ilerledikçe gitgide zorlaşır. Anlatıcı, serinin önceki iki kitabına kıyasla daha fazla “bilmiyor olma hali”ne düşer; hatta oradan hiçbir zaman çıkmaz. Basil isminde bir karakterden bahseder, kısa süre sonra adını Mahood yapar. Kitapta geçen isimlerin hiçbirine dair bir olay anlatılmaz. Onların özellikleri bakımından anlatıcı, kendisi ile onlar arasında kıyaslamalar yapar. Ne olduğunu bilmiyordur; ancak ne olmadığını dile getirir: “Ne Murphy'im, ne Watt, ne Mercier (...) Bunların hiçbirini istemedim, aramadım, acısını çekmedim, tanımadım; bir nesneye, düşmana, akla ve sağduyuya sahip olmak nedir bilmedim” (Beckett, 2018c, s.75).

Molloy ve Moran'ın bacakları sakattır, Malone ise yaşlı, ölmekte olan biri olduğundan fiziken iyi değildir. Beckett'ta bu "hasta, kötürüm olma" durumu karakterlerin çoğuna yansır. Adı olmayan, insanlık durumu bile meçhul anlatıcının bile bir kötürüm tarafı vardır: "Başımı çeviremediğimi söylemişim, gerçekten de erken yaşta kireçlenme oldu boynumda" (Beckett, 2018c, s.83).

Yarattığı Mahood isimli karakterden sıkılan anlatıcı, Worm isminde, kendisine daha yakın hissettiği bir karakter daha yaratır. Karakterler arası geçişler, aynı zamanda düşünceler arası geçişler anlamına gelir. Anlatıcı hem karakterler, hem de düşünceler aracılığıyla tutunduğu dalları kendi keser; böylece "bilmiyor olma hali" bu şekilde sürüp gider. *Adlandırılmayan*'da silinmekte olan kurgu ve kahramanlara düşünceler de eklenir, her düşünce birbirini çürütmeye başlar:

Ama önce görüşlerimi sunayım, sonra teker teker çürütürüm bunları. Çünkü ben Mahood'sam, aynı zamanda Worm'um da, cump. Ya da henüz Worm değilsem, Mahood olmayı bıraktığımda üstleneceğim bu kimliği, cump. Şimdi ciddi konulara geçelim. Hayır, henüz değil (Beckett, 2018c: 92).

Mahood ve Worm, ses ve sessizlik gibi zıt konular üzerine yoğun monologlar içine giren anlatıcı, esasında bu sözcüklerin de kendisine ait olmadığını düşünmektedir. Hiçbir konuda kesinliğe ulaşamadığı gibi anlatıcının varlığının, sesinin, fikirlerinin kime ait olduğu da şüphelidir: "Tüm bu söylediklerimde kendime ait tek bir sözcük var mı? Hayır, sesim yok benim, bu konuda seslendirebileceğim bir düşüncem yok benim" (Beckett, 2018c, s.105).

Anlatıcının düşünceleri olmadığı gibi hisleri de yoktur: "Benim gerçek bir düşünen beden gibi acı çektiğimi söylüyorlar ama üzgünüm, hiçbir şey hissetmiyorum" (Beckett, 2018c, s.113).

Anlatıcı, bir noktadan sonra ölmüş ve sonsuzluğa ermiş bir ruh gibi konuşur. O, insanların dünyasını adeta “öteki dünya”dan veya ruhlar aleminden izleyen biri gibidir: “İnsan, yaşamım böyle, yaşayamayarak, yaşatamayarak ve gereksizce öterek, hiçbir şey yapmamış biri olarak, bir hiç olarak sürdürebilir” (Beckett, 2018c, s.120).

Varoluşçu felsefenin yaşamının zorundallığına yaptığı vurgu, anlatıcının cümlelerinde net bir şekilde hissedilir. Yaşanılır, çünkü bir kere dünyaya gelinmiştir ve insan dünyada kapalı bir kutuda gibidir. Kutu açılana, ölüm gelinceye kadar da bu kutuda kalacaktır: “Beni kapattılar buraya, şimdi çıkarmaya uğraşıyorlar, niyetleri başka bir yere kapamak ya da salmak, ne yapacağımı görmek için dışarı bile bırakabilirler beni” (Beckett, 2018c, s.136). Anlatıcı, romanın içindeki varlığını da “yaşam” olarak nitelendirirken buna mecbur olduğunu dile getirir: “Evet, yaşamımda (böyle adlandırmak zorundayım onu) üç şey vardı, konuşma yetisinden yoksun oluşum, susma yetisinden yoksun oluşum ve yalnızlık, işte bunlarla sıyırdım paçayı” (Beckett, 2018c, s.175). Varlığını, konuşmak ve susmak yetisinden yoksunluğu ile yalnız kalışı olarak özetleyen anlatıcı, belirsizlikler ve zıtlıklar içinde yuvarlanan bir çizgide kalır. Anlatısını sürekli bu arada kalmışlık içinde sürdüren anlatıcı, romanı şu cümlelerle bitirir:

(...) sürdürmeniz gerekiyor, belki de yaptılar bunu, belki de söylediler bunu bana, belki de öykümün eşiğine kadar getirdiler, şaşırttı beni kapının açılması, ben olacağım, sessizlik olacak, sessizliğin içindeyim, bilmiyorum, hiçbir zaman bilmeyeceğim, sessizliğin ortasında bilemezsiniz, sürdürmeniz gerekiyor, sürdüreceğim (Beckett, 2018c, s.201-202).

Romanın son kısımlarında Beckett’ın anlatısında sık rastlanmayan uzun, bol virgüllü ve birbirini kesen cümle gruplarına rastlanır. Cümle özünde tek cümle

değildir; ancak cümleler arası noktayla değil, virgülle ayrıldığından gramatik olarak tek bir cümledir. Joyce'un bilinç akışında sık kullandığı uzun cümleler, coşkuyu arttırmak ve anlatıyı doruk noktasına çıkarmak amacıyla kullanılır. Beckett'in *Üçleme*'yi bu şekilde bitirmesi, serinin finalini coşkuyla noktalar.



3. TÜRK EDEBİYATI'NDA MODERNİST SÜREÇ

Modernist dönem, ilk ürünlerini 1900'lerin başında verirken Türk edebiyatı bu dönemi daha geriden yakalamıştır. Edebiyat dahil olmak üzere her anlamda Batı'nın model alınması ve Batı ile ilişkiler kurulması, Osmanlı coğrafyası açısından geç başlayan bir süreçtir. Osmanlı, kurulduğu yıl olarak kabul edilen 1299'dan 1700'lü yılların sonuna kadar Batı dünyası ile mücadele içinde olan ve kendini daha üstün gören bir tavır içinde olmuştur. Batı dünyası her ne kadar kendi içinde savaşıyor olsa da özellikle Hristiyanlık noktasında belirli bir ortaklık sağlayabilmişken, Osmanlı Doğu'nun ve Müslümanlığın Batı dünyasına karşı duruşunu üstlenmiştir. Avrupa içinde farklı coğrafyaların insanları birbirini tanıyabilmiş ve sanat dallarında farklı ülke ve dillerin eserlerini tanıyabilmişken, Osmanlı henüz matbaa ile yeni tanışmış (18.yüzyıl) ve yeni tanışılan matbaa, aynı yüzyıl içinde yasaklanmıştır. Sanatın saray çevresi ağırlığında gelişmesi ve uzun yıllar da bu durumdan kopulamaması Osmanlı'da edebiyatın belirli kalıplardan çıkamamasına neden olmuştur.

Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra geleneksel Osmanlı (Divan) edebiyatından uzaklaşan ve kendisine sıfırdan bir yol çizmek isteyen Türk Edebiyatı, halkın Kurtuluş Savaşı'nda gösterdiği gayretin de bir sonucu olarak ilk yıllarında toplumcu bir çizgide ilerler. Eserler ağırlıklı olarak toplumun savaşlarda çektiği sıkıntıları anlatırken, Tanzimat Dönemi'nden beri ele alınan Doğu-Batı zıtlığı da eserlerde işlenmeye devam eder. Toplumsallıktan ziyade bireysel çizgide ilerleyen ve eserlerinde bireyin iç dünyasını anlatan Peyami Safa, Halit Ziya Uşaklıgil, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi yazarlarda bile Doğu-Batı çatışmasının içten içe işlendiğini görebilmek mümkündür (Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye* romanı buna örnektir). Türk Edebiyatı, Cumhuriyet'in ilk yıllarında bireyciliğe kolayca geçiş yapamaz.

Cumhuriyet'in ilanıyla başlayan toplumcu edebiyat, 1940'lı ve 50'li yıllarda köy

romanını doğurur. Makineleşmenin ve toprak ağalarının köylüyü mağdur etmesi durumu romanlarda işlenir. Köylerde işsiz kalan insanlar, kentlere göç eder. Roman; köylünün, ezilenin sesi haline gelir. Modernist süreç, bu sebeplerle Türk edebiyatında gecikme yaşar.

Türk edebiyatı, modernist sürece ancak 1970’li yıllarda girebilmiştir. Bu geç girişin sonucu olarak modernist ile postmodernist ögeler edebiyatta iç içe görülmüştür. Bunun sonucunda ilk avangardist Türk romanları, modern ve postmodern özellikleri aynı metinlerde bir arada taşımıştır (Ecevit, 2018, s.85). Bu özellikleri metinlerinde ilk işleyen isimler Yusuf Atılgan’la birlikte Oğuz Atay olarak görülür. Modernizmin habercisi olarak kabul edilebilecek fakat dönem şartları ve bu eserlerin belirli bir “ekol” oluşturmaması sebebiyle “geç modernist” olarak görülen Yusuf Atılgan ve Sevim Burak gibi isimler, 50’li ve 60’lı yıllarda metinlerinde bilinç akışı tekniğinden yararlanmışlardır. Bu bilinç akışı tekniğini postmodern unsurlarla (metinlerarasılık, çerçeve anlatı, kurmacanın bir “oyun” olarak görülmesi) birleştiren Oğuz Atay, Türk edebiyatının modern/postmodern çizgiye taşınmasında öncülük eder.

3.1. Yirminci Yüzyılda Türkiye’nin Durumu

Türkiye ile İrlanda Cumhuriyeti, birbirlerine yakın tarihlerde kurulup bağımsızlık kazanmalarına rağmen tarihsel açıdan farklı süreçler yaşamıştır. İrlanda, yıllar boyu İngiltere’nin boyunduruğu altında iken Türkiye, iki yüz yıl boyunca yıkılmaya doğru giden ve Birinci Dünya Savaşı’ndan mağlup çıkan Osmanlı’nın küllerinden doğan bir ülkedir. İngiltere, Fransa ve Yunanistan gibi devletlere karşı bağımsızlık mücadelesi veren Mustafa Kemal Atatürk önderliğindeki halk, 29 Ekim 1923 tarihinde resmi olarak bağımsızlığına kavuşur. Beş yüz yıllık Osmanlı Devleti’nin ardından Anadolu topraklarında kurulan Türkiye, Osmanlı gibi Batı’dan

uzak bir tavır sergilemez; çeşitli reformlarla hayatın her alanında Batı'yı yakalamaya çalışır.

Türkiye, modernist dönemin Avrupa'yı etkilediği yirminci yüzyıl başlarında toplumsal reformlar ve bağımsızlık mücadeleleri içinde geçirdiği yıllar sebebiyle edebiyatta bireyin özüne, zihnine inen akımı geç yakalamıştır. Edebiyat, Cumhuriyet'in ilk yıllarında toplumcu bir çizgide ilerler. Batıyı yakalamaya çalışan Türkiye'de "Doğu-Batı" zıtlaşması, Batılılaşmanın yanlış anlaşılması (yanlış Batılılaşma) gibi konular romanların ana teması olur. Bireyin iç dünyasına inen eserlerse, 1950'yi yıllarda ilk ürünlerini vermiş olmalarına rağmen modernist ve postmodernist unsurların edebiyata geçişi ve bir "akım" halini alması 1970'li yılları bulmuştur.

