

**EDEBİYATTA BİR MOTİF OLARAK İĞRENİLEN  
KİMLİKLER: VAROLUŞÇULUK BAĞLAMINDA  
KARŞILAŞTIRMALI BİR ÇALIŞMA**

**İnci ARAS**  
**(Doktora Tezi)**  
**Eskişehir, 2017**

**EDEBİYATTA BİR MOTİF OLARAK İĞRENİLEN  
KİMLİKLER: VAROLUŞÇULUK BAĞLAMINDA  
KARŞILAŞTIRMALI BİR ÇALIŞMA**

**İnci Aras**

**T.C.  
Eskişehir Osmangazi Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı**

**DOKTORA TEZİ**

**Eskişehir, 2017**

T.C.  
ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTİSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

İnci Aras tarafından hazırlanan EDEBİYATTA BİR MOTİF OLARAK İĞRENİLEN KİMLİKLER: VAROLUŞÇULUK BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI BİR ÇALIŞMA baŐlıklı bu çalışma 10.11.2017 tarihinde Eskişehir Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü EĞitim ve ÖĞretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, Jürimiz tarafından KarŐılaŐtirmalı Edebiyat Dalında doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

BaŐkan .....

Akademik Ünvanı ve Adı Soyadı

Üye .....

Akademik Ünvanı ve Adı Soyadı

(Danışman)

Üye .....

Akademik Ünvanı ve Adı Soyadı

Üye .....

Akademik Ünvanı ve Adı Soyadı

Üye .....

Akademik Ünvanı ve Adı Soyadı

ONAY

.../ .../ 2017

(İmza)

Prof.Dr.Hasan Hüseyin ADALIOĞLU  
Enstitü Müdürü

## **ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ**

Bu tezin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

**İnci ARAS**

## ÖZET

### EDEBİYATTA BİR MOTİF OLARAK İĞRENİLEN KİMLİKLER: VAROLUŞÇULUK BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI BİR ÇALIŞMA

ARAS, İnci

Doktora – 2017

Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı

**Danışman: Prof. Dr. Ali GÜLTEKİN**

Bu karşılaştırmalı edebiyat çalışmasının amacı, Erhan Bener'in "Böcek", Rawi Hage'in "Hamamböceği" ve Clarice Lispector'un "G.H.'nin Çilesi" adlı romanlarındaki iğrenilen böceğe dönüşüm motifini Sartre ontolojisi bağlamında karşılaştırmaktır.

Çalışmada hedeflenen, birbirinden farklı üç kültürün (Türk, Lübnan-Kanada ve Ukrayna-Latin Amerika) ürünü olan "Böcek", "Hamamböceği" ve "G. H.'nin Çilesi"nin odak noktasındaki böcekleşme olgusunun Sartrevari bir perspektiften karşılaştırılması ve benzerliklerinin ve farklılıklarının tespit edilmesidir. Felsefeye dayalı bir inceleme yöntemi ile okunmaya ve karşılaştırılmaya uygun olan bu eserler, Sartre'ın varoluşçu felsefesi ışığında karşılaştırılmıştır. Çalışmanın sonucunda, ele alınan üç eserin, Sartre ontolojisinin temelini teşkil eden ve ilk günah ile lanetlenerek dünyaya fırlatılan insanın kendi özünü şekillendirme çabasının tüm aşamalarını birbirine benzer şekilde yansıttığı tespit edilmiştir.

Nitekim bu üç eseri birbirleriyle karşılaştırılabilir kılan, bu eserlerin ana karakterlerinin Sartrevari varoluş mücadelelerinin iğrenilen böcek motifi aracılığıyla somutluk kazanmasıdır. Bir şekilde yüzeye çıkan ve ana karakterlerin korkulu rüyası haline gelen hamamböcekleri zamanla ana karakterlerin aynadaki yansılarına dönüşmüştür. Zırh gibi kabuğunun ardındaki akışkan sıvısıyla Sartre'ın ontolojik düalizmin kurbanı olan antideğer varlığının somutlaşmış hali olan böcek, bu bağlamda dünyaya kendi istemi dışında fırlatılan insanın karayazgısının

absürdlüğünü haykırmaktadır. Bu karayazgının sonunda hiç bir surette zafer söz konusu değildir. Ya bir taştan farksız bir varoluşu kabullenmek, ya kendini insani kılmak için kendi-içinin soyutluğuna bürünmek ve sonunda ne kendinde- ne de kendi-için varlık kipindeki bir ara varlığa hapsolmek söz konusudur. Ama kendinin temeli olan bir bilinç yaratıp kendini Tanrısal kılmak bir ütopyadır. Yeraltına giren her kendinde-varlığın mayalandıracağı tek şey böcek-bendir.

**Anahtar Kelimeler:** Sartre, varoluşçuluk, böcek, iğrenilen

## **ABSTRACT**

### **ABJECT IDENTITIES AS A LITERARY MOTIF: A COMPARATIVE STUDY IN TERMS OF EXISTENTIALISM**

**ARAS, İnci**

**Doktorate Degree – 2017**

**Department of Comparative Literature**

**Adviser: Prof. Dr. Ali GÜLTEKİN**

The aim of this study is to compare the transformation of an ugly creature in Erhan Bener's "Böcek", Rawi Hage's "Cockroach" and "Clarice Lispector's "The Passion According to G. H." in terms of Sartre's existentialist philosophy.

The overall purpose of the study is to explore the similarities and differences of cockroach motifs in three novels, "Böcek", "Cockroach" and "The Passion According to G. H." belonging to different cultures (Turkish, Lebanese-Canadian and Ukrainian-Latin American). These novels can be compared and interpreted from a philosophical perspective, especially from Sartre's existential psychology.

This comparison leads us to the conclusion that these three novels analogically reflect main points of Sartre's existentialism and the fundamental project of mankind thrown out of Heaven to earth because the original sin inherited from Adam. The cockroach-motif in three novels reflecting Sartre's struggle for existence makes it possible for us. These abject creatures rising in any way to the surface and becoming the nightmare of the main characters are transformed into their reflections in the mirror in the long turn. With their armour-like shell covering their watery liquids, the cockroaches are a concrete symbol of Sartre's "anti-value" entity that forms the victim of his ontological dualism. In this regard, the cockroaches reflect the absurdity of ill-fated destiny of mankind thrown down to

the earth involuntarily. Either accepting an existence alike a stone, or embracing the person's own abstractness in order to humanize is out of question. No triumph is written in this destiny. Either the mankind accepts a non-conscious being like that of a stone or it desires to become one with being for itself. The choice for being for itself causes to be an "anti-value" existence between the two types of being (being in itself and being for itself). It is impossible for humans to combine these two types of being and to become God. The only thing fermented in the underworld is a cockroach-self.

**Keywords:** Sartre, existentialism, cockroach, abject



## İÇİNDEKİLER

ÖZET	.....	v
ABSTRACT	.....	vii
EKLER LİSTESİ	.....	xi
KISALTMALAR LİSTESİ	.....	xii
ÖNSÖZ	.....	xiii
GİRİŞ	.....	1

### 1. BÖLÜM

#### VAROLUŞÇULUK

1.1.	Varoluşçuluk Akımının Tanımı ve Tarihçesi.....	5
1.2.	Varoluşçu Felsefenin Temsilcileri.....	11
1.2.1.	Din Odaklı Varoluşçuluk.....	16
1.2.2.	Tanrıtanımaz Varoluşçuluk.....	19
1.2.2.1.	Sartre.....	23

### 2. BÖLÜM

#### SARTRE'İN VAROLUŞÇULUĞU BAĞLAMINDA BİREYSELLEŞME

2.1.	Hiçlik.....	30
2.2.	Özgürlüğe Mahkumiyet .....	32
2.3.	Sorumluluk .....	36
2.4.	Yabancılaşma .....	39
2.4.1.	Kendine Yabancılaşma.....	40
2.4.2.	Topluma Yabancılaşma.....	42
2.5.	Bunaltı .....	43

### 3. BÖLÜM

#### VAROLUŞÇULUK VE EDEBİYAT İLİŞKİSİ

3.1.	Türk Edebiyatında Varoluşçuluk.....	47
3.1.1.	Erhan Bener ve Varoluşçuluk.....	57

3.2.	Batı Edebiyatında Varoluşçuluk.....	62
3.2.1.	Clarice Lispector ve Varoluşçuluk.....	77
3.2.2.	Rawi Hage ve Varoluşçuluk .....	82

#### 4. BÖLÜM “BÖCEK”, “HAMAMBÖCEĞİ” VE “G.H.’NİN ÇİLESİ” YAPITLARINDA İĞRENİLENE DÖNÜŞÜM

4.1.	Varoluşun Edebi Görünümü Olarak Dönüşüm .....	89
4.2.	Varoluşun Uç Noktası: İğrenilene Dönüşüm.....	100
4.2.1.	“Böcek”, “Hamamböceği” ve “G. H.’nin Çilesi” Yapıtlarının İğrenilene Dönüşüm Bağlamında Karşılaştırılması.....	107
4.2.1.1.	Yazgının Başlangıcı.....	110
4.2.1.2.	Benliğe Ayna Tutan Mekanlar.....	126
4.2.1.3.	Et-Bedenler.....	136
4.2.1.4.	Bedenleşme Çabası.....	144
4.2.1.5.	Kendi-İçininden Arınmak Uğruna.....	156
4.2.1.6.	İleti Kabullenme.....	171
4.2.1.7.	Burası ve Orası Arasındaki Ara Kapı.....	178
4.2.1.8.	Böceğin Öteki Yüzü.....	184
4.2.1.9.	Kusmuksu Varlık.....	192
4.2.2.	“Böcek”, “Hamamböceği” ve “G.H.’nin Çilesi”Yapıtlarında Böcekleşmeye Dair Son Bir Bakış .....	205
SONUÇ	.....	210
ÖNERİLER	.....	214
KAYNAKÇA	.....	216