3.2. Oğuz Atay

Türk edebiyatında modernist romanın öncüsü Oğuz Atay'dır (Ecevit, 2018: 86). Yayımlanan ilk romanı *Tutunamayanlar* (1972) ve bir yıl akabinde gelen *Tehlikeli Oyunlar* (1973), Türk edebiyatının avangard geç modernist/postmodern ilk roman örneklerindendir. Atay'ın romanlarında birey, kendi iç yüzleşmesiyle baş başadır. Toplumdan kaçma çabasında olan karakterlerin bilinç akışları, Türk romanının alışık olmadığı biçimlerde verilir. Anlatı düzlemleri artar, okur olayları farklı boyutlar içinde takip etmek durumunda kalır. Metinlerarasılık, çerçeve anlatılarla sağlanan üstkurmaca tekniği, *Tehlikeli Oyunlar*'ın ana kahramanı Hikmet Benol, bir gecekondu dadır ve toplumda yerini bulamadığını düşünerek kafasında çeşitli dünyalara, kişilere sarılır. Atay'ın bu romanında Hikmet Benol'un yaşadığı gerçekliğin dışında zihninde kurduğu dünya, gerçeklikten yer yer apayrı bir düzleme oturtulur. Düşünceler birbirinin sözünü keser. Hikmet Benol'un yaşadığı somut gerçeklikten çok Hikmet'in zihni romanda daha hacimli bir yer tutar. Hikmet,

romanın dördüncü kısmında (ki başlığı “Ülkemiz”dir) yaşadığı ülkeyi düşünür, gözden geçirir. Okur, romandaki anlatıcının bir kapıdan içeri girer gibi Hikmet’in zihnine girişine şahitlik eder:

Yatağa uzandı, ülkesini ve çocukları düşündü. Bu ülkede çocuklara yer yok. Başka ülkelerde varmış, her tarafı yeşil ülkelerde. Biz, büyük sabırsızlıkla çocukların büyümelerini bekliyoruz. Onların kafalarına vuruyoruz, adam olmaları için. Seniyezitseni olarak görüyoruz onları. Kafalarını tıraş ediyoruz çabuk büyüsünler diye. Benim içimdeki çocuk büyümedi. (Yirmiüçnisanda onu da bir saatlik başbakan yapsalardı belki büyürdü. Hayır, büyümezdi.) Yıllardır taşıyorum içimdeki çocuğu; yaşamadığı için büyümedi hiç, amcası (Atay, 2013, s.114).

Atay, Joyce’un da romanlarında yaptığı gibi kelimelerle oynar. Belirli kelime grupları bilinçli olarak birleşik yazılır, yeni kelimeler türetilir. Bunun ana amacı anlatıya parodik unsurlar katmaktır. Hikmet, romanın bir kısmında sinirlendiği “Bilge” karakterine “Bilmezge” olarak seslenir. Hikmet’in isyanı, kara bir komedi unsuru olarak açığa çıkar.

Oğuz Atay’ın kelimeleri özenle seçişi, karakterlerin isimlerinde de görülmektedir. Tehlikeli Oyunlar’ın baş kahramanı Hikmet “Benol” ile *Tutunamayanlar*’ın ana kahramanlarından Turgut “Özben” soyadlarıyla dikkat çeker. Atay’ın romanlarında kahramanlar, toplumdan soyutlanır ve kendi “öz ben”liklerine kaçar, “ben ol”maya çalışırlar. Bu soyadlardaki “ben” vurgusu tesadüfi değildir. Kahramanlar roman boyunca kendilerini ararlar, kendi iç dünyalarında kaybolurlar.

3.3. Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan

Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan'ın, yüz yüze tanışmamış olmalarına rağmen birbirlerinin yazdıklarını okuduğu bilinir. Yusuf Atılgan'ın 1959 yılında basılan *Aylak Adam*'ının son kısmındaki “tutunamıyor olma” ile ilgili pasaj, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ına ilham olur:

- Tutamak sorunu. İnsanın bir tutamağı olmalı.
- Anlamadım.
- Tutamak sorunu dedim. Dünyada hepimiz sallantılı, korkuluksuz bir köprüde yürür gibiyiz. Tutunacak bir şey olmadı mı insan yuvarlanır. Tramvaylardaki tutamaklar gibi. Uzanır tutunurlar. Kimi zenginliğe tutunur; kimi müdürlüğüne; kimi işine, sanatına (Atılgan, 2014, s.148).

Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*'ın bir nüshasını Yusuf Atılgan'a gönderir. Atılgan, o yıllarda Manisa'da ikamet etmektedir. Haberleşmenin ancak posta ve telefonla sağlanabileceği bir durumdayken Atılgan, eseri okumasına ve çok beğenmesine rağmen Oğuz Atay'a bunu bildirme ihtiyacı duymaz ve Oğuz Atay, birkaç yıl sonra, 1977'de vefat eder:

Köyde oturduğum sıralar bir gün ‘ilginizi umarak’ diye imzalanmış bir kitap geldi bana: ‘Tutunamayanlar.’ Çok beğendiğim halde bunu Oğuz Atay’a bildirmek gereği duymamıştım. Böylesine güzel roman birinin hakkında başkalarının da yazacağını düşünmüştüm. Yıllar sonra bir tanıdığına benim için ‘romanımla ilgilenmedi’ demiş. Bunu duyduğuma çok üzüldüm; ölmemiş olsaydı ne yapar ne eder onu bulur konuşurdum” (Çil, 2020, s.16).

Atılğan ve Atay'ın edebi anlayışlarında benzerlikler görülür. Bu iki isim, Türk edebiyatında modernizmden postmodernizme geçiş döneminde eser veren ilk yazarlardandır. İç konuşma ve bilinç akışı ikisinin eserlerinde de önemli yer tutar. Yusuf Atılğan modernist, Oğuz Atay postmodernist anlatıya daha yakındır. Atılğan'ın bireyin iç dünyasına inmesiyle bilinç akışını kullanımı, karakter isimlerinin kısalması ve silikleşmesi (*Aylak Adam*'ın baş kahramanının adı C.'dir, Atılğan'ın bu tercihi Kafka'nın *Dava* adlı eserindeki K.'yı andırır) gibi unsurlar modernist edebiyatın önemli özelliklerindendir. Oğuz Atay bu çıtaı daha üst noktaya taşır ve üstkurmaca, metinlerarasılık, dil oyunları ile alışlageldik imlayı kırma gibi yöntemler kullanır. Yusuf Atılğan'ın Beckett ve Kafka; Oğuz Atay'ın James Joyce ve Vladimir Nabokov çizgisinde ilerlediği gözlemlenebilir.

3.4. Yusuf Atılğan

Yusuf Atılğan, 27 Haziran 1921 yılında Manisa'da dünyaya gelir. Bir yıl sonra, 1922'de Yunan işgali sebebiyle ailesiyle birlikte bulundukları yerden 20 kilometre ötedeki Hacırahmanlı Köyü'ne yerleşirler. Atılğan, anne ve babasını “kültürlü, kitap okuyan kişiler” olarak nitelendirir (Yüksel, 1992, s.12). Abisiyle birlikte ilkokulun ilk üç sınıfını köyde, son iki sınıfı ile ortaokulunu Manisa'da okur. Lise okumak için Manisa'dan uzaklaşmak ister ve Balıkesir'de paralı yatılı olarak okur. Çocukluğundan beri kendisini tanıyan arkadaşları, onun çok kitap okuduğunu ve arkadaşlarından sık sık kitap ödünç aldığını dile getirir (Yüksel, 1992, s.15). Atılğan'ın 1976'dan 1980'e kadar dip komşusu olan ve Atılğan'la sık görüşen Güven Turan, Atılğan'ın ölümünden sonra kaleme aldığı yazıda, Atılğan'ın durmadan kendisinden kitap aldığını dile getirir. Komşusunun Atılğan'a yazmasını öğütlediğini söyledikten sonra da Atılğan, “Okuyacak bunca güzel kitap varken, yazarak ne diye canımı sıkayım” cevabını verir (Yüksel, 1992, s.15).

Liseyi bitiren Atılğan, Edebiyat Fakültesi’nde eğitim görmek ister. 1940 yılında İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümüne kaydolur. Hocaları, dönemin önemli isimlerinden Reşit Rahmeti Arat, Halide Edip Adivar ve Ahmet Hamdi Tanpınar gibi isimlerdir. İkinci senesinde, çokça sinemaya gidip gezmenin de etkisiyle babasının gönderdiği parayı çabuk tüketmeye başlar ve okuması güçleşir. Askeriyeye yazılmak ister ve buraya kabul edilir. Ankara’da altı aylık bir eğitimin ardından Akşehir’deki Maltepe Askeri Lisesi’ne öğretmen olarak atanır. Atılğan öğretmenliği, dünyaya tekrar gelseydi hangi mesleği seçeceği sorulduğunda “Öğretmen olmak isterdim. Öğretmenliği çok sevmiştim” yanıtını verecek kadar çok sever (Yüksel, 1992, s.17). Mesleğinin onuncu ayında, 1944 yılında Saracoğlu başkanlığındaki yönetime karşı gelen komünist faaliyetler içinde olduğu öne sürülerek hakkında soruşturma açılır ve arkadaşlarıyla birlikte yargılanır. Yusuf Atılğan, arkadaşlarının toplantılarına katılmış olmasına rağmen aktif olarak hiçbir eylemde bulunmaz. Beraber yargılandığı arkadaşı Mustafa Göksu, Atılğan’la ilgili “O içedönük, kendi halinde biriydi. Öyle herhangi bir eylemi falan olmamıştı. Benim isteğimle bir araya gelerek yaptığımız toplantılarda pek konuşmazdı” der. Atılğan, polis sorgusunda arkadaşlarının isimlerini verir ve kendisinin hiçbir faaliyet içinde olmadığını anlatır. Bu durum, arkadaşları tarafından onları ele vermesi olarak görülse de Atılğan, bu durumu yalan söyleyememesine verir (Yüksel, 1992, s.23). On aya yakın hapislik sürecinden sonra da bu arkadaşlarıyla bir daha görüşmez ve 25 Ocak 1946’da serbest kalır.

Hapisten çıktıktan sonra Atılğan, memleketine, köyüne geri döner ve otuz yıla yakın süre köyde kalır. 1947 yılının nisan ayında babasını kaybeder ve babasından kalma arazinin bakımı için çiftçiliğe başlar. 1949 yılında köyden Sabahat adlı bir kızla evlenir. 1950’li yıllar, onun köyde aktif bir hayat geçirdiği dönemdir. Sporla ilgilenir

ve köyün futbol kulübünü kurar, okumalarını arttırır ve yazmaya başlar. Atılğan, kardeşi Turgut Atılğan'ın ısrarları sonucunda (Yüksel, 1992, s.27) Varlık dergisinin 1955 yılında düzenlediği öykü yarışmasına kayınbiraderinin (Nevzat Çokum) ismiyle “Evdeki” adlı hikayesini gönderir ve bu hikaye birinci seçilir. Gerçek adını ifşa etmeyen ve gazeteye fotoğrafını dahi göndermeyen Yusuf Atılğan'ın kimliği, 1958 yılında Yusuf Nadi Roman Yarışması'nda ikinci oluncaya dek anonim kalır. Üzerinde çalıştığı ilk romanı olan *Aylak Adam*, Fakir Baykurt'un *Yılanların Öcü* adlı eserinin ardından ikinci olur. Yarışmanın jürisinde Halide Edip Adıvar, Orhan Kemal, Haldun Taner, Behçet Necatigil gibi isimler yer alır. Atılğan, anonimliğini bozduğu 1959 yılında İstanbul'a gelir ve jürideki isimlerle tanışma fırsatı bulur.

1960'lı yıllardan itibaren Yusuf Atılğan, eşinden ayrılmış ve köy-kent arası gidip gelmelerini arttırmıştır. “a” Dergisi'ne yazdığı öyküleri 1960 yılında *Bodur Minareden Öteye* isminde kitaplaşır. 1965 yılında yazdığı *Eşek Sırtındaki Saksığan* adlı romanını yayımlamadan yırtıp atar. Bunun sebebi, romanı Faulkner'ın *Döşegimde Ölürlen* adlı kitabına benzetmesidir (Yüksel, 1992, s.46).

1973 yılında ikinci ve son romanı *Anayurt Oteli* yayımlanır. Atılğan, bu romanını Manisa'daki Anavatan Oteli'nden ilham alarak yazdığını dile getirir. Otelin gerçekteki sahibi Zebercet ve oteli işleten oğlu Ahmet Efendi, romanda yer değiştirirler: Otel katibi, aynı zamanda romanın baş kahramanı Zebercet olurken otelin sahibi Ahmet Efendi'dir.

1974 yılında Ankara'da Serpil Gence ile evlenen Atılğan, otuz yıla yakın köy hayatına nokta koyar ve İstanbul'a yerleşir. 1979 yılında oğlu Mehmet Hamdi dünyaya gelir. Çeşitli yayınevlerinde redaktör ve çevirmen olarak görev alır. 1981 yılında yakın bir arkadaşına anlattığı masallardan da ilham alarak *Ekmek Elden Süt*

Memeden isimli masal kitabını çıkarır. Yusuf Atılgan, bu masallarda geçen kişileri ve olayları köy hayatından ilham alarak yazdığını dile getirir (Yüksel, 1992, s.48). 1987 yılında, çok sevdiği sinema perdelerine kendi romanından uyarlanan *Anayurt Otel*i filmi gelir. Filmin galasına gider ve filminden memnun kalır (Yüksel, 1992, s.49). Rahatsızlıklarla girdiği 1989 yılında roman çalışmalarını tamamlaması güçleşir ve sağlık sorunları nükseder. 9 Ekim 1989 günü kalp krizinden hayatını kaybeder.

3.5. Yusuf Atılgan'ın Roman Anlayışı

Yusuf Atılgan, ardında bıraktığı iki romanında bireyin iç dünyasına inmeyi amaçlar. Kendisinin köy hayatını biliyor olmasının roman anlayışında etkili olduğunu dile getiren Atılgan'ın ana kahramanları cinselliğe dayalı bunalımlar yaşarlar:

Köy çocukları çok küçükken bile cinsellikle iç içedir. Hayvanlarla sık sık karşılaşmak, kızlı oğlanlı evcilik (karı-kocalık) oyunları falan. Yazılarımda cinselliğin ön planda oluşu, cinselliği önemsemem belki buradan geliyor (Yüksel, 1992, s.14).

Atılgan'da bireyin iç dünyasıyla birlikte toplumsal eleştiri, herhangi bir ideoloji veya siyasi düzlemde olmaksızın yer alır. Yazar, toplumsal olaylara “dokundurma” yoluyla değindiğini dile getirir:

Bilmem *Anayurt Otel*i'ne dikkat ettin mi? Keçecizade Malik Ağa vardır, orada konağı yaptıran. Konağın kapı kemerinde şöyle yazar: Bir iki iki delik / Keçeci Zade Malik. Arap rakamlarıyla ‘bir iki iki delik’ 1255 ediyor; şimdiki tarihle 1839 (Tanzimat Fermanı'nın ilanı), 1876'da (1.Meşrutiyet'in ilanı) Haşim Bey konağın hakimidir. Rüstem Bey de 1908'de (İttihat ve Terakki'nin baskısıyla Kanuni Esasi yeniden yürürlüğe konur. 17 Aralık'ta da Osmanlı Meclisi Mebusanı açılır,) evlenir. En sonunda konak 1923'te (Cumhuriyetin ilanı) otel

olur. Ben romanlarımda politik ya da toplumsal durumları böyle telmihlerle geçiriririm. Bunlar benim toplumsal olaylara bir dokundurmam gibidir (Balabanlılar, 1987, s.67).

*Anayurt Otel*i’nde cinsellik kaynaklı bunalımlar yaşayan Zebercet, *Aylak Adam*’ın baş kahramanı C. ile benzer bunalımları yaşıyor gibi görünse de, durum farklıdır. C. karakteri, şehir hayatı içinde kaybolan, silikleşen ve evlilik gibi kalıplara karşı çıkan bir kimsedir. Çocukluğuna dönük anıların etkisi üzerindedir ve çocukluk travması sebebiyle hayatı boyunca kadınlarda aradığı sevgiyi bulamamaktadır. O’nun aradığı, anne sevgisiyle karışık bir sevgidir ve hayatına giren kadınlarda sevgiyi bulsa bile bununla yetinemez. *Anayurt Otel*i’nin kahramanı Zebercet’in ise roman boyunca böyle bir anısından söz edilmez. Romanda neden-sonuç ilişkisi yok edilir ve kafkaesk bir ortamda yirminci yüzyıl insanının iletişimsizliğe dayalı yalnızlığı işlenir (Ecevit, 2018, s.88). *Aylak Adam*’a nazaran *Anayurt Otel*i, absürdün işlediği, Kafka anlatılarına yakın bir romandır. Hem köy hem de şehir hayatını yıllar boyunca deneyimleyen Yusuf Atılgan, ilk romanı olan *Aylak Adam*’da şehir, ikinci ve son romanı olan *Anayurt Otel*i’nde köy hayatının insanı sürüklediği yalnızlığı ele alır. Atılgan’ın deneyimleri, romanının gerçekliğinde önemli yer tutar. Manisa’da bir süre kaldığı Anavatan Otel’i’nin adını değiştirerek romanın ana mekanı haline getirir; otelin gerçek hayattaki sahibi Zebercet’i ise romanında otel katibi yapar. Atılgan’a göre, her yazar kendi gerçekliğini üretir:

Gerçekçi bir yazarım sanıyorum, ama bu natüralist bir gerçekçilik değil. Bir öykü, roman ‘sanatsal kurgusu’yla gerçekçidir, inandırıcıdır bence. Bu sanatsal kurguda kimi gerçeküstü öğeler bile yadırganmaz. Örneğin: Kafka’nın öyküsünde Gregor Samsa hamamböceği olabilir; ya da Marquez’in romanında güzel Remedios gökyüzüne uçabilir (Ünlü, 1992, s.80).

Bireyin iç dünyasını yansıtırken bilinç akışı tekniğini kullanan Atılğan, iki romanında da anlatımlı monolog tekniğini kullanır. Üçüncü şahıs bir anlatıcı, yalnızca ana kahramanın bilincini bilir ve onun bilincini, kendi cümleleriyle (fakat araya yorum katmadan) aktarır. İkincil karakterlerin bilinci, yalnızca *Aylak Adam* romanında mektup ve günlük şeklinde ortaya çıkar.

Türk edebiyatında modernist sürecin iki önemli isminden biri olan Yusuf Atılğan'da, Oğuz Atay'ın aksine kelime oyunları, üst kurmaca gibi unsurlar görülmez. Yusuf Atılğan, dilde veya biçimde değil; içerikte yenilikçidir. Kullandığı dilin temiz ve doğru oluşuna dikkat eder. Kendisi gibi dilde duruluğa ve dilin doğru kullanımına önem veren Bilge Karasu ile yaşadığı anektodu şu şekilde aktarır:

Manisa'da bir arkadaşım vardı. Benim yazılarımı daktilo ederdi. Yalnız, ben müsveddeyi de temiz yazardım. Birden 'genç oğlan' dediğim aklıma geldi. Çünkü oğlanın ihtiyarı olmaz. Onu değiştirdim. Bir gün de Bilge Karasu ile konuşurken 'Türkçeyi seninle ben yanlışsız kullanıyoruz' diye bir laf ettim. 'Sen değil,' dedi Bilge. Nedenini sordum, 'Yansı yerine yankı diye kullanmışsın Anayurt Oteli'nde' diye açıkladı. Oysa ben yazarken yansı diye yazmıştım. Ama kitap dizilirken o yankı olmuş. Ben de onu bir daha düzeltmedim. Öteki baskılarda da yansı yerine yankı diye çıktı (Durbaş, 1988, s.70).

3.6. *Aylak Adam* ve *Anayurt Oteli*'nde Bilinç Akışı Tekniğinin Kullanımı

3.6.1. *Aylak Adam*'da bilinç akışının kullanımı.

Aylak Adam, Yusuf Atılğan'ın 1959 yılında yayımlanan ilk romanıdır. Roman, dört mevsimin adını verdiği dört bölümden oluşur ve bir yıllık süreci anlatır. Adı tam olarak verilmeyen C., romanın baş kahramanı ve "aylak adam"dır. Romanın

mevsimsel geçiş sırası kronolojiktir ve kış mevsiminden başlar. Romanın dört ana bölümünün içinde de numaralandırılan bölümler vardır ve genellikle günden güne geçişlerde ilerler.

Romanın ilk bölümü Kış'ın yalnızca ilk bölümünde birinci tekil kişili bilinç akışına rastlanır, bu bölümün 1 numaralı kısmı dışında romanın geri kalanı üçüncü tekil kişinin dolaysız aktarımıyla ilerler. C., sokakta “aylak”a dolaşırken düşünceler içindedir, bir kadını öpmeye çalışır ve terslenir. Henüz romanın başında, romanın içinde birkaç kez tekrarlanacak olan teyzeyi hatırlama durumu gerçekleşir:

Şaşı kadın karmaşık yollardan bana Zehra teyzemi getiriyordu. Dizinde yatarken yalnız benim bildiğim kokuyla dolu, kimi duran, kimi kıpırdayan dudaklarına bakardım. Arada eğilir, ben büyük, inanılmaz bir şeyler olacağını beklerken salt burnumun ucunu öperdi. Yüzü bana inerken gözleri şaşılaşırdı (Atılgan, 2014, s.10).

Geçmişte zorla öptüğü kadın aklına gelen C., bir nevi romanın özeti niteliğinde olan düşüncesini dile getirir. Yıllardır beklediği ve anılarından, zihninden bir türlü silinmeyen bir kadın vardır; ancak bir türlü gelmiyordur:

Kadın gidince bir yarı-bilginin üzüntüsü geldi bana: Başka gece yoktu.

Gelmiyordu (Atılgan, 2014, s.11).

C., Kış bölümü boyunca sokaklarda dolaşır ve anlatıcı da C.'nin bilinci içinde etrafta gördüklerini ve C.'nin düşüncelerini betimler. C.'nin maddi durumu yerindedir, çalışmıyordur (C.'nin deyiimiyle “aylak”tır). Arkadaş çevresi İstanbul'da bir resim atölyesinde şekillenir. Bu atölye dışında C., sinemaya gitmeyi de çok sever (Yusuf Atılgan'ın kendisi de sinemaya sık gitmekteydi). C.'nin bu yer geçişleri esnasında genellikle olayın ana merkezinde olmadığı, etrafa göz gezdirdiği görülür. Anlatıcı

kimi zaman alıntılı, kimi zaman anlatımlı monolog yöntemiyle C.'nin bilinç akışını yansıtır. Meyhaneden çıkan C., taksiye biner ve evine gider:

(...) Sonra taksi evinin önünde durdu. Yol çok kısa geldi ona. Şoförün parasını verdi. “Umduğundan çok vermeli. Canım tek kelime duymak istemiyor.”

Merdivende başı döndü; tutundu (Atılğan, 2014, s.21).

C., romanın her bölümünde bir kadınla yakınlaşır. Kış bölümünde resim atölyesinde tanıştığı Ayşe ile sinemalara gider, restoranda içki içer. C. dışındaki karakterlerin bilincinden geçenleri okur, mektup veya günlük vasıtasıyla öğrenir. Ayşe'nin C. hakkındaki görüşleri, yazdığı günden öğrenilir. C., onun ilgisini çekmiştir ve C.'yi ailesiyle tanıştırmak istemesine rağmen C.'nin oralı olmadığı görülür.

Romanın ikinci kısmı olan İlkyaz'da C.'nin hayatına giren kadın Güler'dir. Bölüm, doğrudan C.'nin Güler'i ilk gördüğü günün tasviriyle başlar. Ayşe'den zaman içinde uzaklaştığı görülen C., bu bölümde sadece Güler ile görüşür. Onu takip eder, Güler'in, arkadaşı B. ile vedalaşmasından duyduğu ismini aklına kazır. Güler'i günbegün takip eden C.'nin bu ilgisi karşılıksız değildir; Güler de C.'yi uzaktan görüyordur ve onunla konuşma isteği duyar.

İlk bölümde alıntılı monolog ağırlıklı ilerleyen anlatı, ikinci bölümden itibaren anlatımlı monoloğa geçer. C.'nin zihninden geçenler, doğrudan değil; anlatıcının cümleleriyle, anlatımıyla verilir:

Çocuklardan biri kızın arkasından bir Amerikan ıslığı çaldı. Bakmadı. Hiç bakmamıştı. Ama o biliyordu, bir gün baktıracaktı (Atılğan, 2014, s.49).

Yazarın bu romanına has kullandığı bir teknik de parantezli anlatımdır. *Aylak Adam*'da parantezler genellikle, bilinci dışlayan, dış dünyaya dönük ufak detayların

verildiği yerlerde kullanılır. Bunun dışında, C.’nin diyalog halindeyken zihninden geçenleri verirken de kullanıldığı görülür:

— Neden bu... (Sesinin böyle tarazlı oluşu tuhaftı. “Kahve. Orta şekerli olsun” diyeli beri ağzını açmamıştı da ondan mıydı?) Neden bu sokaktan geçmiyorsunuz? (Atılğan, 2014, s. 59)

Güler’le tanıştıktan sonra Güler’in kendisine adını sorması üzerine C., “Bence insanın adı onunla en az ilgili olan yanıdır. Doğar doğmaz, o bilmeden başkaları veriyor. Ama yapışıp kalıyor ona. Onsuz olamıyor” (Atılğan, 2014, s.61) cevabını verir. İsimlerin modernist dönemde silikleşmesi durumu, Beckett ve Kafka’da görüldüğü gibi *Aylak Adam*’ın kendisinde de bu şekilde görülebilir.