## EKLER LİSTESİ

Ek 1:	Rubens, P. P., Wikimedia Commons, (Çevrimiçi), 27.11.2017, <a href="http://www.beliefnet.com/faiths/christianity/what-adam-and-eve-can-really-teach-us-about-love.aspx?p=7">http://www.beliefnet.com/faiths/christianity/what-adam-and-eve-can-really-teach-us-about-love.aspx?p=7</a> .....	50
Ek 2:	Quora, (Çevrimiçi), 15.10.2017, <a href="https://www.quora.com/What-is-the-absurd-hero-in-The-Myth-of-Sisyphus">https://www.quora.com/What-is-the-absurd-hero-in-The-Myth-of-Sisyphus</a> .....	73
Ek 3:	<i>Last Supper</i> , (Çevrimiçi), 19.09.2017., <a href="https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/08/Last_supper-Philippe_de_Champagne-MBA_Lyon_A40-IMG_0397.jpg/640px-Last_supper-Philippe_de_Champagne-MBA_Lyon_A40-IMG_0397.jpg">https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/08/Last_supper-Philippe_de_Champagne-MBA_Lyon_A40-IMG_0397.jpg/640px-Last_supper-Philippe_de_Champagne-MBA_Lyon_A40-IMG_0397.jpg</a> .....	132
Ek 4:	<i>Androjen–Kosmos Macerası</i> , (Çevrimiçi), 15.06.2017, <a href="http://kosmosmacerasi.com/v1/2015/06/androjen/">http://kosmosmacerasi.com/v1/2015/06/androjen/</a> .....	151
Ek 5:	<i>Güneş–Ay–Venüs</i> , (Çevrimiçi), 12.06.2017, <a href="http://kitapvekelimeler.blogspot.com.tr/2012/02/">http://kitapvekelimeler.blogspot.com.tr/2012/02/</a> .....	153
Ek 6:	İskandinav Mitleri 4: Onur ve Adaletin Tanrısı TYR, (Çevrimiçi), 08.06.2017, <a href="http://nordikhanim.blogspot.com.tr/2016/01/Mimir">http://nordikhanim.blogspot.com.tr/2016/01/Mimir</a> .....	166
Ek 7:	Yggdrasil – The Cosmic World Tree, (Çevrimiçi), 07.06.2017, <a href="https://dailymythologies.wordpress.com/2011/02/03/yggdrasil-the-cosmic-world-tree/">https://dailymythologies.wordpress.com/2011/02/03/yggdrasil-the-cosmic-world-tree/</a> .....	167
Ek 8:	<i>The Crucifixion</i> , (Çevrimiçi), 06.09.2017, <a href="https://www.catholicviral.com/54-paintings-of-the-passion-death-and-resurrection-of-jesus-christ/">https://www.catholicviral.com/54-paintings-of-the-passion-death-and-resurrection-of-jesus-christ/</a> .....	202

## KISALTMALAR LİSTESİ

akt.: aktaran

bkz.: bakınız

C.: cilt

Çev.: çeviren(ler)

Haz.: hazırlayan(lar)

LUT: Lutherbibel

s.: sayfa

ss.: sayfalar

Yay. haz.: yayına hazırlayan(lar)

## ÖNSÖZ

İnsan ruhunun karanlığından beslenen eserlere yönelik ilgim uzunca yıllara dayanmakta. Özellikle kafkaesk tarzda örgütlenmiş bir dünyanın kapılarını aralayan eserler söz konusu olduğunda, edebi zevkin doruklarına vardığımı söyleyebilirim. Bana göre edebiyat hep gizli kalmış olanın sesi olmuştur, olmalıdır da. Belki de bu yüzden insanın iç dünyasının sesini bir çığlığa dönüştürüp alenen sergilemekten kaçınmayan Franz Kafka, Thomas Bernhard, Ingeborg Bachmann gibi yazarların yeri hep farklı olmuştur bende. Zaten insan demek ruh demektir. Ruh olmasa insanın ne farkı kalır bir taştan ya da sopadan. Varoluş felsefesiyle biraz haşır neşir olduğumda, Sartre’ın da böyle düşündüğü, hatta kendini arayan insanın umutsuz yazgısına ışık tuttuğu dikkatimi çekti. Böylece benim için çekiciliğini hiç bir zaman yitirmemiş bir çalışma ortaya çıktı: “İğrenilen Kimlikler”. Ben de umutsuzluk şarkısını dilinden düşürmeyen Sartre’ın korosuna katıldım ve kendini temellendirmeye, başka bir deyişle insanüstü kılmaya çalışan insanın karayazgısının edebiyattaki izini sürmeye yöneldim.

İlk işim, yüksek lisans öğrenimimde değerli hocam Funda Kızıler Emer sayesinde tanışma imkânı bulduğum Clarice Lispector’un “G. H.’nin Çilesi” eserini bu çalışmamın odak noktasına koymak oldu. İnsanın kendini keşfetmesinin en grotesk ifadelerinden biri olarak karşımıza çıkan bu eseri karşılaştırabileceğim diğer eserleri ararken, değerli arkadaşım Zeynep Kösteloğlu beni “Hamamböceği” ile tanıştırdı. Bu çalışmamızın Türk edebiyatındaki ayağını oluşturacak “Böcek” ise daha önceki okumalarım esnasında tesadüfen karşıma çıkmış bir eserdirdi. Böylece üç eseri hem iğrenilene dönüşüm motifi bağlamında hem de Sartre ontolojisi perspektifinden karşılaştırma imkânı buldum. Zira üç eserde de odak noktasında olan böcek imgesi, Sartre’ın anideğer dediği yenik insanın yazgısına gönderme yapmaktaydı.

Lisansüstü öğrenim hayatımda ve bu çalışmamın her aşamasında bana yol gösteren danışman hocam Prof. Dr. Ali Gültekin’e ve yaşamımı varlıklarıyla

anlamalı kılan eşim Uzay Barış Aras ile oğlum Bulut Aras'a teőekkürü bir borç bilirim.

**İnci Aras**

## GİRİŞ

İnsanın nesneleştirilmesine karşı çıkararak özne olarak somutluğunu vurgulayan ve bu çalışmada yararlanılacak varoluşçu felsefe, temeli Platon'un idealarına uzanan klasik felsefenin dayandığı özün varlıktan önce geldiğine dair düşüncenin reddidir ve somut bir varlık olarak insanın sabit ve durağan olarak kabullenilmesini bireyselleşmenin önündeki engel olarak görür. Platon, Descartes ve Kant'a kadar uzanan özcü geleneğin karşıtı niteliğindeki varoluşçu felsefe, varoluşun özden önce geldiğinin ifadesidir. Her ne kadar din odaklı ve din odaklı olmayan varoluşçuluk insanın varlığının özden önce geldiğini kabul etse ve insana kendi özünü gerçekleştirme sorumluluğunu verse de, bireyselleşme süreci din odaklı varoluşçulukta nihai hakikate teslimiyet ile sonlanırken, bu çalışmanın kuramsal çerçevesini teşkil eden ve tanrısallığı insanın özünde arayan din odaklı olmayan varoluşçulukta bu nihai hakikatin daha başından reddedilmesi ve insanın olmak istediğinden başka bir şeye dönüşemeyeceği düşüncesi insanı hiçlik duygusuna, kendine ve topluma yabancılaşmasına ve bunaltıya sürüklemektedir. İnsanın kendi için varlığının saçmalığını idrak etmesiyle beliren bunaltı, onda varlığının tüm sorululuğunu üstlenme zorunluluğu karşısında irkilme ve varlığının saçmalığı karşısında tikslenme hali yaratır. Kendi varlığının altında ezilmesinin ve asıl gerçekliğin parıltılı ve düzenli dış dünyada değil, insanın bulunduğu dış dünyaya uyumsuz, pis ve karanlık yeraltında olduğu gerçeğinin yarattığı bunaltı halinden kurtulmak için eylemlere girişse de, giriştiği her eylem bunaltısını daha da şiddetlendirir ve her seferinde kaçmak istediği yer altının çekimine daha fazla kapılır. Nitekim Sartre'ın "Bulantı" eserinde de bulantıdan bir hastalık gibi kaçan ana karakter Roquentin, zamanla bulantının kendisinden başkası olmadığını idrak eder.

İnsanın dünyaya fırlatılmış olduğu duygusundan sınırsız özgürlüğe mahkûmiyetine, sınırsız özgürlüğünün doğurduğu sorumluluk duygusunun ağırlığına ve bunun sonucunda kendi insan varlığının saçmalığını idrak etmesine ve yeni bir benlik arayışına sürüklenmesine doğru seyreden Sartre'ın ontolojik serüveninin her aşamasını yansıtan Erhan Bener'in "Böcek", Rawi Hage'in "Hamamböceği" ve Clarice Lispector'un "G.H.'nin Çilesi" eserlerine yönelik yapılan bu çalışmada, iğrenilen bir varlık olarak böceğe dönüşüm motifi ile sınırlı kalınacaktır. Bunun sebebi olarak ise Sartre'ın varlık bilimsel felsefesinde bireyselleşme sürecinin

zirvesinde ben=bulantı kısır döngüsünün yer almasıdır, yani iğrenilen böceğin aslında kendinin temeli olan bir kendi-içine dönüşmeye dair bir olmazlığın peşinden sürüklenen bireyin sonunda hapsoldüğü *iki hal arasındaki* (Sartre, 2009: 750) varlık kipini sembolize etmesidir.

Edebiyatta bir motif olarak iğrenilen kimliklerin varoluşçuluk bağlamında ele alındığı bu dört bölümlük çalışmanın birinci bölümü varoluşçuluğa ayrılacaktır. Türk, Kanada ve Güney Amerika edebiyatından alınan örnek eserlerdeki toplumun kıyısında yaşayan ve bir beden olmaktan öte anlam taşımayan et kişilerinin varoluş mücadelelerinin izini sürerken Jean Paul Sartre'ın varoluşçu felsefesinden yararlanılacağı için, Soren Aabye Kierkegaard'tan Gabriel Marcel'e, Martin Heidegger'den Jean Paul Sartre'a uzanan varoluşçuluğun tarihini, temsilcilerini, onların birbirlerinden koştukları ya da birbirleriyle birleştikleri noktaların ana hatlarını ortaya koymakta fayda vardır.

Seçilen örnek eserlerdeki böcek(leşme) motifi, Sartre'ın varoluşçu felsefesiyle ilişkisi bağlamında ele alınacağı için çalışmanın ikinci bölümü Sartre'ın varoluşçuluğu çerçevesinde bireyselleşme serüveninin aşamalarına ayrılacaktır. Bu noktada Sartre'ın başyapıtı olan “Varlık ve Hiçlik” adlı ontoloji denemesi gerekli aydınlatıcı bilgileri sunmaktadır. Hiçliğini idrak edişinden kendini aşkını her şeyden özgürleştirerek hiç çökmeyecek olan özgürlüğünün hükümlüğüne boyun eğişine, sonsuz özgürlüğü ile elde ettiği ezici sorumluluğunun ağırlığı altında Sisifos'un kayasını devralmasından, bu kayayı tepeye çıkarma inadına, isyankâr tutumundan dolayı önce değerlerini sonra kendini yok etmesinden yeniden yaratma idealine yönelmesine kadar uzanan bu zorlu süreçte insan, taşını ince bir dantel gibi işleyen heykeltıraşa benzer şekilde özünü şekillendirmektedir ve kendisinden kendi kendinin temeli olan bir varlık doğurtmaya çabalamaktadır.

Karşılaştırmalı edebiyat biliminin verileri ışığında metin inceleme yöntemlerinden felsefeye dayalı inceleme yöntemine bağlı kalınarak bu çalışmanın üçüncü bölümü, varoluşçuluk akımının edebiyattaki yansımalarına ayrılacaktır. Bu bağlamda önce çalışmada ele alınacak Bener'in “Böcek” eserinin ait olduğu Türk edebiyatındaki ve sonra Hage'in “Hamamböceği” ve Lispector'un “G.H.'nin Çilesi” eserlerinin ait oldukları Batı



edebiyatındaki varoluşsal motifleri barındıran eserler incelenecektir ve ondan sonra Bener, Hage ve Lispector'un varoluşsal motiflerden beslenen diğer eserleriyle alınacaktır.

Varoluşsal sürecin ilk evresi olan insanın hiçlik duygusuyla kuşatılmasıyla başlayan Sartrevari bireyselleşme serüveninin zirvesi, insanın olması gerekene, yani ideal varlık kipine dönüşmesidir. Bu nedenle, çalışmanın dördüncü bölümünde, kibirli Narkissos'un güzel kokulu nergis çiçeğine mitolojik dönüşümünden "Kurbağa Prens" masalındaki prensin kurbağaya dönüş(tür)ümüne, Kafka'nın böcekleşmesinden Bulgakow'un "Köpek Kalbi"ndeki bir suçlunun organları nakledilen sokak köpeği Tombik'in insana dönüşümüne kadar edebiyattaki dönüşüm ve varoluşun uç noktası olan iğrenilene dönüşüm motiflerine ilişkin örneklerden hareketle, "Böcek", "Hamamböceği" ve "G.H.'nin Çilesi" eserleri iğrenilen böceğe dönüşüm bağlamında karşılaştırılacaktır. Bu üç eseri ortak bir noktada buluşturan ise şudur: Varoluşsal sürecin ilk evresi olan hiçlik duygusu ile her türlü toplumsal, ahlaki ve dini sorumluluklarından özgür kılınan bu eserlerin ana karakterleri, topluma aykırı ve ona yabancılaşmış tiplerdir. Dünyayı saçma olarak görmelerinin ardından, zaten nedensiz şekilde dünyaya fırlatılmış oldukları ve varlıklarının hiçbir sebebi ve amacı olmadığı inancına sahip bu karakterler, günün birinde kusurlu ve kıraç kendinde-varlıklarının saçmalığını idrak ederler ve kendilerini nedensiz ve amaçsız şekilde var olan kendinde varlıklardan farklı kılacak bir varoluşa sürüklenirler. Dış dünyadaki nesnelere algılayışlarındaki değişikliklerle birlikte, sadece insanın varlığıyla anlam kazanan ve ele alınan eserlere böcek metaforu olarak yansıyan kendi-için-varlık kipinin ete kemiğe bürünmüşlüğü karşısında (böceklerin insansılığı karşısında) iğrenme ve korku duyarlar. Onların içine düştükleri bu çıkmaz, Sartre'in varoluşçu felsefesinin odağı olan, psikolojik veya fizyolojik olarak kendini gösteren bulantı kavramıyla örtüşmektedir. Nitekim ele alınan eserlerde de, ana karakterlerin varlıklarının gereksizliğinin ve saçmalığının farkına varmalarına yol açan, "Böcek", "Hamamböceği" ve "G.H.'nin Çilesi"nde olduğu gibi bir zamanlar iğrenip öldürdükleri böceklerle sembolize edilen, bir zamanlar hiçledikleri halde karanlıktan hortlayan kendi-içinleriyle göz göze gelmeleridir. Fakat böceklerle göz göze de gelseler, hatta onlara dönüşseler de, kusurlu doğalarından dolay nihai varoluşlarını gerçekleştirmekten yoksun kalan bu karakterler, kendinin temeli bir kendinde-varlık yaratma uğruna girdikleri bu yolda, Sartre'in ontolojik

düalizmininkurbanı olurlar ve ne tam olarak kendindeye ne de tam olarak kendi-içine dönüşebildikleri, yarı insan yarı böcek şeklinde ikircikli bir varlık kipine gömülürler.

Tiksinti ve korku duyduğu hamamböceklerinden bir tanesini eski hizmetçisinin odasındaki komodinin çekmecesinde görmesiyle yaşamı cehenneme dönen ve sonunda cesaretini toplayıp hamamböceğini yiyen “G.H.’nin Çilesi”nin kadın ana karakteri, beyaz badanalı bir odaya idama götürüldüğünü gördüğü kâbusun sabahında banyoda sinek vuracağı ile topal bırakıp alkolle yaktığı hamamböceğinin topal bir halde ve kendisiyle alay edencesine karşısında gören “Böcek”in Komiser Recai’si, kökeninden dolayı ötekileştirildiği “soğuk” Montreal şehrinde böceklerin yeraltı dünyasından farkı olmayan yaşamına son verecek intihar girişiminde başarısız olan, kendini yarı böcek yarı insan gören ve her gün öldürmekten vazgeçmediği evindeki sayısız hamamböceklerinden birini karşısında devleşmiş halde bulan “Hamamböceği”nin isimsiz ana kahramanının ortak yanı; hamamböcekleriyle ötekinin, yabancıнын, özün, Sartre’ın perspektifinden bakacak olursak,antideğerin yeraltı dünyasına adım atmalarıdır. Bu ana karakterler, kültürel edimlerden biri olan ve kendine yabancı olanı ötekileştirmeye odaklanan iğrenme ve tiksinti duygusunu körükleyen böceklerin yeraltı dünyasında kendi özlerini keşfederler ve bütün kültürel edimlerinden soyunarak varoluşlarını gerçekleştirirler. İnsan yanlarına zıtlık teşkil eden antideğer varlıklar âleminde böceklerle karşılaşan bu karakterler, kültürel edimin parçaları olan güzelin içindeki çirkini, insanının içindeki ve insana yabancı olanı, kısacasıkusursuz gördükleri kendinde-varlıkları içinde hapsolmuş, tiksinti veren böcek yanlarını, iki arada deredeki varlıklarını keşfederler;kendinde-varlığın kendi-içini doğurması gibi, kendi-içinlerinden böcek-ben’i doğururlar ve aşkın gerçeklikte aradıkları tanrı-ben’e kendi iç dünyalarının derinliklerinde ulaşmaya yönelirler.

## 1. BÖLÜM: VAROLUŞÇULUK

İnsan varlığını insanın tikelliğinden ve bireyselliğinden yola çıkarak anlamlandırmaya yönelik varoluşçuluk, varoluşun özden önceliğini reddeden, insanı mutlak bir tözün tezahürüne indirgeyen veya insan varoluşunun bireyselliğini göz ardı eden felsefi öğretilere bir tepki olarak doğmuştur ve insanı kendi eylemlerinden kendisinin sorumlu tutulacağı bir dünyaya fırlatmıştır. Her türlü etik ve toplumsal kuralların işlevsiz kaldığı bu dünyaya anlam kazandırma görevi de yine insana verilmiştir. İnsan aklı bu noktada devre dışıdır ve insan bu *saçma* dünyada varoluşunu anlamlı kılmak ve nihai varoluşa erişmek uğruna eylemlerden eylemlere girecektir. İşte bu nedenle denilebilir ki, varoluşçuluk, bütün bu *saçma* içinde insana özünü oluşturma özgürlüğünü ve sorumluluğunu veren bir öğreti olarak solipsizmin veya idealizmin her türüsüne karşıdır.

### 1.1. Varoluşçuluk Akımının Tanımı ve Tarihiçesi

*Weil'e göre bir bunalım, Mounier'ye göre umutsuzluk, Hamelin'e göre bunaltı, Banfi'ye göre kötümserlik, Wahl'e göre başkaldırı, Marcel'e göre özgürlük, Lukacs'a göre idealizm, Benda'ya göre usdışıcılık, Foulquié'ye göre saçmalık felsefesi* (Sartre, 1999: 7) olarak tanımlanan ve düşünürlerin ortak bir paydada buluşamadıkları bir felsefe olan varoluşçuluk, ana hatları itibariyle irade ve bilinç sahibi insanın varlığını ve iradesiz ve bilinçsiz nesnenin varlığını kesin çizgilerle birbirinden ayıran ve insanın dünyaya fırlatılmış ve kendi tercihleriyle baş başa bırakılmış olduğu görüşünden beslenen bir felsefedir(bkz. Cevizci, 1997: 698).Martin Heidegger tarafından 1930'ların Almanya'sındaabsürdizm akımına karşı geliştirilen veköklerine yabancılaşmış, *temelini yitirmiş, geçmişe, tarihe güvenini kaybetmişolan insanınmanasız bir varlık haline geldiği* ve bunun sonucunda *kendi kendini yitirmek tehlikesinin baş gösterdiği yerde* (Ritter'den akt. Sartre, 1999: 10)ortaya çıkan bir felsefe olarak diğer akımlardan ayrılan varoluşçuluğun kelime kökeni *ortaya çıkmak* anlamına gelen Latince *existere* fiiline dayanmaktadır. Zamanla farklı felsefeciler tarafından farklı şekillerde tanımlanan bu akımın temelini teşkil eden ise insanın kendisi dönen çarkın bir vidası haline getiren, kimliksiz birer

nesneye dönüştüren düzene başkaldırması ve benliğini kazanmasıdır. Nitekim varoluşçu sayılan ve bireyciliğe vurgu yapan Kierkegaard'ı, Jaspers'i, Marcel'i ve Sartre'ı bir arada buluşturan nokta da insanın varlığına bir öz kazandırabilmesine engel teşkil eden her türlü şeyden kendini özgürleştirilmesi gerektiği inancıdır.

Varoluşçu felsefenin temellerinden biri olan bireycilik düşüncesinin kökenine Antik Dönem felsefecilerinde rastlanmaktadır. Bu bağlamda gerek insanın özünün bu dünyadaki varoluşundan önceki tanrısal bir dünyada yani ideler dünyasında zaten var olduğunu ileri süren Plato, gerek varlıkların özünü teşkil eden idelerin ulaşılmaz gökyüzünde değil de yaşamın içindeki nesnelere kendisinde bulunduğunu savunan Aristoteles, klasik felsefenin özcülük alayışıyla sınırlı kalmışlarsa da insanın varoluşunu ele alan en eski filozoflar olarak kabul edilebilir. Görünüşün ardındaki nihai hakikate ulaşmayı arzulayan Sokrat'ın kendini tanımaya dayalı etik felsefesinden Platon'un ontolojik düzeyde ele aldığı idealar öğretisini ve Aristoteles'in gerçekliği sadece duyularla algılanabilir rasyonel dünyaya indirgeyen felsefesini kapsayan Antik Çağ felsefesinde farklı şekillerde sorgulanan insanın varoluş sorunu, mutlak ölçüt olarak Tanrı'yı ve değişmez evrensel ahlak yasalarını kabul ederek zamana ve mekâna bağlı nesnelere değişken ve çiftyönlü karakterleri nedeniyle birer görüngüden ibaret gören Sokrat ve Platon'un aksine mutlak hakikatin göreceliğine vurgu yapan ve insanı *her şeyin ölçüsü* olarak gören septisist düşünür Protagoras'la zirveye ulaşmıştır: *İnsan her şeyin ölçüsüdür; varolanların var olduklarının da, var olmayanların var olmadıklarının da* (Platon, 1994: 40) ifadesine dayanan septisist düşünceye benzer görüşlerin filizlendiği Antik Yunan felsefesinin kabul ettiği insanın yaşamının insanın kendi tercihlerinin sonucu olduğuna yönelik anlayış ve pagan düşüncesi, Yeni Platoncu Plotinos ile kırılmaya uğramış<sup>1</sup> ve Ortaçağ'da yerini yaratıcısıyla arasına giren yabancı bir dünyaya kendisini fırlatılmış bulan insanın yabancılaşmışlığına dair etik teolojik anlayışa bırakmıştır.

Tanrı'm nasıl oluyor da seni arıyorum? Çünkü Tanrı'm seni aradığımda aslında mutlu yaşamı arıyorum. Ruhumun yaşaması için seni arayacağım. Çünkü bedenim ruhum sayesinde, ruhum da senin sayende yaşıyor (Augustinus, 1999: 236).