Kış bölümünde Ayşe’nin zihninden geçenleri günlüğü sayesinde öğrenen okur, İlkyaz bölümünde de Güler’in düşüncelerini, arkadaşı B.’ye yazdığı mektuplardan öğrenir. Bu mektupların iki tanesinde anlatıcı, araya parantezle girip bir cümlelik yorumlar yapar. Güler, B.’ye C. ile olan yakınlaşmasını anlatırken yalan söylemiştir. Anlatıcının iki kez araya girişi de bu yalanları işaret etmek içindir:

Karaköy’e, o tatlıcıya gittik. Arabada beni öptü (Bunun yalan olduğunu biliyoruz. Neden yazdı bunu acaba?) (Atılğan, 2014, s.68).

İlkyaz mevsiminde Güler’in C. ile olan yakınlaşması, zaman içinde C.’nin Güler’den soğumasıyla sona erer. Güler’in aile bağları, evlilik ve sevgiye dayalı fikirleri C. ile uyuşmaz. C.’ye göre evlilik, eşleri birbirinden soğutan bir yapıdır. Bu konuda C., Güler ile hararetle bir diyaloga girer:

—Neden bu kadar kötümsersin?

— Sen neden değilsin? Çevrene bakmıyor musun? En mutlu görünenlerine bile? Bütün bunlar üç oda, bir mutfak, iki çocuk düşü ile başlıyor. Sonra? Haydi bayanlar, baylar! Bu fırsatı kaçırmayın. Siz de girin, siz de görün. Üç perdelik dram. Birinci kısım: Dağlar dümdüz. İkinci kısım: Ne çok tepe! Üçüncü kısım: Ova bataak. Bugünlük bu kadar baylar. İyi geceler. Yarın gene bekleriz (Atılğan, 2014, s.76).

İlk yaz'ın sonuna doğru, Güler'le birlikte yürüyen C.'ye gece vakti bir grup adam saldırır. Sözlü tacizle başlayan saldırıyı C., adamları döverek uzaklaştırır. Bu adamlardan biri, C.'yi romanın en başında dövmüş olan gruptandır (roman, bunun sonrasında başlar). Güler'i saldırı öncesinde uzaklaştıran C., bir daha roman sonuna kadar Güler'i görmez.

Romanın üçüncü kısmı Yaz, C.'nin Bayan Naciye'nin (C.'nin kendisine seslenişi bu şekildedir) pansiyonunda kaldığı dönemi anlatır. Pansiyon denize yakındır ve C., vaktini genelde deniz kenarında geçirir. Kış bölümündeki Ayşe, bu bölümde tekrar C. ile birlikte görülür. O da C. ile aynı pansiyondadır ve denk gelirler. C.'nin bu bölümde Ayşe'yi sık sık uzaktan gözlediği ve vücuduna (özellikle bacaklarına) bakıp onunla pek konuşmadığı görülür.

Yaz bölümünde kitapta örneğine pek rastlanmayan bir bilinç akışı gerçekleşir. Birbirini kesen, tamamlanmamış cümlelerin bilinç akışı örneği C.'de görülür. Romanın ilk bölümü olan Kış'ın bir numaralı kısmında görülen birinci tekil kişili anlatıma kısa süreli geçiş yaşanır. Anlatıcı bu akışta aradan çekilir ve bir sayfa kadar sürüp giden bu anlatıda C.'nin zihninden geçenler aracısız bir şekilde aktarılır:

İnsanlarda anlayamadığı bir şey de gazete okumalarıydı. Neden her sabah içlerini karartmak gereğini duyarlardı acaba? Futbol maçı hastalarınınkini anlıyordu. “Ya ötekiler? Binlerce gazete satılıyor bu şehirde. Örneğin şu yaşlı adam! Yoksa FATİH’TE İKİ EV YANDI başlığını görüp “İyi, benim orada evim yok,” diye düşünebilmek rahatlığı için mi okur? BİR ADAM KARISINI ÖLDÜRDÜ. “İyi etmiş. Kim bilir ne namussuzdu.” ÇİN’DE İSYAN. “Beter olsunlar, kırsınlar birbirlerini. Bize dokunmasınlar da!...” Bu “biz” dediği daha çok “ben” değil mi? “Ben, benim, bana, beni!” Herkes “Ben”. (Atılğan, 2014, s.98).

Bu bilinç akışı örneğinde amaç, coşkuyu yansıtmaktır. C., gazete okumanın ve gündemi takip etmenin anlamsızlığından yola çıkarak düşünceler arası geçişler yaşar ve insanlığa dair tepkisini coşkulu bir biçimde açığa çıkarır.

C., Yaz bölümünde Ayşe ile diyalogunda toplumdaki dogmalara karşı çıkar. Önceki bölümlerde düşünce akışı ağırlıklı ilerleyen bu karşı çıkış, diyaloglara da yansır. Romanın doruk noktası Yaz bölümüdür; C.’nin öfkesinin en sık açığa çıktığı bölüm olması dışında C.’nin kadınlarda aradığı sevginin temel kaynağı da ortaya çıkar. Romanın başından beri sinemalarda, restoranlarda kadınlar gözleyen ve sokak ortasında onları öpmekten beis duymayan C., çocukluğunda yaşadığı bir travma sonucunda bu arayışa yönelmiştir. Sigmund Freud’un ortaya attığı ve kaynağını Antik Yunan anlatısından alan “Oedipus Kompleksi”, kendi cinsinden olan ebeveyni dışlayıp karşı cins ebeveyne duyulan sevgiyi ve bu sevginin saplantılı halini ifade eder. Psikanalize göre, bazı insanlarda cinsel ilişki, cinsel gerilimleri boşaltmaktan öte bir anlam taşıyabilir ve diğer insanlarla tek ilişki ve yakınlık aracı olabilir. Eğer bir insan başkalarıyla duygusal ilişkiler kurmayı bir türlü başaramazsa, cinsel beraberlik insanlardan sevgi alabilmenin ve onlara ulaşabilmenin tek yolu olur (Geçtan, 2020,

s.76). C.'nin yaşadığı durum, Ayşe ile cinsel birliktelik yaşamadan hemen öncesinde ortaya çıkar. Ayşe, bir nevi psikolog gibi C.'nin kendi içini açmasını sağlar. C.'nin sürekli dizlerini öptüğünü gören Ayşe, bunu kendisine sorar. C., anlatmaya başladıktan bir süre sonra Ayşe'nin “Yeter” demesine rağmen anlatmasını bitirmez ve uzun bir iç döküş yaşanır. C.'nin hayatında annesi yerine Zehra teyzesi vardır. C., küçüklüğünden beri kendisine masallar anlatan Zehra teyzesi ve babasıyla büyür. Babası ona her zaman mesafeli davranır, ondan alamadığı sevgiyi Zehra teyzesinden almaktadır. Bir gün, babasını Zehra teyzesiyle cinsel ilişki yaşarken yakalar. Babasının Zehra teyzesine kötülük ettiğini düşünen ve bu durumu yediremeyen C., çocuk haliyle onları ayırmaya çalışır. Babasının cinsel birliktelik esnasında söylediği “Zehra, şu bacakların yok mu” sözü C. için travmatik bir etkiye yol açar. Babasına saldıran C.'nin kulağı zedelenir, on gün sargıda kalır. Sonrasında, ömrü boyunca babasından nefret eder:

Kimi geceler düşümde babamı korkunç ölümlerle birkaç kere öldürürdüm.

Kulağım için değil, Zehra teyzeme saldırdı diye. Bütün suçu ona yüklüyordum. Yanımdayken yüzümden kan çekilir; konuşmazdım.

Korkuyordum ondan. Ya teyzem? Onu hep sevdim. Sonraları babamla isteye isteye yattığımı düşündüğümde bile bağışladım onu. Gözümde daha büyüdü.

Öteki onun önünde hizmetçilere saldırır; teyzem sanki görmezdi. Güzün beni yatılı okula verdiler. Bir ay sonra teyzem öldü. Artık yalnızdım. Arkadaşlarla

anlaşamıyordum. İnsanların kaçınılmaz ikiyüzlülüğünü görüyordum. Bir gazozluk dostlar! (Atılgan, 2014, s.123)

C., bu iç döküşten sonra Ayşe'den de zamanla soğumaya başlar. Ayşe'nin Kış bölümünde tuttuğu görülen günlüğü, bu bölümde de devam eder. C., bir kitabı ararken yanlışlıkla Ayşe'nin günlüğüne rastlar ve okumaya başlar:

Temmuz 23'ün yanına yalnız iki kelime yazılmıştı: “Onu seviyorum.” Buna da inanmadı. “Yalan! Beni sevseydin o günün 23 Temmuz olduğunu bilmezdin” (Atılgan, 2014, s.128).

C.'nin Ayşe'den soğumaya başlamasının paralelinde, Ayşe de C.'nin kendisini terk edeceğini düşünür. Bu ihtimali gururuna yediremeyen Ayşe, yazdığı bir notla C.'yi terk eder. C., notu okuduktan sonra içini çeker ve bavulunu alıp şehre gitmeye karar verir.

Dördüncü ve son bölüm olan Güz, bir yıllık döngünün tamamlandığı zamandır. C., romanın başında başladığı yere ve duruma geri döner. Artık hayatında Güler de Ayşe de yoktur. Her bölümde mutlaka bir kadını hayatına alan ve bölüm sonunda terk eden ya da edilen C., bu bölümde çareyi bir hayat kadınında arar. Kendisiyle odaya giren C., kadınla bu sefer cinsel bir amaç için değil; teyzesinin verdiği sevgiyi yeniden canlandırmak için bir araya gelir. Kadının kucağına yatar ve kendisini okşamasını, teyzesinin söylediği lafları kendisine söylemesini ister. Kadın, C.'nin bu isteklerini yerine getirirken bir yandan da garipsen ve cinsel ihtiyaçlara dair isteklerini sorar. C., başka bir şey istemediğini dile getirir ve kadına parasını vererek gitmesini sağlar. Kendisine bunun da çare etmediğini görür ve sokağa çıkar.

Romanın sonlarında C., her zaman gittiği restorana gider. Etrafı gözlemler, şakağında bir ağrı vardır ve onun gitmesi için içki içer. Kapıdan çıkmak üzereyken arkadaşı Sadık'la karşılaşır. Kendisine bir arayış içinde olduğunu dile getirir ve bu arayışın sonunda hayalindeki kadını bulacağı konusunda onunla inatlaşır. Sadık ile arkadaşları Kemal'in evine bir ziyaret gerçekleştiren C., Kemal'in evleneceğini öğrenir ve oradan uzaklaşır. Romanın son sahnesinde C., aradığı kadını bulamamaktan ötürü sayıklamalarını arttırır ve kendini sokağa atar:

Kesin olarak bilmediği bir şeylere kızılıyordu. İçinden sövdü. “Vız gelirsiniz bana. Alay edin bakalım. Hepinize inat, bigün bulacam onu” (Atılğan, 2014, s.153).

Yoldan geçen alakasız bir taksinin önüne atlayan ve taksiciyle dövüşen C., yere yığılır. Şakağındaki ağrı başlar, kendini bırakır fakat ölmez. Atılğan, daha sonradan C.’nin ölümüyle romanı bitirme fikrini fazla ‘melodramatik’ bulduğu için ölüm fikrinden vazgeçer (Andak, 1992, s.61). C. yerdeyken roman sona erer:

Sustu. Konuşmak gereksizdi. Bundan sonra kimseye ondan söz etmeyecekti. Biliyordu; anlamazlardı (Atılğan, 2014, s.155).

3.6.2. *Anayurt Otel*’nde bilinç akışının kullanımı.

Yusuf Atılğan’ın ikinci ve tamamlanmış son romanı olan *Anayurt Otel*, ilk romanından 14 yıl sonra, 1973 yılında yayımlanır. Atılğan’ın iki romanı da topluma bağlı kalamayan, kendi iç dünyalarına sığınan ana karakterlere sahne olur. *Anayurt Otel*, yazarın ilk romanına göre daha grotesk, karanlık, nedenselliğin olmadığı bir ortamda geçer. Atılğan, bu iki romanı kıyaslarken “madalyonun ters yüzleri gibi” ifadesini kullanır:

Aylak Adam bir çeşit günlük yaşamın eleştirisiydi, bir karşı çıkıştı. Yani kültürlü bir aydının bazı toplumsal kurallara, evliliğe, eli paketli olmaya vb. karşı çıkışı; özgürlüğe tutkunluğuydu. *Aylak Adam*’ın aradığı sevgi de ana sevgisiyle cinsel sevgi karışımı bir şeydir. İkisinin bir uyuşumunu arar. Böyle bir şey de olmaz zaten. Burada seyrek de olsa romana ben girerim. Ayraç açar, yazar olarak bazı şeyleri hissettiririm okura. *Aylak Adam*’da çok azdır bu ayraçlar. *Anayurt Otel*’nde de vardır. Kahramanlar iki romanımda da

yalnızdır, ama bu iki romanım madalyonun ters yüzleri gibidir (Balabanlılar, 1992: 66).