---

<sup>1</sup>Aşkınsal dünyaya eğilimi ön planda tutarak Tanrı katına yükselerek Tanrı ile mistik birleşmeyi insan yaşamının en yüce dinsel yaşantısı olarak gören Plotinos'un bir tür kendinden geçme hali olan seyredalmayı aklın üstünde ve Mutlak Bir'e ulaştıracak tek araç kabul etmesi; Kierkegaard'ın inancı akla üstün tutan ve Mutlak'la mutlak ilişkiyi en yüksek varoluş basamağına yerleştiren dinsel yaşam biçimi ile benzerlik göstermektedir.

*İnanmadıkça anlamayacaksınız!* şeklindekemikleşmiş düşünceyi felsefesinin merkezine yerleştiren Augustinus (1999: 59)'un bu ifadesinde; insanın birinci ödevi olarak görülen bilme, inanma ile yer değiştirmiştir: *Tanrım (...) Seni, beni hayvanlardan üstün kılan aklımla değil de bedenimin duyularıyla arıyordum.* Ortaçağa damgasını vuran durağan ve değişmez Mutlak Varlık'a sezgi ve inanç ile ulaşma çabasının arka plana itilip bireyselliğin, aklın ve içinde bulunulan dünyanın yeniden doğuşu ise mutlak bilginin otoritesini sarsan Rönesans ile mümkün olmuştur. Apriori bilginin varlığını reddeden ünlü Rönesans fozofu Francis Bacon, bütün bilgilerinin *idol* adını verdiği önyargılardan arındırılmış duyularla edinildiğine yönelik ampirik düşüncenin temellerini atmıştır. Bilim ile aklın kucaklaştığı 17. yüzyıla damgasını vuran ise Spinoza'nın monist Tanrı-doğa düşüncesi ve gerçek bilgiye zihinle doğrudan ulaşılabileceği tezi üzerine kurulu olan Descartes'in zihin-beden ayırımına dayanan kartezyen düalizmi olmuştur:

Bir Tanrı vardır, her şey ona bağlıdır, olgunlukları sonsuzdur, gücü pek büyük ve geniştir, kararları şaşmazdır. (...) Bilinmesi gereken ikinci şey ruhumuzun tabiatıdır, (...) ruh vücudun içindedir, ondan çok daha asildir (Descartes, 1989: 48).

Fakat vücut zevkleri ile ruh zevkleri arasındaki başlıca ayrılık şudur: vücut durmadan değişmeye uğrar, hatta korunması, iyiliği ve sağlığı da bu değişmeye bağlıdır (...) hâlbuki ruh zevkleri, ne hakikatın bilgisi, ne de hiçbir yanlış isbatla yıkılmayacak kadar sağlam bir temele dayandıkları zaman, ruh gibi ölmez olabilir (Descartes, 1989:46).

18. yüzyıla gelindiğinde insan zihninin doğuştan boş bir levha olduğunu savunan ve bilginin tek kaynağını duyumlara indirgeyen Hume'un empirik anlayışı, varlığın hem nesnel hem de öznel yönüne vurgu yapan Kant'ın numen-fenomen ayrımı ön plana çıkmıştır. Gerçek bilgiye ulaşma konusunda Sofistlerden beri süregelen geleneği sürdürerek duyum ve deneyimi akla üstün tutan *bütün ideaların izlenimlerden çıkarılması gerektiği konusundaki empirist* (Hanratty, 2002: 60) bir ilkeyi benimseyen Hume, insan zihninin sadece duyumlardan ibaret olduğunu savunmaktadır ve apriori bilginin varlığını reddetmektedir: *Eylemler (...)usa uygun ya da usa aykırı olamazlar (...) ahlaksal ayrımlar –iyi ve kötü- ustan doğmazlar* (Hume, 1997: 400).

Terim olarak ilk kez 1929'da Henemann tarafından kullanılan ve gerçek bir tanımının mümkün olmadığına ve birbirinden farklı birçok felsefeden izler taşıdığına dikkat çekilen varoluşçuluk akımının kuramsal temelini oluşturmasına, Hegel'in salt gelişmiş akıl ile mutlak hiç'in ulaşılabildiği olduğu, rasyonel olan her şeyin gerçek

kabul edildiği ve nesnelliği amaçlarken bireysellikten uzaklaşılacağına yönelik evrensel mantık dizgesine karşı çıkan Nietzsche, Bergson, Scheler ve Blondel gibi filozoflar katkı sağlamıştır. Bu bağlamda Schelling, doğa ve tinin Tanrı'da bütünleştiğini ve Tanrı'dan uzaklaşan insanın kaygıya düşeceğine dair düşüncesi nedeniyle *varoluşçuluğun habercisi* (Collet, 2006: 12) olarak görülmektedir. *Düşünüyorum yerine varım* ilkesini benimseyen Schelling (1859, 170), *şimdiki haliyle düzen kaostan, ışık karanlıktan, akıl akıldışı olandan çıkmaktadır* diyerek akıldışılığı akla öncelemektedir ve bu düşüncesiyle Hegelci düşünceden radikal bir sapma göstermektedir:

Kim düşünürse, duyular üstüne, soyuta, genele, zihni olana ve ruhsala sıçrama yapar, bu da bütün birliğin ve fevkaledeliğin temelini teşkil eder. Hayvanlar bu aşamaya yükselemezler. Onlar ne Tanrı'yı ne de dünyayı düşünebilirler. Çünkü onlar kendi kendilerini düşünemezler (Löwith'den akt. Şahin, 2001: 118).

Tanrı ve evren düalizmini reddedip yerine sonsuz ve herşeyi kuşatan Tanrı ve sonlu evrenin birliğini benimseyen Hegel'in felsefi sistemi Hıristiyanlığın teslis inancı ile benzerlik göstermektedir:

Onun sitemindeki "fikir" (Idee, tez) Hıristiyanlıktaki Tanrı, ikinci aşama ise başka varlık (doğa, antitez), Hıristiyanlıkta İsa (oğul); üçüncü aşama olan "kendisi için" mutlak ruh (Geist, sentez), Hıristiyanlıktaki Kutsal Ruh (heiliger Geist) olur (Löwith'den akt. Şahin, 2001: 70).

Aşkın bir varlığa duyulan inancı insanın varoluşunu gerçekleştirebilmesinin ve içine düştüğü bu kaygıdan kurtulmasının yegâne koşulu olarak gören Jaspers ise, *varoluş* kavramını güncel anlamında kullanan ilk filozoftur: *Egzistenz bir ferdin hürriyetidir, karar imkândır; çünkü insan bu özel kararlar var olur, insan kendi hürriyeti içinde "olabileceği varlık"tır* (Jaspers, 1992: 68). Evrene fırlatılmış ve kaygı duygusu ile sarılmış insanın geleceğe yönelik umutsuzluğunun onu varlığının özünü aramaya sürüklediğini belirten Jaspers, varoluşun üç aşamasına –insanın bu dünyadaki somut varlığı *Dasein*, insanın *Existence* olarak soyut varlığı ve Aşkın Varlık olan Tanrı'nın katı – dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Jaspers'in varoluşçuluğu Kant'ın akılcılığı ile Kierkegaard'ın varlık/varoluş felsefesinin harmanlanması ya da bilimin ışığında imanın kaynağına ulaşma olarak ele alınabilir (bkz. Akgün, 2012).

Nesnel gerçekten tamamıyla bağımsız olan öznel gerçeğe yönelen ve rasyonalizme sırtını dönerek sezgiyi akla üstün tutan, bilgisel ve metodolojik yönden

Edmund Husserl'in mutlak bilgiye ulaşmak için problemlerden, yani özlerin alanından Descartesçi şüpheli bir tutumla hareket eden fenomenolojik görüşünden beslenen ve insanın kendine özgü düşünme yetisi ile bilinçten yoksun diğer tüm nesnelere ayrı bir varlık alanına sahip olması gerektiğine vurgu yapan varoluşçuluğun felsefi bir akım olarak ortaya çıkması ise Soren Kierkegaard tarafından 19. yüzyılda gerçekleştirilmiştir (bkz. Foulquié,1991: 7).

Somut ve rasyonel düşüncenin özcü klasik felsefenin yerine geçtiği 20. yüzyılın buhranlı savaş ortamında rasyonelleşme uğruna unutulmuş insanın kendi iç dünyasına ve özüne yönelme ihtiyacının doğması ve psikolojinin bir bilim dalı olarak kendini kabul ettirmesi, insanın iç dünyasına ve öznelciliğe yönelen bir felsefi akımın ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Nitekim bu konuda, ciddi bunalım anlarında büyük insan gruplarının suyun üstünde yüzen bir eşya yığına döndüklerini ve yaşamın anlamını sorgulamaya her zamankinden daha fazla eğilim gösterdiklerini belirten Sorokin bu anlarda varoluşçu felsefenin gelişme fırsatı bulunduğunu vurgulamaktadır:

İnsanın zihninde, kişinin kendisinin, ailesinin, halkın ve ulusun, insanlığın nereden geldiği ve nereye gittiği, nasıl ve niçini, etkin ve edilgin olarak bir nabız gibi atmaktadır. (Sorokin, 1972: 17)

1930'larda iki dünya savaşı arasında kalan Avrupa toplumunun içine düştüğü bu tür bir bunalımın yarattığı öznelci dünya görüşünden filizlenen varoluşçu felsefe, her nesnenin varlık ve özden ibaret iki boyutuna, insanın özünün Tanrı tarafından önceden yaratıldığına dair düşünce yerine varoluşun özden önce geldiğine, özün nesnenin değişmez özelliklerinin bütünü, varlığın ise nesnenin evrendeki gerçek varlığı olduğuna dikkat çekerek varoluşun irrasyonelliğine, bireyselliğine ve tikelliğine vurgu yapmaktadır (bkz. Cevizci, 1997: 699). Nitekim varoluşçuluk kavramını modern anlamda ilk kullanan filozof Soeren-Aabye Kierkegaard da inancı rasyonel temele oturmaya çalışan monolitik Hegelci felsefeye tepki göstererek akli insanın özgürleşmesi yolundaki en büyük engel olarak görmektedir ve insanın özünün nihai bir varlık olan Tanrı ile ilişkisinin önemini belirtmektedir:

Ben, Tanrı fikriyle büyür ve bunun karşılığında, Tanrı fikri ben'le büyür. Somut, bireysel ben'imizin sonsuz bir ben'e dönüşebilmesi ancak Tanrı karşısında olma bilinciyle mümkündür(Kierkegaard, 2007: 91).