Anayurt Otel’nin baş karakteri Zebercet, Türk edebiyatındaki ilk “anti-kahraman” tiplerindendir. Zebercet dünyadan bağı kopuk, insanlara rahatça yalan söyleyebilen, sahibi olduğu otelin odalarını dışarıdan gizlice dinleyen, cinayet işledikten sonra bile hiçbir şey olmamış gibi soğukkanlı kalabilen bir adamdır. Kendisine babasından kalmış olan konaktan çevrilmiş otelin otuz üç yaşındaki sahibidir. Roman sonuna kadar ailesiyle ilgili geçmişi saklı kalır, eşi dostu yoktur. İnsanlarla diyalog halinde olmaktan ziyade kısa ve öz cümlelerle onları geçiştiriyor gibi görünür. İletişimsizlik ve yalnızlık, Zebercet’in yıllardır içinde bulunduğu bu durumu roman ilerledikçe gitgide daha kötü hale getirir.

Romanın başında, henüz ilk cümlesinde Zebercet’in roman boyunca takıntı haline getireceği Ankara treniyle gecikmeli gelen kadının odası betimlenir:

İstasyona yakın, Anayurt otelinin kâtibi Zebercet üç gün önce perşembe gecesi gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının o gece kaldığı odaya girdi, kapıyı kilitledi, anahtarı cebine koydu. Işık yanıyordu. Sırtını kapıya dayayıp çevresine baktı. Kadının bıraktığı gibi duruyordu her şey: yatağın ayakucuna doğru atılmış yorgan, kırıışık yatak çarşafı, terlikler, sandalye, başucu masasındaki gece lambası, bakır küllükte bitmeden söndürülmüş iki sigara, tepside çaydanlık, süzğü, çay bardağı, kaşık, küçük bir tabakta beş şeker (altı şeker koymuştu o gece bir çay içebilir miyim acaba demişti odaya girince üçlük çaydanlıkta demlemişti çayı bir elinde tepsi kapıyı vurmuştu girin yatağın kıyısında oturuyordu paltosunu çıkarmış kara kazağı iri yuvarlaklı gümüş kolyesi bakmıştı zahmet oldu size sonra o köye nasıl gidileceğini

sormuştu öyleyse saat sekizde uyandırın beni lütfen olağan birşeymiş gibi nüfus kağıdım yok demişti... (Atılğan, 2019, s.9).

Henüz ilk cümlelerde Zebercet'in bilinç akışı, parantezli bir şekilde, cümlelerin akışkan sıralanışıyla verilir. *Aylak Adam*'da görülmeyen uzun ve noktalama işaretsiz bilinç akışı verilişi, *Anayurt Otel*'nin başında ve sonlarında görülür. Mekan betimlemeleri Atılğan'da yoğun değildir; ancak bu paragrafın yoğun betimlenmesinin sebebi Zebercet'in odaya ve kadına verdiği önemi vurgulamak içindir. Zebercet, odayı hafızasına kazımak istercesine süzer ve aklından çıkarmak istemez. Girişteki uzun betimleme, Zebercet'in bilinç akışına paralel olarak uzun uzadıya verilir.

Romanın anlatımı, *Aylak Adam*'da olduğu gibi üçüncü tekil kişinin dolaysız aktarımıyla sağlanır. *Aylak Adam*'dan farklı olarak, *Anayurt Otel*'nin başında “Kasaba, Otel, Zebercet, Emekli Subay, Ortalıkçı kadın, Kedi, Odadaki iki havlu” gibi başlıklar altında betimlemeli anlatımlar yapılır. Anlatıcının ana odağı Zebercet'tedir ve onun zihninden geçenleri aktardığı gibi gördüklerini de anlatır. Anlatım günlere bölünmüş iki haftalık süreci kapsar. Günlerin çoğu ardışık sırayla gittiği gibi arada bazı günlerin atlandığı, bazı günlerin sabahının ve gecesinin ayrı bölümler halinde anlatıldığı görülür.

Roman betimlemelerden sonra, pazartesi günüyle başlar. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın, kendisine daha sonra geleceğini söylemiştir. Romanda açıkça söylenmese de Zebercet, kadın geldiğinde ona daha güzel gözükmek için çaba gösterir. Anlatıcı tarafından otelden nadiren dışarı çıktığı dile getirildikten sonra, Zebercet'in dışarıdaki rutini anlatılır. Kendisi “yılda ya da iki yılda bir terziye, altı ayda bir keselenmek için hamama, dört haftada bir saç tıraşına, ayda bir otelin paralarını İstanbul'a yerleşen Faruk Keçeci'ye göndermek için postahaneye” gider

(Atılğan, 2019, s.25). Zebercet, o gün rutininin dışına çıkar ve başka bir berbere gider; kendisine takım elbise alır. Atılğan, anlatıcıya Zebercet'in dışarı çıkma sebebini doğrudan söylemez:

Her çıkışında, özellikle hamama gittiğinde, o yokken otelde kötü birşey olacaktı gibi tedirginlik duyardı. Şimdi de hızlı yürüyordu. Bunun bir başka nedeni de...

— Merhaba. Nereye böyle?

Emekli Subay gazetelerini almış otele dönüyordu.

—Çarşıya gidiyorum (Atılğan, 2019, s.25).

Zebercet'in, işlerini hallettikten sonra otele varır varmaz ortalıkçı kadına “Gelen oldu mu?” diye sormasının sebebi de gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının dönüşünü öğrenmektir.

Gün içinde çeşitli müşterilerin otele gelmesi dışında farklı bir olay gelişmez.

Romanda tekrarlanan belirli leitmotifler, ilk günden itibaren okura gösterilir:

Zebercet'in sabah kalktığı ve gece vakitlerinde sürekli cinsel bölgesinde hareketlenmeler olması, “perşembe günü gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın” ibaresinin tekrarlanması ve Emekli Subay'ın gün içinde Zebercet'e “Beni soran oldu mu?” sorusunu sık sık sorması bir süre kendini tekrar ettirir. İlk günün sonunda Zebercet, gün içinde gelen öğretmen çiftin odasını dinler ve kadının “Nasıl seninim, beni hiç bırakma” ifadelerine takılır. Zebercet'in cinsel bunalımının ilk göstergesi burada verilir.

İkinci gün olan salı günü, Zebercet'in uyandıktan sonra askerliğe dair anılarını hatırlamasıyla başlar. Bir önceki gün otele gelen kişilerden üçü, orada askerliğini

yapacaktır ve bunu hatırladıktan sonra Zebercet, kendi anılarına döner. Yatmadan önce kadının dediği “nasıl seninim” cümlesinin de bu anıları çağrıştırmakta payı vardır. Zebercet, askerlik vaktinde düzenli olarak geneleve gitmiştir. Bu olayı roman içinde birden fazla kez hatırlar. Zebercet’in hayattaki yalnızlığının uzun zamandır sürdüğü buradan anlaşılabilir.

Bir önceki gün kalan çift, salı günü otelden ayrılır. Zebercet’in, onlar ayrılırken yaşadığı cinsel bunalım tekrar okura verilir:

Giderlerken arkalarından baktı. Dün gece “Nasıl seninim” demişti kadın.

Yeryüzünde erkeğiyle böyle konuşan başka kadınlar da vardı elbet. Sigara paketini almak için sağ cebine soktu elini yanlışlıkla (Atılğan, 2019, s.35).

Otel, istasyona yakın olduğundan tren yaklaşınca sesi otelin içine kadar geliyordur. Zebercet, her treni duyduğunda kadını bir kez daha hatırlar. Kadının otele geldiğinde Zebercet’e nasıl sesleneceğini düşünür:

Sigarasını bastırırken trenin sesini duydu. ‘Merhaba, odam boş mu? Merhaba oda boş mu? Odam boş mu? Oda boş mu? Yeriniz var mı? Merhaba, yeriniz var mı? İyi akşamlar, yeriniz var mı? İyi akşamlar, odam boş mu? İyi akşamlar, oda boş mu? İyi akşamlar, döndüm ben, odam boş mu? Merhaba...

(Atılğan, 2019, s.38).

Zebercet, bazı geceler ortalıkçı ile cinsel birliktelik yaşar. Zebercet de ortalıkçı kadın da bu konuda bir istek duymaktan öte eylemi sorgulamaksızın yaşar. Ortalıkçı kadın burada pasif konumdadır, Zebercet cinsel açlığını gidermek için kadın uyurken yaklaşır ve vücuduna dokunarak soyunmasını ister. Bu birliktelik durumu, geciken Ankara treniyle gelen kadından sonra zamanla azalmaya başlar. Zebercet, uzun zaman sonra kadını uyandırma sıklığını azaltır.

Zebercet'in kırılma noktası yaşadığı an, yine perşembe günüdür. Kadının gelmesinden tam bir hafta geçmiştir ve Zebercet, bir hafta sonra trenin varmasına rağmen kadının gelmediğini görür. Kadının kaldığı odayı bir haftadır kapalı tutuyordur ve gelen konuklara vermiyordur. Kadın gittiğinden beri hiçbir detayına dokunmadığı bu odaya girer, etrafı süzer. Kadının bıraktığı çay artığını ağzına götürür. Kadının dudak izinin kaldığı yeri öper. Bu sırada yukarıdan bir gürültü kopar, yüksek ihtimalle Subay'ın yatağından düştüğünü düşünür. Bu gürültü, onun için bir uyarı sesi gibidir: “Oda bozulmuştu; kadın gelmezdi artık. Yürüdü, odadan çıkarken bir haftadır yanan ışığı söndürdü” (Atılğan, 2019, s.45).

Kadının gelmeyeceğini anlamakla bir çöküşe sürüklenmeye başlayan Zebercet'in sürüklendiği yalnızlık devam eder. Kendisiyle bir nebze de olsa düzenli sohbet eden tek insan olan Emekli Subay, oteli terk eder. Zebercet, bu noktadan sonra otele gelen insanları geri çevirmeye başlar. Otelde boş oda bulunmasına rağmen gelenlere “Oda yok” der. Polise vermek zorunda olduğu kalanların fişlerine de başka isimler yazar. Bu isimler genelde önceden kalanların isimlerinin aynısıdır:

Kalkıp deftere baktı. 6 numarada Saliha Alakaş ile Ahmet Alakaş yazılıydı.

Defteri kapadı. Günlük fişte 6 numaraya aynı adları yazdı. Bunlardan önce gelen adama bir ad düşündü. Kırk yıldır bir tek Zebercet bile kalmamıştı otelde. 5 numaraya Zebercet Gezgin yazdı (Atılğan, 2019, s.48).

Gelenleri savuşturduktan sonra otelin kapısını kapatan Zebercet, Ankara treniyle geciken kadının hayalini görür. Gözünün önünde Zebercet'e çay içme teklifi eden kadına Zebercet, “Gelmeseydin ölürdüm” (Atılğan, 2019, s.49) cevabını verir. Bu cevap, romanın sonuna bir göndermedir. Zebercet, bir haftadır gelmeyen kadını ölüm kalım meselesi haline getirmeye başlamıştır.

Zebercet, kadından ümidini kestikçe ümidi dışarıda, başka yerlerde arar. Bir hafta öncesine kadar nadiren otel dışına çıkan Zebercet, gece meyhaneye gitmeye başlar. Meyhanede yanına oturmak isteyen bir adama “Yer yok efendim” cevabını verir. Otele gelen müşterilere bu cevabı vermeyi kısa sürede alışkanlık haline getiren Zebercet, bu cevabı gayrı ihtiyari olarak verir. Meyhaneden kalkmak üzereyken, kulak misafiri olduğu bir masanın sohbetinde horoz dövüşü olduğu söylenir. Zebercet, normalde bu dövüşlere hiç ilgisi olmadığı halde bu dövüşü izlemeye gider. Orada tanıştığı 17 yaşında bir genç ile sohbet eder; genç, ona adını sorduğunda başka bir isim uydurur. Çocukla sohbet ederler ve sinemaya giderler. Orada fiziksel bir yaklaşma olacak gibi olurken öteye geçilmez. Zebercet’in gelmeyen kadından ümidi kestiğinin işaretlerinden biri, henüz hakkında bir şey bilmediği genç bir çocukla yaklaşma fikrini düşünmesidir. Zebercet, bu anlarda intihar fikrini düşünmeye başlar. Hareketlerinden ve dediklerinden okura bu durum sezdirilmektedir. Horoz dövüşünde bir yerden sonra sahipleri tarafından ayrılan horozlar sonrasında, çocuk Zebercet’e sorar:

— Niye ayırmak istediler abi?

— Bilmem. (Düşündü.) Belki sonuna dek gitmekten korkuyorlardır; sonunu görmekten (Atılğan, 2019, s.59).

Çocuğu otele davet edip etmeme konusunda kararsız kalan Zebercet, çocuğa “İyi geceler,” dedikten sonra arkasını döner ve altı adım attıktan sonra çocuk halen oradaysa çocuğu çağıracağını düşünür. Adım sayısı altıyı geçer, onuncu adımı bittiğinde arkasını döner ve çocuğu göremez. Zebercet, gitgide yalnız kalmaktadır.

Zebercet, kadın gittikten sonraki on üçüncü gününün gecesinde kontrolü kaybetmeye başlar. Çocuktan ayrılıp otele döndükten sonra ortalıkçı kadını uyandırır

ve ona dayısının öldüğünü söyler. Kadını zorla uyandıran ve bu (yalan olduğu yüksek ihtimalli olan) ölüm haberini veren Zebercet, kadını sarsar ve boynuna sarılıp boğar. Kadın hareketsiz kalır ve onu orada, öylece bırakır. Aynı gece, otelin kedisini de öldürür. Otelin kapısı çalar ve Zebercet, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın olma ihtimalini düşünmesine rağmen “Canı cehenneme,” (Atılğan, 2019:72) diyerek çalan kapıyı umursamaz. Zebercet’in başından beri tek beklediği kişi de umurunda değildir artık. Hayatla, insanlıkla bağı tamamen kopmuştur. *Anayurt Otel*i romanı, karakterin ve atmosferin neden-sonuç ilişkisini yok ettiği bir ortama doğru sürüklenir. En başından beri bu ortamın hazırlığını yapan yazar, Albert Camus’nün *Yabancı* romanını andıran bir ölüm sahnesi ortaya koyar. Bu anlamsızlık teması, romanın son kısımlarında kendisini daha da net bir şekilde belli edecektir.

Ertesi gün, otelde kalan son müşterilerini uğurlayan Zebercet, onlara otelin bir süre kapalı olacağını belirtir. Zebercet, otelde artık tamamen yalnızdır. Otelde kalanların fişlerini karakola götürür, otelin parasını İstanbul’a yollar. Otele geri döndükten sonra iki adam otele girer. Zebercet, otelin tamamen dolu olduğunu söylemesine rağmen adamların derdinin oda bulmak olmadığını anlar. İki adam, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının yakınlarıdır ve kadının otelde bıraktığı havluyu isterler. Zebercet adamlara kendilerini kimin yolladığını sorar; adamlarsa onu küçümser. İki numaralı odaya gidip havluya baktıklarında Zebercet, Subay’ın da odada bir havlu bıraktığını görür ve bu havluyu onlara vermek ister. İki adam, Zebercet’ten havlu almakla kalmayı onu dövmek istese de Zebercet soğukkanlılıkla jandarmalara haber verebileceğini anlatır. Adamlar Zebercet’e bir şey yapamaz, bir tanesi çıkmadan “Bağlayan bağlamış seni” der (Atılğan, 2019, s.79). Bu cümlelerin de Zebercet’in çaresizliğine bir gönderme olduğu düşünülebilir.

Zebercet'i rahatsız eden adamlardan sonra, aynı gün içinde iki polis otele gelir. Daha önce otelde kalmış olan Emekli Subay'ı sorarlar. Aslında subay olmadığı anlaşılan bu adam, gittiği güne kadar Zebercet'e kendisini soranın olup olmadığını sormuştur. Yazar, bu adamı arayanların bir gün geleceğinin sinyalini önceden vermiştir. Zebercet ise polislerle, otelde kalanların fişlerini düzenli olarak karakola bıraktığını söyler. Polislerin cevabı, romanın atmosferiyle uyumludur. Anlamsızlık ve umursamazlık teması bir kez daha nükseder:

— Günlük fişlere yazmıştım ben.

— Ne fişleri?

— Polis fişleri, karakola göndermişim.

— Ha, şunlar. Karakolda bir yere atarlar onları; kimse bakmaz”

(Atılğan, 2019, s.80-81).

Polisler çıkarken Zebercet, adamın hangi suçtan arandığını sorar. Zebercet'in yanlış anlaması, yaşadığı cinsel bunalıma ve zihninin içinde sürekli cinselliğe dair düşüncelerin bulunduğu işaretler:

— Suçu neymiş adamın? Polis döndü; sırttı.

— Afrika'ya kız kaçırıyormuş, dedi alayla.

Kapıyı açarken bir daha döndü, yüzü katıydı.

— Öz kızını boğmuş.

— Kızını mı bozmuş?

— Boğmuş dedim. Apartman kokmaya başlamış üç gün önce; kapıcı bildirmiş (Atılğan, 2019, s.81).

Zebercet, bu olaydan sonra kendisi ile emekli subay olduğunu söyleyen adam arasında özdeşlik kurar:

Kızını boğmuş... Yeryüzünde her şey olağandı. İkisi de bir yakınlarını boğmuşlardı (Atılğan, 2019, s.81).

Zebercet bu olaylardan sonra kendini bir kez daha dışarı atar. Ayakkabısını boyatır, “AĞIRCEZA” yazılı mahkeme binasının içine girer. Kendisiyle alakası olmayan bir duruşmayı izler. Anlatıcı, bu noktada odağı Zebercet’ten kısa bir süreliğine alır ve iddianameyi okuyan yazıcının cümleleri noktasız virgülsüz, ağzından çıktığı gibi verilir. Bir katilin gerdek gecesinde eşini öldürdüğü bir davanın iddianamesi okunduktan sonra hakim, zanlıya neden öldürdüğünü ve söyleyecek bir şeyinin olup olmadığını sorar. Zanlının cevaplarının arasında anlatıcı, dolaysız bir şekilde ve italik fontla Zebercet’in düşüncelerini verir. Bu tür bir bilinç akışı örneği Yusuf Atılğan’ın iki romanında ilk kez görülmektedir:

— Neden öldürdüğünü söylemeyecek misin?

Önüne bakıyordu. Sol eli ceketinin eteğini tutmuş, sımsıkıydı.

“Kıstırmışlar seni... doğrusu kendin kızmışsın ne vardı dayına gidecek dağdan yana gitseydin bir ip alsaydın yanına az daha ben de...”

— Doktor kız oğlan kız dedi. Babası kızının üstüne erkek sinek kondurmadığını söyledi. Neden öldürdün onu?

“Babası mı babası çoktan ölmüş sonra evermişler bozuk çıktı diye sabaha karşı geri göndermiş sabaha karşı çıplaktı yatakta gözleri ağzı açık yorganı üstüne çektim...”

— Anlatmazsan kötü olur senin için. Söyle! Neden öldürdün?

“Kimbilir belki de iyi olur yalnız uzatılmasın böyle polisler sorgu yargıçları savcılar avukatlar yargıçlar doktorlar nedenine gelince beş gündür...”

— Ağır bir söz mü söyledi sana? Vurdu mu?

“Bilemiyorum nedensiz olamaz mı ağır bir söz söylemek vurmak ya da konuşmamak vurmamak birşeyler uydurmamı istiyor yaptığımı yasaların daracık bir bölümüne sığdırmak nasıl da Emekli Subay’a benziyor tuhaf kızını ya da karısını boğsaydı...” (Atılğan, 2019, s.88-89).

Romanın bu bölümünden başlayarak sonuna kadar ana akış Zebercet’in zihninden ilerler. Olaylar minimize edilir ve noktalama işaretlerinin azaldığı, Zebercet’in düşüncelerinin birbiri ardını izlediği bir anlatıma geçilir.

Mahkeme binasından çıkan Zebercet, bankta otururken yanına gelen yaşlı bir adam onunla sohbet eder. Zebercet, adamın sorularını yalan cümlelerle geçirir. Adamın kendi hayatını, sülalesini uzun uzun anlatmasına izin verir ve bir süre sessiz kalır. Zebercet’in intihar ve ölüm takıntısı adamla girdiği diyalogtan iyice anlaşılır hale gelir:

— O burada gömülü. Sizinkilerden hiç kendini asan oldu mu?

— Ah hayır, olmadı.

— Ya birini öldüren?

— Yok hayır.

— Benimkilerden biri gerdek gecesi karısını boğmuş.

— Gerdek gecesi mi? Neden?

— Nedenini kimseye söylememiş. Duruşmada çok üstelemişler, söylememiş. Belki nedeni yoktu; ya da bir yığın nedeni vardı da bilmiyordu. Sonunda asılmış (Atılğan, 2019, s.94-95).

Zebercet, kendini Subay ve izlediği davada karısını öldüren adamla özdeşleştirir. Yaşlı adamla olan diyalogunda “Belki nedeni yoktu” cümlesi romanın grotesk yapısının özeti niteliğindedir. Yaşamının anlamı Zebercet için uzun zamandır yokken, ölmenin ve öldürmenin bile net bir anlamı kalmamıştır.

Adamla konuştuktan sonra başka bir bankta oturan kadını gözüne kestirir. Bu kadın, otele daha önce başka adamlarla gelen bir kadındır. Zebercet kendisini tanıtır ve net bir gerekçe göstermeksizin kadını otele davet eder. Burada da nedensellik ilişkisinin yok edilişi ve “absürt” kavramı hissettirilir. Kadın Zebercet’e, yarım saat içinde gelebileceğini, Zebercet’in önden gitmesini söyler. Zebercet otele döner ve kadın otele gelmez. Zebercet ise dışarıda daha önce gittiği yerlere gider. Horoz dövüşü yoktur, meyhanede aradığı keyfi alamaz. İçtikten sonra sinemaya gider; burada fenalaşır, midesi kötü olur ve birisinin ona araba çağırmasıyla otele geri döner. Zebercet, artık tamamen yalnızdır.

Zebercet, sarhoşluğunun etkisiyle çok zor yürür. Sürünerek lavaboya gider, kendini kusturur ve midesi bir nebze rahatlar. Romanın çözüldüğü ve finale gelindiği bu kısımlarda Zebercet’in yoğun bilinç akışı yer alır. Sarhoş olduğu geceden iki gün geçmiştir. Bundan sonra yaklaşık 15 sayfa boyunca Zebercet, hayatını film şeridi gibi gözünün önünden geçirir. İzlediği davayı düşünür, dava 28 Kasım tarihine ertelenmiştir. Zebercet de 28 Kasım günü doğmuştur. Yazarın burada doğrudan okura vermeden sezdirmeye çalıştığı bir döngü yer alır. Zebercet’in doğum tarihi 28 Kasım, celsenin ertelendiği tarih 28 Kasım’dır. Bunun dışında; babası evlendiğinde 28

yaşındadır. Zebercet'in dayısı Haşim Bey, Mevlevi'dir ve kırk gün çile doldurmak için kapandığı taş odadan kırk günü doldurduğunu sanarak yirmi ikinci gününde, 18 gün kala çıkar. Zebercet'in izlediği davanın duruşması da aynı şekilde 18 gün sonra yapılacaktır (Moran, 2017, s.307).

Romanın son bölümünde Zebercet'in yoğun bilinç akışı yer alır. Kendisi çocukluğundan itibaren hor görülerek yetiştirilmiştir. Henüz yedi aylıkken doğmasıyla, adının pek bulunmayan bir isim olan “Zebercet” oluşuyla doğduğu andan itibaren “absürt”ün içindedir Zebercet. Askerlik anılarında komutanı hor görür, genç yaşlarda geneleve giderek yalnızlığını gidermeye çalışır. Konaktan çevrilme bu otel, ona şans eseri kalır. Hayatta kimi kimsesi olmadığı gibi somut bir başarısı da yoktur. Zebercet, uzun uzun hayatını ve bunları gözden geçirdikten sonra kendini asar ve hayatına son verir. Roman boyunca Zebercet, kendisini sürekli başka insanlarla özdeşleştirir. Duruşma izlemek için girdiği mahkeme binasındaki davalı ve otelde kalan Emekli Subay ile empati kuran Zebercet, romanın sonunda Keçeci ailesinden bahseder ve kendisini onlardan biri gibi görür. Tutunacağı son dal olan Keçeciler, sadece annesinin kendisine anlattığı bir ailedir. Kendi ailesinden olduğu söylenen Faruk dayısı kendisini asmıştır. Davalı ve Emekli Subay'a bu dayı figürü de eklenir. Sonuçta, Zebercet'in kendisini özdeşleştirdiği bütün karakterlerin kesişim kümesinde “ölüm” yer alır.