Bu yönüyle insanı varoluşsal yönüyle ahlaki açıdan ele alan felsefe tarihinin ilk filozofu Sokrat ile özdeşleştirilen Kierkegaard, *Danimarkalı Sokrat* olarak adlandırılmaktadır. İnsan yaşamını zevk ilkesine göre işleyen estetik evre, ahlakın ölçüt alındığı ve Kant'ın iç dünyasına çekilerek varoluşsal yükümlüğünü gerçekleştirmeye yönelmesi gerektiği görüşünde ortak bir paydada buluşmaktadır. İnsanın seçim yaparak varoluşunu gerçekleştirebilme özgürlüğüne sahip olduğu görüşüne dayanan ve klasik felsefenin tümelci tutumunu redderek tikele yönelen varoluşçuluğun din odaklı varoluşçuluk ve tanrıtanımaz varoluşçuluk olarak iki kola ayrılmasına yol açan nokta ise din odaklı varoluşçuluğun Tanrı'nın varlığını olumlamasına karşın, din görev ahlakıyla örtüşen etik evre ve Hıristiyanlığın ve nihai varlığa yönelmenin ön planda tutulduğu dinsel evre olarak üç evreye ayıran Kierkegaard'ın varoluşçu düşüncelerinden doğan bir 20. yüzyıl felsefesi olan varoluşçuluk, görünüş ve gerçeklik ikililiğinden yola çıkan antik çağ felsefesine, dünyevi mutluluktan uzaklaşıp öte dünyasal mutluluğu garantilemeyi yaşamın amacı sayan ortaçağ teolojisine ve yeniçağ rasyonalizmi ile onun yaşanılan dünyayı yaşanılabilir en ideal dünya sayan iyimserliğine karşı çıkmaktadır. Endüstrileşen toplumun modern insanının içinde bulunduğu bunalımı ve kaygıyı varoluşsal düzlemde ele alan 20. yüzyıl filozofları, insanın dünyaya fırlatıldığı ve kendi tercihlerine göre kendini şekillendirme özgürlüğüne sahip olduğu ve dış dünya gerçekliğinden kendini soyutlayarak kendi odaklı olmayan varoluşçuluğun insanın özgürlüğünü Tanrı'nın varlığının reddine bağlamasıdır.

*Tanrı varsa insan özgürdür* (Taşdelen, 2004: 257) görüşüne dayanan ve Tanrı inancı çerçevesinde insanın varoluşsal sancıları olan saçma ve kaygı durumlarını ele alan din odaklı varoluşçuluk kanadında Kierkegaard, Jaspers, Scheler, Landsberg, Barth, Blondel ve Bergson gibi isimler yer alırken, tanrıtanımaz varoluşçuluğun temsilcileri arasında Nietzsche, Heidegger ve Sartre'in adları geçmektedir. Varoluşçuluğun bu iki kolunu birbirinden ayıran bir başka nokta; tanrıtanımaz varoluşçulara göre Tanrı'nın varlığına duyulan inanç insanın varoluşunu gerçekleştirmesine yardımcı olurken, tanrıtanımaz varoluşçulara göre Tanrı'nın varlığı insanın varoluşuna en büyük engeldir. Bunun yanı sıra insanın tek başına bir hiç olduğu ve ancak Tanrı ve başka insanlarla iletişime geçtiğinde varolabileceği görüşü, yaşamın akıldışılığına ve Tanrı'nın akılla kavranamayacağınavurgu yapan din odaklı varoluşçuluğu tanrıtanımaz



varoluşçuluktan ayırmaktadır. Varoluşun akıldışılığı konusunda din odaklı varoluşçuluk ile görüş birliği içinde olan tanrıtanımaz varoluşçuluk, Tanrı'nın varlığının reddinin yarattığı saçma ve kaygı halini insanın aşması gereken bir hastalık durumu olarak değil, insanın varoluşuna ışık tutacak aydınlaşmanın ilk evresi olarak görmektedir (bkz. Nietzsche, 2004: 30) ve insanın başkalarıyla iletişim kurmasını kendi varlığına yabancılaşarak toplum içinde tektipleşmesi olarak olumsuzlamaktadır (bkz. Cevizci, 2005: 820).

## 1.2. Varoluşçu Felsefenin Temsilcileri

Varoluşun bireysel ve tikel olduğu tezine dayanan varoluşçu felsefede varoluş ve öz kavramları önemli bir yere sahiptir. Tanrı'da ayrılmaz şekilde bir arada bulunan öz ve varoluş insanda birbirinden ayrı halde bulunmaktadır. Buna karşın her ne kadar bir varlığın ana niteliklerini ifade eden öz, kendisinin gerçekleşmesi için varlıkların varolmalarını gerektirmesede kendini varoluşla belli etmektedir. *Ben bir insanım* ifadesindeki *ben* ve *-im* sonekinin insanın bu dünyadaki varoluşuna; *insan* kelimesinin ise onun özüne işaret ettiği (bkz. Foulquié, 1991: 8) örneğinden hareketle, nesnelere değişmez özelliklerinin bütününe ifade eden özün varoluştan sonra geldiğini savunan varoluşçu felsefe, özcülüğü odak noktasına yerleştirmektedir ve insanın kendi özünü şekillendirme sorumluluğunu onun kendi özgür iradesine bağlı olarak vereceği özgür seçimlerine yüklemektedir. Modern anlamda temelleri Kierkegaard tarafından atılan varoluşçuluğu özcülükten ayıran nokta; bilinç sahibi olmayan nesnelere aksine insanın varoluşunun özden önce geldiği ve insanın sahip olduğu özgürlüğü ile kendini şekillendirebileceği düşüncesidir (bkz. Taşdelen, 2011).

Bütün varlıkların kökenini ezeli, ebedi ve değişmez bir varlığa dayandırma geleneğinin kökeni Thales'in, Anaximadros'un Apeiron'una, ondan da Anaximenes'in ilk madde olarak gördüğü Arkhe'ye kadar uzanmasına karşın, bu gelenek Herakletios ile birlikte, evrenin değişmezlik ve süreklilik yasası yerini oluşa bırakmıştır. Septisist düşünceye ağırlık veren Protagoras ve Sofistler ise duyular dünyasının değişkenliği nedeniyle her şeyin ölçüsü olarak insanı görmelerine ve genel geçer yasaları reddetmelerine karşın, Sokrat değişmez ahlak ilkelerinin önemine vurgu yapmıştır (bkz. Weber, 1998: 14-23). M.Ö. 470'lerde yaşamış olan

Sokrat'ın insanın kendini tanınmasını insan yaşamının en büyük ereği sayması ve öznelciliğe vurgu yapması, onu varoluşçu felsefenin temsilcisi yapmasa da kendinden sonra gelen Kierkegaard gibi modern varoluşçu felsefenin temsilcilerini etkilemiştir(bkz. Afşar, 1985: 62).

Duyuların değişkenliği nedeniyle duyularla duyular üstü gerçekliğe ulaşmanın mümkün olmadığını ifade eden Herakleitos'un felsefesinden izler taşıyan (bkz. Wedberg ve Topdemir, 1998: 123) Platon'un idealar kuramı ise varlığı tümelci bir tutumla açıklamaya çalışmıştır. Bu bağlamda duyular dünyasını duyular üstü dünyadan kesin çizgilerle ayıran ve duyularla duyular üstü dünyanın algılanmasının ve duyular dünyasındaki özün mükemmelliğe erişmesinin imkânsızlığına vurgu yapan Platon'un bu kuramı<sup>2</sup>, teolojik özcülüğün temelini hazırlamıştır. Özlerin Tanrı'da bulunduğunu, dünyanın Tanrı ile insan arasında bir köprü görevi gördüğünü, insanın Tanrı tarafından kendisine bahşedilen vicdanı ile Tanrı'nın sesini duyabileceğini ve bu yolda kilisenin kendisine kılavuzluk edeceğini vaaz eden Aziz Augustinus ise Platon'un kuramına somutluk kazandırmıştır. Tanrı'yı fani insan bedeninde somutlaştıran Augustinus, konkre insana ve onun kendi vicdanının sesinden Tanrı'ya ulaşmasına odaklanması nedeniyle Platon'dan daha varoluşçu sayılmaktadır(bkz. Foulquié, 1991: 15-17). Duyular dünyasındaki her şeyin aşkın gerçekliğin kendisi olan ideanın –diğer deyişle Tanrı'nın- yansıması olduğu savına dayanan bu kuramın karşıtı ise özün aşkın bir dünyada değil, insanın zihninde bulunduğuna yönelik Aristoteles'in nesnel gerçekliğe dayanan tümelci kavramcı özcülüğüdür.<sup>3</sup>

Aristoteles tanrıların sayısı konusunda kafa yormuş olarak görünmemektedir, ama eğer onun kesinlikle bir tektanrıci olduğunu söyleyecek isek, o zaman onun Tanrısının kişisel olduğunu da söylememiz gerekecektir (...) Aristoteles'in Tanrısı secundum nomen kişisel olmayabilir, ama secundum rem kişiseldir (Copleston, 1986: 72).

---

<sup>2</sup> Platon'a göre *insan yerin dibinde bir çukura tıkalıp kal[mış], kendini yeryüzünde san[arak]* (akt. Lebeuf, 2014: 21-26) bir ampirik gerçekliğin yanıltıcı karanlığında yaşamaktadır ve bundan şikayetçi değildir. Onun mağaranın karanlığına alışkın gözlerini kör edercesine kamaştırarak gerçek Güneş ışığını görmesi içinse önce karanlık mağara duvarlarında beliren dış dünyaya ait şeylerin bozulmuş yansılarna bakması –yani bu aşamada insan ancak yansının yansısına bakmaya muktedirdir-, sonrasında şeylerin sudaki yansımalarına bakması gerekir. Ancak gözleri aydınlığa alıştığı ve sezgisel aklını kullanabilmeyi öğrendiği zaman şeylerin bizzat kendisini görebilecek duruma gelmiş olur.

<sup>3</sup> Aristoteles için asıl amaç tümel'in değil, tekil'in kavranmasıdır, ama tümel'in bilgisi tekil'in kavranmasında bir araçtır. Bu görüşüyle Aristoteles, tümel'in bilgisini tekil'in bilgisine önceleyen Platon'dan ayrılmaktadır (bkz. Gökberk, 2005: 71).

Tümel olanın duyular dünyasındaki nesnelere idealer kuramındaki gibi nesnelere önce gelmediği, duyulur dünya dışındaki bir evrende yer almadığı, nesnelere özünde gizli olduğu savına dayanan bu kavramcı özcülüğün Ortaçağskolastik felsefesindeki temsilcisi Aquinolu Thomas, Rönesans döneminde ise Francis Bacon ve Descartes'tir. Bunların arasında Thomas, evreni en alttan üste doğru cansız varlıklar, bitkiler, hayvanlar, insanlar, melekler ve Tanrı âlemi olarak altı katmana ayırmaktadır ve bu varlık düzeninin en üst katına yerleştirdiği Tanrı'yı öz ve varoluşun birleşme noktası olarak görmektedir. Nihai hakikatin zihinde gizli olduğu görüşünü reddeden Thomas, tekil varolanın deneyim dünyasından hareketle Tanrı'ya ulaşmaya çalışmaktadır. Varolana nesnellik ve akla uygunluk kaygısına bağımlı kalarak yaklaşan Rönesans bilimsel kavramcılığında ise teolojik özcülükten tamamen bir kopma söz konusudur. Akla uygun şekilde yaratılan ideal insan ve onun ödevleri yüce varolanın yerini almıştır. Bilimi felsefesinin merkezine oturtan ve a priori bilgiden hareket eden Aristotelesçi tutumu reddederek, deney, gözlem ve akıl yürütmeye dayanan tümevarım yöntemini benimseyen Bacon'a göre de, nesnel gerçekliğe ulaşmanın zaruri koşulu; onun idol olarak adlandırdığı insanın zihnindeki dört ön yargıdan (insanın soy ve ırkıdan kaynaklanan ortak soy idolleri, onun bireyselliğinden kaynaklanan mağara idolleri, onun diğer insanlarla iletişimini sağlayan çarşı idolleri ve onun etkilendiği felsefelerden oluşan tiyatro idolleri) kurtulmasıdır (bkz. Bacon, 1999: 15-17).

*Düşünüyorum, o halde varım* türünden bir sezgi ile yola çıkan ve matematiksel akıl yürütme ile sonuca ulaşan Descartes'in tümdengelimini ise insanın aklını kullanarak kendi varlığını, Tanrı'nın varlığını, toplumsal değer ve yargıları ve genelgeçer nesnel gerçekleri sorgulama cesareti göstermesi sonucunda kendi varlığının kesin bilgisine ulaşabileceği, kendi varoluşuna dair bilincin Tanrı'nın varlığına dair bilinci de beraberinde getireceği görüşüne dayanmaktadır:

Daha dikkatlice düşündüğümde, varlık Tanrı'nın özünden tıpkı bir dik üçgenin özünden üç açısı toplamının iki dik açısı eşit olduğu yahut bir dağ fikrinden bir dere fikrinin ayrılmadığı gibi, Tanrı'nın özünden de varlığın ayrılmaz olduğunu açıkça görüyorum (Descartes, 1997: 190).

Bu bağlamda evrenselin ve sonsuzun ancak sonlu tikellerin içinde kendini var ettiğine inanan (bkz. Copleston, 1997: 41) ve bu yönüyle Tanrı'yı İsa'da bedenselleştiren Hıristiyanlığa yaklaşan Hegel'in sadece rasyonel olanı gerçek sayan,

özün varlıktan önce geldiğini savunan ve Tanrı inancını bile rasyonel temele oturtmaya yönelik sistematik düşüncesi<sup>4</sup> de varoluşu açıklamada mantığı yetersiz ve gereksiz bulan varoluşçuluğun taban tabana zıtlaştığı öğretiler arasında yer almaktadır.

20. yüzyıla damgasını vuran ve varoluşçu felsefenin dayandığı Husserl'in fenomenolojik özcülüğü ise içkin varlığa odaklanmaktadır. *Düşünülebilen her anlam, düşünebilen her varlık, kendisine ister immanent, ister transandant densin, anlam ve varlık konstitue eden bir alan olarak transandantal sübjektivitenin alanına girer*(Uygur, 1972: 55). Deneycilik yerine deneyim öncesi bilinçte var olan apriori bilgiye ulaşmayı hedefleyen bu kuram, hakikate ulaşmak için ele alınan fenomene dair her türlü bilgi ve varsayımlardan arınmayı şart koşmaktadır<sup>5</sup> ve Descartesçi tutumun felsefesinin dışına ittiği açık ve saçık olmayan kavramları yanlış olarak nitelendirmemektedir. Platon'un dünya üstü bir evrende varolan a priori özleri, Husserl'de evrensel ve fenomenolojik indirgeme yoluyla kavranılabilir bilinç yapılarına dönüşmüştür. Descartes'in *düşünüyorumsolipsizminin* yerine ise süje-obje ilişkisine ayna tutan *düşündüğümü düşünüyorum* geçmiştir. Görünüş dünyasına değil, *görünüşe gelen* şeylerin bizim dışımızdaki müstakil varlığının logosunu deşifre etmek için bilince yönelen ve şeyleri bilinç ile ilişkisi bağlamında anlamlandıran ve aşkınsal dünyayı yok sayarak, insan ile dünya arasındaki mantıksal ayrımı reddeden Husserl'in fenomenolojisinde bir şeyin varolması demek onun bilinçte inşa edilmesi demektir. Şeylerin kendilerine yönelmeyi amaçlayan fenomenolojinin yapmak istediği tam olarak şudur: şeylere yönelik bilincimizde oluşan asli ilksel deneyimlere sezgi yolu ile ulaşmak. Bu konuda yönelimsellik kavramını temel alan Husserl fenomenolojisi, şeylerin bilinç dışındaki müstakil varlıklarını kabul etmez, her cogito'yu ben'in kültürel ve toplumsal değerlerinden kaynaklı yaşantısına indirger ve

---

<sup>4</sup>Nitekim bu bağlamda Hegel, Minerva'nın baykuşu örneğini verir: Gözlerini kör edecek Güneş'ten kaçınmak için karanlıkta uçan Minerva'nın baykuşu gibi, ampirizmin ve İdeal'in esaretinden kurtulup dünyaya onun gerçek rengi ile -gri- bakmak gerekir (bkz. Lebeuf, 2014: 170-177).

<sup>5</sup> Husserl'e göre, nesnenin saf özüne ulaşmak ancak nesnel dünyanın fenomenolojik Epokhe'ye uğratılması (içinde bulunulan dünyanın paranteze alınması) ile mümkündür. Varlığa ilişkin bütün somut özellikleri ve onlara yönelik bütün duyusal yargıları askıya almayı gerekli kılan fenomenolojik epokhe ile katıksız bilince erişilir. Dış dünyadan bağımsız işleyen, a priori ve değişmez mutlak varlığın alanı olan ve epokhe ile askıya alınmayan ama dış dünyayı şekillendiren, onun kaynağı olan aşkın katıksız bilinç, saf ben alanına varıldığında ise duyular dünyasındaki nitelikleri paranteze alınan nesnelere özü görme yöntemiyle öz bilincin etkisinde yeniden tasarlanırlar. Fenomenin ardındaki öze bir tür anlamsal ayıklama ve sezgi ile ulaşılır.

her cogito'nun yöneldiği nesneden (noema) daha fazla zihinsel içeriği (noesis) muhteva ettiğini tezine dayanır (bkz. Küçükalp, 2012: 133-161).

İdealist felsefeden koparak somut bireye odaklanma, açık ve dolaysız bilgiye ulaşmada sezgiyi temel alma ve Jaspers'ta görülen sınır durumlarına ilişkin yorumlamalar konusunda fenomenoloji öğretisinin etkisinde kalan (bkz. Mounier, 1986:21-22) çağdaş varoluşçuluğa yakından bakıldığında Husserl'ci fenomenolojiden etkilendiği görülmektedir. Tarihsel süreç içinde Platon ve Aristotelesçi geleneğin bir alışkanlığı olarak özleri aşkınlıkta veya insan zihninde arama eğilimi gösteren, Descartes'in cogito'su ile birlikte özneye yönelen ontoloji; Freud'un ruh çözümleme kuramı, Dilthey'in Hermeneutiği ve Husserl'in fenomenolojik metodundan ilham alarak çağdaş varoluşçuluk adı altında yeni bir kimliğe bürünmüştür. Foulquie (bkz. 1991, 33)'nin *ne kadar varoluşçu düşünür varsa, o kadar da varoluşçuluk vardır* görüşü genel kabul görse de varoluşçular Tanrı'nın varlığı konusunda din odaklı ve tanrıtanımaz şeklinde iki kanada ayrılmaktadır. Din odaklı varoluşçuluk, varoluşun özden önceliğini Tanrı'nın varlığı üzerinden temellendirmesine karşın, tanrıtanımaz varoluşçuluk bunu Tanrı'nın yokluğu görüşü üzerine inşa etmektedir.

Tanrı'nın tözünden gelen insanın ilk günah ile uzay ve zaman sınırları dışındaki cennetten kovularak Tanrı'nın tözüne aykırı ve ağır dekadansa mahkûm olan *kötü* ve değişken yabancı dünyaya düştüğü inanç sistemi üzerine temellenen gnostizmin Hıristiyanlık ontolojisine etkisi bu bağlamda dikkate değerdir. Özgür iradesine boyun eğerek yasak meyveyi yiyen ve işlediği bu ilk günah yüzünden Tanrı katındaki cennet bahçesinden kovulan ilk insanın düştüğü yeryüzünde, yaratıcısına ve bu nedenle de kendi öz benliğine yabancılaşmasına benzer şekilde, Plotinos varoluş piramidinin en üstüne herşeyin yaratıcısı olan Bir'i (Tanrı), onun altına Bir'in dışarıya taşıp yarattığı Akıl'ı, onun altına uzamsız olan Ruh'u ve onun altına da Ruh'un uzamsallık ve nesnellik kazanmak için işleyip biçim kazandırdığı maddeyi yerleştirmektedir. Bu bağlamda her iki düalist inanç sistemi -hatta Mutlak Geist'in gerçeklikler ve duyular dünyası olarak iki parçaya bölündüğüne ve algılanabilir dünyanın bu Geist'in kendine yabancı parçası olduğuna yönelik Hegel ontolojisi ve yabancılaşmış emek kavramını odak noktasına koyan ve meta için üretimi insanın özüne aykırı gören Marksizm de bu gruba dâhil edilebilir- kaynağını yabancılaşma kuramından almaktadır. Tek tanrılı Tot Kültünün Tanrısı Aton'a

ulaşmayı ve onunla bir olmayı insan yaşamının kutsal amacı olarak gören Plotinos da, ilk günahla kirlenen insanın dünyaya fırlatılmışlığından yola çıkan Hıristiyanlık da, gerçeklik ile Geist'ı aynı töz olarak ele alan Hegel de, insanları tözünü yitirmiş bir yığına dönüştüren kapitalist sistemi şiddetle eleştiren Marx da insanın yabancılaşmasını insanın kendi özgür seçiminin sonucu olarak görmektedir. Gerçi bu dört düşünür, her ne kadar yabancılaşmanın sebebinin insanın özgür seçimine bağlansa da, yabancılaşmadan kurtulmak için bu konuda Hegel ontolojisi uzamsız ve zamansız boyutta yer alan Tanrı'nın kendini tanımasına ve bilmesine olanak sağlayan yabancılaşmayı (Gerçeklik ve Geist olarak ayrışmasını) olumsuzlamaktadır ve bu yönüyle yabancılaşmayı kurtulunması gereken bir olumsuzluk olarak gören Plotinos'un, Hegel'in ve Hıristiyanlığın ontolojisinden ayrılmaktadır, farklı yolları benimsemektedir. Plotinos bunun için bedenle olan her türlü ilişkinin sonlandırılmasını ve ruh ile Tanrı katına ulaşmayı, Tanrı'ya koşulsuz sevgiyle dolaysız bağlanmayı şart koşarken, Hıristiyan teolojisi, bu kurtuluşu sadece Baba-Oğul ve insan arasında arabuluculuk rolü üstlenen kilise egemenliğindeki Hıristiyanlara olanaklı kılmaktadır; yabancılaşmayı insanın yazgısı olarak gören Marxist ontoloji ise insanları tözlerini yitirmiş bir yığına dönüştüren kapitalist sistemin yıkılıp yerine komünist sistemin getirilmesini tek kurtuluş olarak görmektedir (bkz. Tuğcu, 2002: 33-40).