4. SAMUEL BECKETT VE YUSUF ATILGAN'DA BİLİNÇ AKIŞI TEKNİĞİ

Samuel Beckett ve Yusuf Atılgan, birbirine yakın dönemlerde eser veren iki modernist yazardır. Beckett ilk eserlerini 1930'lu yılların sonlarında yayımlarken; kendisinin ünlenmesine yol açan *Üçleme*'sini 1950'li yılların başında yayımlar. Yusuf Atılgan, Beckett'ın aksine tamamlanmış iki romanını uzun yıl aralıkları içerisinde verir (1959 ve 1973); ancak ilk (ve ona ödül kazandıran) kitabı 1959 yılında yayımlanır. İki yazarın da dönemleri için modernizmden postmodernizme geçişte bir köprü oldukları kabul edilir. Modern edebiyat, uzantılarını postmodern edebiyata 1950'li yıllarda bırakmaya başlar. Türk edebiyatı, modern ve postmodern edebiyatı Avrupa'ya göre bir nebze geç tanır, Yusuf Atılgan'ın eserlerinin 60'lı yıllarda modernizm ile postmodernizm arasında köprü olmasına rağmen Beckett'ın 40'lı yılların sonunda bu geçişte yer almasının sebebi budur.

4.1. İçerik

Bu iki “geç modernist” olarak nitelendirilebilecek yazar, roman anlayışları bakımından birbirlerine yakındır. Beckett'ın dünya çapında üne kavuşmasından sonra Atılgan'ın Beckett'tan etkilendiği ihtimali göz önünde bulundurulmalıdır (Atılgan'ın dünya çapında bir üne ulaşmaması, tersini düşünmeyi zorlaştırır). İki yazar da “absürt” kavramı üzerine anti-kahramanlar üretir. İki yazarın da ortak noktada bulunduğu “saçma” kuramı zemininde bir “iletişimsizlik” teması vardır. Berna Moran, *Anayurt Otel*i'ni incelediği yazısında “Saçma” kuramını anlatırken Beckett'i de örnek gösterir:

Bilindiği gibi Saçma kuramına göre, amacı ve anlamı olmayan bir dünyada insan bir düzen, bir anlam, bir ahenk görmek ister ve gerçeğe gözünü kapayarak uydurduğu anlamlı bir dünya ile aldatır kendini. Saçmanın kaynağı insanla dünya arasındaki bu uyumsuzlukta yatar. Aslında insanlar arasında ne

gerçek bir iletişim kurulabilir ne de yaşama bir anlam verilebilir. Saçma edebiyatı bu felsefeyi dile getirirken hem içeriği hem biçimi kullanır.

Beckett'in ve Ionesco'nun oyunlarındaki kişiler, iletişimden yoksun anlamsız konuşmalar yapan, bazen hareket dahi edemeyen insanlardır. Ne olay örgüsü vardır ne de mantıksal bir gelişim. Ne de davranış nedenlerini anlayabildiğimiz karakterler (Moran, 2018, s.310).

Beckett ve Atılğan'ın ortak paydada buluştuğu absürt ve saçma temaları arasında benzerlikler olduğu gibi farklar da vardır: Beckett, "Yeni Roman" manifestosunun da belirttiği üzere olay örgüsünü silikleştirir. Bu durum Yusuf Atılğan'da pek görülmez. Atılğan'daki absürt, aynı olayların tekrarı, başlanılan yere dönmek şeklinde ilerler. *Aylak Adam*'daki C., İstanbul'da sıkça aynı yerlere, çoğunlukla yalnız başına gider. Yalnız başına, aylakça dolaşmasında belirli bir hedef yoktur. Dolaşırken içinden geçen düşüncelerin akışında insanlığa tepki ve isyan vardır. *Anayurt Otel*i'nde Zebercet ise daha neden-sonuç ilişkisinin yok edildiği ve Beckett'in karakterlerine yakın bir tarzdadır. Romanın büyük kısmında söylemleriyle değil, hareketsizliğiyle isyan eder. Yaşamda sığınacak hiçbir şey bulamayınca çareyi öldürmekte bulur; fakat öldürmek de kendisini tatmin etmez. En sonunda bu çaresizlik kendisini intihara sürükler.

Beckett'in *Üçleme*'sinde, sık sık isimlerin önemsizliğine vurgu yapıldığı görülür. Anlatıcı, önceki karakterleri alaya alır; isimlerini değiştirir. İsimler de neticesinde birer kalıptır ve her türlü kalıp insanları sınırlandırır. *Aylak Adam*'daki C. karakteri de bu anlayışın bir ürünüdür. Tam adı roman boyunca verilmez. C.'nin kendisi de isimlere pek önem vermiyordur:

Bence insanın adı onunla en az ilgili olan yanıdır. Doğar doğmaz, o bilmeden başkaları veriyor. Ama yapışıp kalıyor ona. Onsuz olamıyor (Atılğan, 2014, s.61).

Beckett'in ünlü tiyatro eseri *Godot'yu Beklerken*'de gelmeyen bir kişi oyunun sonuna kadar beklenir. Bekleme amacı ve beklenen kişi belirsizdir. Bu "belirsizlik" teması Beckett'in *Üçleme*'sine de uyarlanabilir. Serinin ilk kitabı *Molloy*'a adını veren ana kahraman annesine bir yolculuk yapar. Kitabın ikinci hikayesinde Jacques Moran da Molloy'u bulmak adına bir yolculuğa çıkar. Molloy'un annesine gitme amacı ve Moran'ın Molloy'u bulma amacı da tıpkı Godot'nun beklenişi gibi belirsizdir. Karakterler yolculuklarının sebebini unuttuklarını dile getirirler ve roman ilerledikçe de hatırlayamazlar. Benzer bir anlayışı Yusuf Atılğan'ın romanlarında da görmek mümkündür. Her ne kadar *Aylak Adam*'ın aradığının belirli bir kadın figürü ve anne sevgisine yakın bir hissiyat olduğu romanın ilerleyen kısımlarında açığa çıksa da; C. bu arayışın boşunallığının farkına varır. Romanın sonlarında karşılaştığı arkadaşına aradığı şeyi bulacağını söyler; fakat içten içe bulamayacağını da anlamıştır. *Anayurt Otel*i'ndeki Zebercet de aynı şekilde kafasında kurduğu kadın figürünün peşindedir. C.'nin travmatik bir olay sonrasında, yıllardır tanıdığı bir insanı figürleştirmesi söz konusuysa Zebercet sadece bir gece kalan ve hakkında pek de bilgisinin olmadığı bir kadının peşine düşer. O da C. gibi bu arayışının boşunallığının farkına varır, C.'den farkı yıllardan beri yalnız olmasıdır. C.'nin belirli bir arkadaş çevresi vardır ve İstanbul gibi büyük bir şehirde imkanları çoktur; Zebercet'in yalnızlığına kasabada kısıtlı imkanlar oluşu da eklenir.

Beckett ve Atılğan, romanlarındaki karakterlerin kendi içlerinde benzeşmesi bakımından da ele alınabilir. *Üçleme*'ye bakıldığı zaman, üç romanın karakterlerinin ortak özelliklerinden birini görmek mümkündür: Kötürüm insanlar. *Molloy*'daki iki

ana kahramanın da bacağı kötüleşir ve yürümeleri zorlaşır. *Malone Ölüyor*'da bu durum bir adım daha ileri gider ve anlatıcı, yataktan bile kalkamaz haldedir. *Adlandırılmayan*'da varlığı bile şüpheli durumdadır. Anlatıcılar, isimlerin önemsizliğine vurgu yaparlar. Yusuf Atılgan'ın iki romanında da kahramanlar toplumdan kopuk, iç dünyalarında sıkça kendi kendine konuşan ve dışarıyı gözlemleyen insanlardır. Cinsel bunalım, onların önemli bir bağıdır. İkisi de kafalarında yarattıkları kadının hayalinin peşindedir. Yusuf Atılgan ve Samuel Beckett'in karakterleri, esasında tek bir kişi gibidir.

4.2. Biçim ve Dil

Samuel Beckett ve Yusuf Atılgan'da kullanılan dil (James Joyce ve Oğuz Atay'da olanın aksine) kelime oyunlarından uzaktır. Beckett ve Atılgan, işledikleri temaları dil farklılıklarıyla değil, içerikle vermeyi amaçlar. Dile ve biçime dair dönüşümler, edebiyatta postmodern dönemde daha sık görülür. Modern dönemde, modernizm öncesine göre değişen öncelikli unsur içeriktir. Her şeyi bilen tanrı anlatıcısının kullanımı azalır ve yazar (anlatıcı vasıtasıyla) okura öğüt vermeye kalkışmaz. Bu gelişmenin devamında, olaylar ve düşünceler karakterlerin zihninden verilmeye başlandıkça dil oyunları, biçimsel farklılıklar ortaya konmaya başlar.

Samuel Beckett, *Üçleme*'de bilinç akışını dolaysız, birinci tekil kişili anlatımla kullanır. Araya giren ve ana karakterlerin bilincinden geçenleri bilen başka bir anlatıcı daha yoktur. Yusuf Atılgan, Beckett'in aksine dolaylı bir anlatıcıyı araya koyar. Bu sebeple Atılgan'da parantezli ve tırnak içinde cümleler yer alırken Beckett'ta tırnak içi alıntılar görülmez. Parantezli anlatım ise Beckett'ta bilinç akışının bir parçası değil; yalnızca ek bir açıklama gerektiğinde kullanılır.

Biçimsel açıdan ele alınacak olunursa Beckett ve Atılğan'ın uzun cümlelere, yalnızca anlatımda coşkulu anlarda başvurduğu söylenebilir. Joyce ve Beckett'ta daha sık görülen noktalama işaretlerinin ortadan kalkmasıyla uzun ve paragraf boyunca bitmeyen cümleler, Beckett ve Atılğan'da çok azdır. Beckett, *Üçleme*'nin ikinci kitabı *Malone Ölüyor*'un son kısmında öldürme sahnesini betimlerken bilinç akışında biçimsel farklılığa giderek kesik ve mısralar halinde cümleler kurar:

Sorumlu Lemuel, üzerindeki kan hiç kurumayacak olan baltasını kaldırıyor
ama kimseye vurmak için kaldırmıyor, kimseye vurmuyacak, artık kimseye
vurmuyacak o, kimseye dokunmayacak bir daha, ne baltayla, ne baltayla, ne
bir şeyle ne baltayla ne çekiçle ne sopasıyla ne yumruğuyla ne sopasıyla ne
düşüncesinde ne düşünde demek istiyorum bir daha dokunmayacak

ne kalemiyle ne sopasıyla

ne ışıklarla ışıklar demek istiyorum

hiçbir şeye dokunmayacak

evet hiçbir şeye dokunmayacak

hiçbir şeye

hiçbir şeye

bir daha (Beckett, 2018b, s.162).

Atılğan da Beckett gibi, coşkunun arttığı yerde bu şekilde bir bilinç akışı kullanımına gider. *Anayurt Otel*i'nde Zebercet'in, romanın son kısımlarında ruhsal bunalımlarının arttığı anda uzun cümlelerle bilinç akışının verildiği görülür. Bu akışta, Beckett'ta olmayan "italik font" kullanıma da rastlanır. Bu kullanım, Zebercet'in zihninden geçen hayal ürünü diyaloglarda kendisinin veya karşı tarafın cevaplarında yer alır:

Kestaneciyle bile. Şimdi de. ‘Gidip önünde durulur maşatlık taşı sensin ulan

maşatlık taşı babandır ulan anandır ulan

karındır

karım değil bir kadın

leş

leş herif

lop incir

pelte suratlı Çıfit

maşatlığa gömerler seni

geberince ardından bir çiftetelli oynar karın

bir kadın sessiz çok uyurdu gaz ocağı patlamıştır (...) (Atılğan, 2019, s.99).

5. SONUÇ

Modernist edebiyat ile birlikte gelişen bilinç akışı tekniği, bireyin gündelik hayatının ve çektiği sıkıntıların edebiyat aracılığıyla ifade edilmesinde önemli rol oynar. Anlatıcı ve yazar ikinci konuma gittikçe olayın ve düşüncelerin ana odağı karakterlerin kendisi olur. Bilinç akışı tekniği, edebiyatın modernist dönemle insana yönelmesine bağlı geliştiği için modernist dönemden bağımsız incelenemez.