### **1.2.1. Din Odaklı Varoluşçuluk**

Varoluşun özden önce geldiği ve insanın ancak kendi özgür iradesiyle yaptığı seçimler sonucu kendini var edebileceği düşüncesi üzerine kurulu olan varoluşçu felsefenin iki kanadı olan Hıristiyan varoluşçuluk ve tanrıtanımaz varoluşçuluk her ne kadar ortak temelden hareket etseler de birbiri arasında keskin ayrım söz konusudur. Eylemleriyle kendi varoluşunu aydınlatmasını ve varlığını anlamlı kılacak özünü kazanmasını insanın yegâne görevi olarak gören varoluşçuluğun bu iki kanadının birbirinden kopma noktası dini ve ahlaki felsefelerine dâhil etmeleri veya dışlamalarıdır. Din odaklı varoluşçuluk, insanın sahip olduğu seçme özgürlüğünü Tanrı'nın ona bir armağanı ve bu dünyadaki yaşamının amacını Tanrı'sından ayrı kalmış insanın ona yeniden ulaşma mücadelesi olarak görürken, tanrıtanımaz varoluşçulukta Tanrı'nın ve ahlakın kuralları, rehberliği ve aşkın dünyanın varlığı

reddedilerek, insanoğlunun özgürlüğü onun kendi iç dünyasının sesine kulak vermesine ve *henüz biçimlenmemiş, soyut bir özgürlük sarayı içinde* (bkz. Sartre, 1999: 16) çıkmaza düşmesine yol açan bir tuzak olarak görülmektedir.

Modern varoluşçuluğun öncüsü kabul edilen ve gerek yaşamında gerek felsefesinde dini odak noktasına alan Kierkegaard'ın varoluşçu felsefesinde Hıristiyanlık dininin etkisi yadsınamaz. Bu bağlamda Foulquie (bkz. 1995: 90), günahlarıyla Tanrı'dan uzaklaşan insanın kurtuluşa erebilmesinin tek yolunu akla değil sezgiye kulak verip nihai varlık olan Tanrı'ya sığınması olarak gören ve Hz. İsa'nın Tanrı'nın bedenleşmiş hali olarak kabul eden Hıristiyanlık dininin de varoluşçu yönüne dikkat çekmektedir. Tanrı'nın varlığının kanıtlamayışını saçma ve usdışı olarak açıklayan Hıristiyan varoluşçu felsefeye göre, Tanrı'nın varlığı insanın seçimlerinde özgür olmadığı anlamına gelmemektedir. Yaptığı seçimlerin doğuracağı sonuçları önceden kestiremeyen insanın kaygıya sürüklendiğini belirten Foulquie, insanın içine düştüğü bu kaygı halinin insanı nihai gerçeklik olan Tanrı'ya ulaştırdığını dile getirmektedir.

Tanrı inancı odaklı bir felsefi düşünceye sahip olan Kierkegaard ve onun etkisinde kalan Jaspers ve Marcel gibi varoluşçulara bakıldığında, bilimsel düşünceyi felsefenin dışına ittikleri (bkz. Copleston, 1956: 224) ve insanın Tanrı ile iletişime geçmesini bireyin özgürleşmesi yolunda olumlu bir basamak olarak gördükleri anlaşılmaktadır. Kierkegaard'ın felsefesinde bireyin en alttan yukarıya doğru estetik, ahlaki ve dini üç varlık alanından geçip Tanrı'ya ulaşip varoluşunu gerçekleştirmesine benzer şekilde, Jaspers da, insanın sahip olduğu özgürlüğünü bütün sınırlı varlıkları kapsayan aşkın bir varlığa borçlu olduğuna inanmaktadır ve insanın özgür seçimiyle ulaştığı ve onun kendine özgü olan aşkın varlıkla ilişki kurmasını insanın varoluşsal ödevi olarak görmektedir. Varoluşçu felsefesinde Hıristiyanlık dinini temel alan Marcel ise insanın Tanrı ile iletişiminin yanı sıra süjelerarasılığını da varoluşunu gerçekleştirme yolunda bir adım olarak görmektedir. *Benim varlığım, başka benlerle birlikte yaşamakla ortaya çıkardiyen* Marcel (akt. Magill, 1992: 68)'in varoluşun bireyselliğinin yanı sıra diğer insanlarla iletişim kurmaktan da geçtiğine dair vurgusuna, varoluşunu gerçekleştirme sürecinde insanın kendi başına yeterli olmadığını belirten teist varoluşçu Jaspers'da da rastlanmaktadır:

Birlikte bulunma, insanlığın ayrılmaz bir özelliğidir. Bir kimse, soyut bir fert olarak, insanlığını yaşayamaz. O, ancak başkaları vasıtasıyla ve başkalarında var olur ve karşılıklı insani bağlarla bir arada bulunma sayesinde, Existenz'inin hakikatına erer (akt. Magill, 1992: 76).

Kierkegaard'ın felsefesinde ise insanın başkalarıyla kurduğu iletişim ile var olduğu düşüncesine rastlanmasa da insanın birey olup olmadığının ölçütü olarak başka insanların karşısında ne denli özgün bir birey olmayı başarabildiği alınmaktadır ve bireyin toplum içinde kaybolmasına yol açan kolektif insan idealine karşı çıkılmaktadır.

Din odaklı varoluşçuları bir araya getiren bir başka nokta ise kaygıdır ve din odaklı varoluşçuların hepsinde hemen hemen benzerlik göstermektedir. Bir nesneye bağlı olarak ortaya çıkan dizginlenebilir korkudan farklılık gösteren Kierkegaard'ın kaygı kavramı, insanın özgürlüğünün olanak verdiği tercihlerinin doğurabileceği sonuçlara yönelik ortaya çıkan ve insanın doğasına özgü dizginlenemez bir ruh halidir ve her özgür seçim beraberinde yeni bir kaygı yaratır ve insanın varoluşunu gerçekleştirmesine, hiçlikten kurtulup aşkın varlığın alanına ulaşmasına zemin hazırlar.

Kaygı'nın sahip olduğu işkenceler hiçbir Büyük Engizisyoncu'da bulunmaz; hiçbir gizli polis, zanlıya saldıracağı, ya da onu tuzağa düşüreceği zayıf anı Kaygı kadar iyi bilmez; hiçbir yargıç, suçluyu soruşturma yolunu, onun ne eğlenceyle, ne gürültüyle, ne işiyle, ne gündüz, ne de gece elinden kaçmamasını sağlamayı Kaygı kadar iyi başaramaz....

Olanaklılığın kaygısı da, o kişiyi inanç tarafından kurtarılan dek bir av gibi elinde tutar. Huzura kavuşabileceği başka bir yer yoktur (Kierkegaard, 2004: 165-168).

Buna benzer şekilde insanın diğer nesnelere ayrılmasını sağlayan *Dasein* adlı somut varlığının gerçek varoluş ile aynı anlama gelmediğini, varoluşun ancak insanın kendi vereceği özgür seçimler sonucu gerçekleştirilebileceğini vurgulayan Jaspers da insanın kendi varlığının anlamını sorguladığı sınır durumlarda sorularına rasyonel cevaplar bulamaması sonucu ortaya çıkan kaygı kavramını olumlamaktadır:

Dünyada insan hayatı korkunç bir güvensizlik ve bu evrensel sınırların çaresizliği ile kuşatılmıştır. Ne var ki, onları ölümcül kılan birer nesnel gerçeklik olarak kabul edilmeleri değildir; angaje olduğumuz hedeflerin kişisel deneyimindeki acıdır yalnızca: Kişisel varoluş bunları belirleyici olarak kabul etmeyi öğrenebilir ve aynı zamanda bunların birer çıkmaz değil kendinde varlık olmanın başladığı bir sınır olduğunu görebilir (Blackham, 2005: 57-58).



İnsanın varoluş serüvenini bir keşif yolculuğu olarak tanımlayan ve insanı gezgin bir varlık anlamına gelen *homo viator* olarak tanımlayan Marcel (akt.bkz.Koç, 2004: 56), yaşamın akıldışılığı ve saçmalığı karşısında insanın duyduğu kaygıyı olumlu bir duygu olarak ele almasa da Tanrı inancı ile aşılabileceğini belirtmektedir(bkz. Foulquié, 1995: 98). Bu yönüyle onun *umut ve güven duygularına yer veren varoluş felsefesi*, insanı *yeryüzüne atılmış, dahası günahlı varlık olarak gören*(bkz. Wahl 1999: 28) ve Tanrı'yı felsefesinin dışında bırakan Heidegger'in felsefesine karşı bir eleştiri niteliği taşımaktadır.

### 1.2.2. Tanrıtanımaz Varoluşçuluk

Felsefe tarihine dönüp bakıldığında; dışsal her şeyin nedenini BİR'e<sup>6</sup> ve evrensel uyuma indirgeyen doğalcı tutumdan gözlem ve deneye sırtını dönen a priori uslamlamaya kadar Tanrı'nın varlığına ilişkin görüşlerin hepsinin üç kapıya açıldığı görülmektedir: ya Tanrı'ya inancın sırf akılla keşfedilemeyeceğine (bkz. Augustinus, 1999: 120-121) vurgu yaparak imanı temel alan fideizme, ya O'nun varlığının bilinemezliğini savunan agnostisizme ya da O'nun varlığının rasyonel olarak reddine dayanan tanrıtanımazcılığa (bkz. Arslan, 2010: 288-289).Saçma olduğu için inanan Kartacalı Tertullianus, anlamak için inananAugustinus ve Tanrı'yı kazanmak için aklından vazgeçen Kierkegaard (bkz. 1989, 6)'ın fideizminde karşımıza çıkan inancın akla üstünlüğü ilkesi, insanın aklını son noktasına kadar kullanmasını benimseyen ve kanıtlanmamış bir Tanrı inancına gözü kapalı sarılmayı reddeden Huxley'ci agnostizmde (bkz. Huxley, 1902: 239) sarsıntıya uğramıştır.

Her insanın içinde gizli olan usdışı evrensel hakikatin mistik deneyimlenmesine dayanan gnostizme (bkz. Özgüney, 2016) karşıt olarak doğan ve yaratıcı bir Varlık'ın varlığını sorgulamaktan kaçınan ve bu yönüyle *teizm<sup>7</sup> ile ateizm*

---

<sup>6</sup> Sokrat öncesi düşünürlerden Thales'in Arkhe tasarımının, Anaksimandros'un Apeiron'unun ve Anaksimenes'in Aer'inin değişen şeyleri sonsuz bir özdeğe bağlama çabasında da, Heraklitos ile birlikte yerini karşıtlıkların birliğine dayanan ve evrenin değişim ve oluşunu temel alan logos'unda da, *varlık vardır, var olmayan var değildir* diyerek oluşu reddeden ve varlığını statik durumunu savunan Parmenides'te de ortak olan somut bir özdek arayışıdır.

<sup>7</sup> Mutlak gerçeklik ve evrenin yaratıcısı olarak Tanrı'nın varlığını kabul eden ve O'nun evreni yarattığı fakat akışına müdahale etmediği görüşüne dayanan Teizme göre; O, ancak doğrudan sezgilerle bilinebilir (bkz. Cevzici, 2010: 243).