Bilinç akışının yirminci yüzyılda bir “teknik” haline gelmesi tesadüfi değildir. 1850’lerde başlayan Sanayi Devrimi ve makineleşmenin etkisi bilimsel çalışmalara da yansır. Kameranın icadı, bilimsel açıdan çeşitli hastalıklara çare bulunması ve aşı çalışmaları gibi olumlu gelişmelerin yanında sanayileşmenin getirdiği ekonomik sınıf farklılıkları ve silah endüstrisinin gelişimi gibi olumsuz etkilerle harmanlanan bu dönem, insanlığın daha önce hiç olmadığı kadar hızlı değişimlerin içinde yaşadığı bir dönemdir. Yirminci yüzyıl modernist edebiyatının genellikle karanlık, içe dönük bir psikolojide gelişmesinin temel sebeplerinden birisi de budur. Birey, toplum içindeki kaosa ayak uydurmakta zorlanır. Köyden kente göç bütün dünyada hızlanır ve Türkiye gibi büyük kentler dışındaki bölgelere yatırım yapmayan ülkelerde iç ve dış göçler hız kazanır. Bu göçler toplumun birbiri içinde kaynaşmasına ve şehirlerin (dolayısıyla insanların) yıllardan beri alışageldiği düzeni kaybetmesine yol açar.

Bilinç akışı, 1890’lı yıllardan itibaren edebi bir anlatım tekniği olarak ortaya çıkar. Bireyin iki Dünya Savaşı’ndaki yalnızlığını anlatmak için zihnin yansıtılması modernist açıdan gerçekçi bir yaklaşım olarak görülebilir. Gerçek, insanın zihnindedir ve kişinin algısına göre şekillenir.

Bilinç akışı tekniğine ismini veren William James, ilk kullanan yazarlardan biri de Edouard Dujardin’dır. Bilinç akışı, bir teknik olarak bahsedildiği ilk yıllarda

“iç monolog” tekniğiyle iç içedir. Aralarındaki ufak farklar gitgide kuramsallaşır ve iç monolog, bilinç akışı ile halen yakın bir teknik olsa da “monolog”, yani bir konuşma oluşuyla bilinç akışından ayrılır. Bilinç akışı ise zaman içinde karmaşanın hüküm sürdüğü, zihnin “karanlık odaları”nın çağrışımlara dayalı verildiği bir teknik olur.

1850’li yıllarda başlayan Sanayi Devrimi, modernist süreci ve dolaylı olarak bilinç akışı tekniğini önemli ölçüde doğuran bir olaydır. Bu devrim sadece bilim ve teknoloji açısından değil, edebiyat için de önemli bir yere sahiptir. Özellikle Fransa’da devrimin doğurduğu burjuva sınıfı oluşmaya başladıkça yazarlar gitgide halka yönelir. Yüzyıllardır sanatın “güzeli, ideali” anlatması gerektiği fikri bu şekilde yerinden edilir. Edebiyat, on dokuzuncu yüzyıldan itibaren hayatla hiç olmadığı kadar iç içedir.

Modernleşme süreci yirminci yüzyıl ile birlikte başlar. On dokuzuncu yüzyılın başlattığı toplumsal hareketi yirminci yüzyıl sürdürür. Sadece toplumun değil; toplumun içindeki bireyin çektiği her türlü sıkıntı edebiyata konu olmaya müsait hale gelir. İçeriğin genişlemesiyle birlikte biçimde de değişimler olur. Dil oyunları modernist süreçte başlar ve postmodernist süreçte etkisini iyice arttırır. James Joyce ve Oğuz Atay gibi yazarlar kullandıkları dilde kelime oyunları yapar. Bu kelime oyunlarında iğneleme ve parodi-pastiş amaçlı göndermelere sık rastlanır.

Modernleşme sürecine diğer Avrupa ülkelerine kıyasla geç giren Türk edebiyatı, 20.yüzyıl İrlanda edebiyatından çokça etkilenmiştir. Türk edebiyatında modernizmin iki kola ayrıldığı söylenebilir: Birinci kolda, gerek biçim ve dil gerekse içerik bakımından Kafka’nın adını verdiği ve absürtlüğün, groteskin, nedensizliğin ön planda tutulduğu Kafkaesk akımdan ilerleyen Beckett ve Atılğan yer alır. Bu yol, modernist edebiyatın Türkiye’de ilk aşamalarını oluşturur. Devamında, biçimde ve

içerikte daha farklı unsurlar deneyen (bilinç akışında uzayan cümlelerle, dil oyunları ve metinlerarasılığın ilk örnekleriyle) Joyce'un açtığı yoldan giden Oğuz Atay, Atılğan'ın başlattığı modernist edebiyat unsurlarını postmodernizme daha da yaklaştırır. İrlanda edebiyatı açısından bakılacak olursa; sadece kendi ülke sınırları içinde değil, modern dünya edebiyatı için önemli olan James Joyce ve Samuel Beckett gibi iki mihenk taşı yazarın ortaya çıktığı görülür. Bu iki yazarın modern edebiyatta, özellikle bilinç akışı tekniğindeki avangard yöntemlerle edebiyatın bilince indirilmesinde önemli rolü olduğu görülür. Türk edebiyatının Tanzimat Dönemi'nden itibaren Fransa'yı örnek aldığı bilinir. Modern dönemde bu örnek alışın İrlanda'ya kaydığı gerçeği göz ardı edilmektedir. Sadece Türk edebiyatı değil, 20.yüzyıl dünya edebiyatı İrlanda'ya (özellikle Dublin'e) çok şey borçludur.

Modernist dönemde çeşitli ülke edebiyatları globalleşme ve teknolojik imkanlar sayesinde birbirinden etkilenmiştir. Bunun sonucunda modernizmin edebiyata getirdiği (bilinç akışı, zamansal kronolojinin bozulması, olay odaklı anlatımın yanında düşünce odaklı roman kurgusunun da kullanılmaya başlanması gibi) yenilikler birebir aynı zamanda olmasa da birbirine yakın süreçlerde dünyanın çeşitli ülkelerindeki yazınlarda etkisini gösterir. Bu çalışmanın ana amacı, modernizme farklı zamanlarda giren iki ülkenin bu süreçlerden nasıl etkilendiğini göstermektir. Varılan sonuçta, bir ülkenin modernist sürece geç girmesine ve modernizmi çoğu Avrupa ülkesi gibi yaşamamasına rağmen bu sürecin James Joyce ve Samuel Beckett gibi önemli temsilcilerinden etkilendiği görülür. Edebi etkilenmenin dışında, İrlanda'nın modern süreçte yaşadıkları bazı açılardan Türkiye ile benzerlik gösterir. İki ülke de 1900'lü yıllara bağımsızlık mücadelesi vererek girer; yirmi yıl kadar süren bu mücadeleler sonucunda birbirine çok yakın zamanlarda, 1920'li yıllarda bağımsız olurlar. İrlanda için İngiltere "öteki"dir, Türk toplumu içinse

Batı. Bu iki ülke arasındaki ilişki, hem toplumsal hem de edebi boyutta daha derin incelenmeli ve daha çok araştırmanın konusu olmalıdır.



KAYNAKÇA

- Andak, S. (1992). Yunus Nadi roman mükafatı ikincisi. T. Yüksel, E. Canberk, A. Hatipoğlu, Y. Çotuksöken, & M. Koz içinde, *Yusuf Atılğan'a armağan* (s. 60-62). İletişim Yayınları.
- Atay, O. (2013). *Tehlikeli oyunlar*. İletişim Yayınları.
- Atılğan, Y. (2014). *Aylak adam*. Yapı Kredi Yayınları.
- Atılğan, Y. (2019). *Anayurt oteli*. Can Yayınları.
- Auerbach, E. (2019). *Mimesis: Batı edebiyatında gerçekliğin tasviri*. İthaki Yayınları.
- Baktır, H. (2008). Lady Montagu'nün Türkiye Mektupları'na etnografik bir bakış. *Kare Dergi*(1), 13-26.
- Balabanlılar, M. (1992). Anayurt Oteli'nin yazarı Yusuf Atılğan'ın yöneldiği üç tema: Hapis, intihar ve işkence. T. Yüksel, E. Canberk, A. Hatipoğlu, Y. Çotuksöken, & M. Koz içinde, *Yusuf Atılğan'a armağan* (s. 65-68). İletişim Yayınları.
- Beckett, S. (2018a). *Molloy*. Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Beckett, S. (2018b). *Malone Ölüyor*. Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Beckett, S. (2018c). *Adlandırılmayan*. Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Beydilli, K. (2003). "Matbaa" maddesi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 28, s. 111-113). içinde
- Butor, M. (1991). *Değişme*. Can Yayınları.

Chaucer, G. (2020). *Canterbury hikayeleri*. Yapı Kredi Yayınları.

Cohn, D. (2008). *Şeffaf zihinler*. Metis Yayıncılık.

Cowley, U. (2001). *The men who Built Britain: A History of the Irish Navy*. Merlin Publishing.

Çil, O. (2020). Biz buradayız sevgili yazar. *Kafkaokur*(7 (Özel Sayı)), 8-19.

Çoraklı, Ş. (2002). Pikaresk roman ve "Pikaro" "Jakob". *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), s. 23-32.

Demirtürk, M. (2015). Roman sanatının kökeni: Don Kişot örneği bağlamında ve kökensel olarak Defoe'nun Moll Flanders, Richardson'ın Pamela ve Fielding'in Joseph Andrews eserlerinin incelenmesi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Dostoyevski, F. (2016). *Yeraltından notlar*. İletişim Yayınları.

Dujardin, E. (2021). *Defneler kesildi*. Konu Kitap.

Durbaş, R. (1992). Aylaklık en zor iş ona göre. T. Yüksel, E. Canberk, A. Hatipoğlu, Y. Çotuksöken, & M. Koz içinde, *Yusuf Atılgan'a armağan* (s. 69-74). İletişim Yayınları.

E.Bowling, L. (1965). Bilinç akımı tekniği nedir. *Yeni Dergi*(8), 10-23.

Ecevit, Y. (2018). *Türk romanında postmodernist açılımlar*. İletişim Yayınları.

Ellmann, R. (2016). *Dört Dublinli*. Alfa Basım Yayın Dağıtım.

Faulkner, W. (2018). *Döşegimde ölürken*. İletişim Yayınları.

Flaubert, G. (2019). *Madam Bovary*. İletişim Yayınları.

- Geçtan, E. (2020). *Psikanaliz ve Sonrası*. Metis Yayınları.
- Gibson, A. (2018). *Samuel Beckett*. Yapı Kredi Yayınları.
- Hobsbawm, E. (2005). *Sermaye çağı*. Dost Kitabevi.
- Humphrey, R. (1965). Bilinç akımında araçlar. *Yeni Dergi*(8), 23-38.
- James, W. (1893). *The principles of psychology*. Harvard University Press.
- Joyce, J. (2019). *Ulysses*. (F. Sevimay, Çev.) Epsilon Yayınevi.
- Karaman, M. A. (2018). Fransız ihtilali'nin Osmanlı İmparatorluğu'na etkileri. *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*(44), s. 62-79.
- Kızıler, F. (2006). *Moderniteden postmoderniteye kavramsal bir yolculuk*. Salkımsöğüt Yayınları.
- Lukács, G. (2003). *Roman kuramı*. Metis Yayınları.
- Mahmut Ekrem, R. (2009). *Araba sevdası*. Akçağ Yayınları.
- Moran, B. (1988). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. Cem Yayınevi.
- Moran, B. (2018). *Türk romanına eleştirel bir bakış 1-2-3*. İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2020). *Don Kişot'tan bugüne roman*. İletişim Yayınları.
- Robbe-Grillet, A. (2015). *Yeni roman*. Kafekültür Yayıncılık.
- Saavedra, M. d. (2020). *La Mancha'lı yaratıcı asilzade Don Quijote*. İletişim Yayınları.
- Sacks, O. (2019). *Bilinç nehri*. Yapı Kredi Yayınları.
- Sayılgan, Y. (2019). Camera Obscura'dan plenoptik kameraya: geleneksel kameraların sınırlılıklarını aşmaya yönelik görüntüleme çalışmaları.

Medeniyet Sanat - İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi, 1(2),
135-150.

Süreya, C. (1982). *Günübirlik*. Adam Yayıncılık.

The School of Life. (2016, Ağustos 5). *LITERATURE - James Joyce [Video]*. Mayıs
20, 2021 tarihinde YouTube: <https://youtu.be/vXEm4sgJh2c> adresinden alındı

Ünlü, M. (1992). Yusuf Atılgan'la son konuşma. T. Yüksel, E. Canberk, A. Hatipoğlu,
Y. Çotuksöken, & M. Koz içinde, *Yusuf Atılgan'a armağan* (s. 78-80). İletişim
Yayınları.

Woolf, W. (2015). *Deniz feneri*. İş Bankası Kültür Yayınları.

Yüksel, T. (1992). Yusuf Atılgan'ın özgeçmiş belgeseli. T. Yüksel,, E. Canberk, A.
Hatipoğlu, Y. Çotuksöken, & M. Koz içinde, *Yusuf Atılgan'a armağan* (s. 11-
52). İletişim Yayınları.