*arasındaki tam orta noktayı* (Cevizci, 2010: 262) agnostizimin en uç ifadesi ise Tanrısızlığı insanın kendi gerçekliğine götüren bir varoluş ilkesi (bkz. Yakupoğlu, 2001: 26) olarak kabul eden Tanrıtanımazlıktır. Özellikle monoteist Tanrı inancını reddeden Tanrıtanımazlık, Tanrı'nın yokluğunu kanıtlama gayesinde de değildir. Batı metafiziğinin gerek değişen şeylerdeki değişmeze yönelen töz metafiziğiyle gerek buna tepki niteliğinde ortaya çıkan ve gerçekliğin temeline değişimi ve canlı varlığı yerleştiren oluş metafiziğiyle taban tabana zıt olan varoluşçuluğun ateist kanadının 20. yüzyılda boy göstermesine zemin hazırlayan ise Nietzsche'nin *bir tatil göğünde zamansız bir gök gürültüsü gibi* (Mounier, 1986: 48-49) yankılanan, Tanrının öldürülüp de İncil çağının sonunun geldiğini haykıran sesidir.

İnsanları yığına dönüştüren Sokrat rasyonalizmini ve yaşamın içkinliğine sırtını dönerek ötedünyasal Mutlak İyi'ye ulaşma hayali güden Hıristiyanlık dinini ve ahlakını çağın enkaz artığı olarak gören Nietzsche, insanın geçireceği üç aşamalı dönüşümden sonra doğacak Üstinsan tipini müjdelemektedir. Önce bütün varlığı omuzlarında *yabancı bir sürü şey taşıyan* (Nietzsche, 1998: 156) çöldeki bir deveden farksız olan ruh bir inziva anında *özgürlüğü zorla ele geçirmek ve kendi çölünde efendi olmak* (Nietzsche, 1998: 29) isteyen ve istiyordundan başka bir şey bilmeyen vahşi bir aslana dönüşür; *Sen yapmalısın!* buyruğuna dayalı bütün décadent artıklarını yerle bir eden bu aslanın çölün en ücra kösesindeki dönüşümünün zirvesi ise masumiyetin, her türlü kin, nefret ve kendini deveye döndüren ahlaki değerlerden arınmışlığın sembolü ve *güç istencini en tepeye taşıyacak yeni insanın habercisi* (Lebceuf, 2014: 205) olan ve *kendiliğinden dönen bir çark*[1] (Nietzsche, 1998: 30) andıran çocuktur.

İşte Nietzsche'nin üstinsan olarak kastettiği de *uçurum üstünde bir ip* (Nietzsche, 1998: 21) ile Apollonca olanın sınırının ötesindeki Dionysosçu yeraltına geçmeye cesaret edebilmiş, *en yabancı, en acımasız sorunlarıyla bile hayata (Prometheusça) evet* (Nietzsche, 1996: 74-75)<sup>8</sup> diyebilen bu varlık tipidir: *Böylelikle yeniden uzanıyorum, benim istememin, yapabilmemin yeşerdiği toprağa- ben, filozof Dionysos'un son havarisi,- ben, bengi dönüşün öğretmeni* (Nietzsche, 2005a: 112).

---

<sup>8</sup> Bu Nietzscheci *amor fati* (kader sevgisi) anlayışının karşılığıdır ve ateşi çalıp insanlara vererek Olimpos düzenine başkaldırdığı için (ki bir kâhin olarak sonuçlarını bile bile bu eyleme girişmiştir) Tanrı Zeus tarafından dağda bir kayaya zincirlenerek her gün bir kartal tarafından ciğeri parçalanmaya mahkum edilen Prometheus'un ağırlığı ne olursa olsun sonuna kadar tercihlerinin arkasında durma çabası buna en güzel örnektir (bkz. Weinberg, 1999: 91-92).

Bilge Silenos'un gözünden bakıldığında da insan için en iyi ama ulaşılmaz olan ana rahminden hiç doğmamış olmaktır ve ulaşılabilir ikinci iyi ise en kısa zamanda ölmektir (bkz. Nietzsche, 2005b: 36) ve bu da ölüme yazgılı insanın Dionizyak varoluşunun altındaki trajediyi gözler önüne sermektedir. Dionysosça kendinden geçmişlik hali ile yaşamın bengi dönüşüne<sup>9</sup> kendini bırakmak ve yaşamı olumlamak ise bu trajediden kurtulmanın ve Tanrı'nın ölümünden sonra onun yerine konan üstinsana ulaşmanın biricik yoludur. Bu yönüyle bakıldığında Nietzsche'nin Tanrı'yı öldüren<sup>10</sup>, hayatı olumlayan ve üstinsanı zirveye oturtan felsefesi Schopenhauer'in insan şuurunu, şahsiyetini ve yaşam istencini körelterek nirvanaya ulaşmayı hedefleyen Buda çileciliğine zıtlık teşkil etmektedir (bkz. Reneaux, 1994: 29). Fenomenlerin kaynağına *istenç* adını vererek onu fenomenler dünyasının içine yerleştiren Schopenhauer'a göre Tanrı'sız evren bu kör istencin egemenliği altında karanlığa mahkûmdur. Bu noktada metafizik bilgiyi en gereksiz bilgi olarak gören Nietzsche, pembe gözlükler takıp öte dünyasal bir gerçekliğin hayalini kuran Hıristiyanlığı ve Sokrat'ın felsefesini, sürü içgüdüsünden başka bir şey olarak görmediği Kant'ın evrensel ahlak yasasını ve insanın niteliği yerine niceliğine önem veren Darwin'in doğal seçilimini reddetmektedir.

Tanrı ve Hıristiyanlık düşüncesine savaş açan filozoflardan bir diğeri ise Kierkegaard'ın düşüncesinin dinden soyutlanmış haline benzer bir metafizik<sup>11</sup> geliştiren Heidegger'dir. Husserl'in *dünyayı parantez içine alan ve dikkati mutlak deneyimler dünyasının aksine içeriye yönelten* (Blackham, 2005: 92-93) felsefesinden filizlenen bütün varoluşçu filozoflarda olduğu gibi Heidegger de ilk olarak işe Kartezyen gelenekten beri süregelen süje-obje dikotomisini yıkararak, insan varlığını dünya içinde varlık olarak ele almakla başlar (bkz. Magill, 1992: 51). Bu bağlamda Heidegger'in şahsiyetini kaybederek bir eşyadan farksız duruma gelen ve varoluşçu kimliğinden uzaklaşan anonim kişisi<sup>12</sup> Nietzsche'nin sürü insanına benzerdir. Bir yönü bu dünyaya diğer yönü öznenin kendisine açılan ikircikli yapısıyla bir Dasein olarak

---

<sup>9</sup> Nietzsche'nin Silvaplane Gölü civarındaki korulukta dolaşırken aklına gelen bengi dönüş, insanı şimdiki eylemlerinden bizzat sorumlu tutar –ki nitekim onun her eylemi ona tekrar geri dönecektir- ve onu şimdi içinde olabileceğinin en iyisi olmaya davet eder.

<sup>10</sup> Nietzsche'ye göre Tanrı'nın ölümü ile özgürleşen ve sonsuzluğa açılabilme imkânı bulan insan ruhu artık kendi kendinin Tanrı'sı olmaya mecburdur.

<sup>11</sup> Kierkegaard'ın varlık alanları hiyerarşisinde zirveye oturduğu Aşknlık'a koşulsuz aşk, Heidegger'de yerini *Dasein*'a (burada olan) bırakmıştır.

<sup>12</sup> Heidegger' in orjinal yönleri törpülenmiş, kendi şahsiyetinden uzaklaşmış, mekanik ve kurulmuş davranışlar sergileyen anonim kişisi, toplum tarafından sevilip sayılan bir karaktere sahiptir (bkz. Magill, 1992: 53-54).

insanın varolanların dünyasına kaçıışı Heidegger (bkz. 2000, 168)'e göre, görünüşün tuzağına dolanmasından ve böylece kendini varlığa kapatmasından, yani hiçleşmesinden başka bir şey değildir. Kendini dünyaya fırlatılmış halde bulan yurtsuzinsan<sup>13</sup>, ancak deinson<sup>14</sup> ile savaşı ve hür seçimleriyle varlığındaki tanıdık olmayan varolanları var eder, yabancı olduğu yuvasına ulaşır.<sup>15</sup>

Tanrı'nın yokluğu üzerine varoluş felsefesini temellendiren bir başka filozof ise Sartre'dır. Heidegger'in zamansal olarak varoluşu özünden önce gelen ve içinde bulunduğu dünya ile ilişkisinden yola çıkarak kendi varlığını aydınlatan Dasein'in izinden giden Sartre, insanın dünya içinde başkalarıyla birlikteliğine Heidegger kadar önem vermez, hatta Öteki'ni insanın saf dünyası için bir tehdit olarak görür ve dışlar, varlığın ölüme yazgılı oluşundan ise hiçbir şekilde söz etmez. Kendinde varlık<sup>16</sup> ve kendi için varlık<sup>17</sup> ayırımına giden Sartre'a göre bir Tanrısı ve yazgısı olmayan insanı insan yapan onun korkunç özgürlüğü ve şuurlu bir varlık olarak aldığı kararlardır.

Görüldüğü gibi dünyaya fırlatılması kendi tercihi olmayan insanın alacağı kararlardan sorumlu tutulmasının absürlüğü ve nesnelere dünyasının olumsuzluğu konusunda Stoik determinizmden uzak bir tutum sergileyen Tanrıtanımayan varoluşçulara göre insanın kurtuluşu, Tanrı'nın veya toplumun koruyucu himayesine girmesi değil, insanın kendi özünü kendi hür seçimiyle tanımlamasıdır.

---

<sup>13</sup> İnsanın yabancı olduğu dünyaya fırlatılmışlığı, Heidegger felsefesinde Dasein'in olay özelliğine karşılık gelmektedir.

<sup>14</sup> Deinson, yurtsuz insanın kendi sınırlılığının ötesine uzanarak kendine tanıdık olmayan özünü keşfetmesi gücünü veren kaygı halidir.

<sup>15</sup> İnsanın şimdiki zamanda olmadığı, ama gelecekte hür tercihleriyle imkânları ölçüsünde olabileceği varlığının Heidegger felsefesindeki Dasein'in varoluşçu özelliğine karşılık gelmektedir. Görüldüğü gibi olay özelliğinden dolayı bir ayağı geçmişte olan Dasein'in varoluşçu özelliğinden dolayı diğer ayağı geleceğe uzanmaktadır (bkz. Magill, 1992: 55-56).

<sup>16</sup> Varlığı mantıksal olarak temellendirilemediği ve değişime ve oluşa kapalı ve zorunsuz olduğu için Sartre'a göre gereksiz ve anlamsız olan fenomenal varlık.

<sup>17</sup> Kendinde varlıkta somutlaşan ama esasen görüldüğü olmayan varlık olarak insan.

### 1.2.2.1. Jean Paul Sartre

*Ben bir hiçtim; silinmeyen bir saydamlıktım*  
(Sartre).

21 Haziran 1905 yılında Paris'te doğan ve bir yaşındayken babasını kaybetmesi<sup>18</sup> üzerine ikinci kere evlendirilen annesi ve üvey babası ile birlikte La Rochelle'ye taşınan Jean Paul Charles Aymard Sartre'ın çocukluğu ve gençliği bir tapınak gibi gördüğü kitaplığında geçmiştir:

Toprağı hiç eşelemedim, kuş yuvası aramadım, ot toplamadım, kuşlara taş atmadım ben. Ama kitaplar benim kuşlarım ve yuvalarım, evcil hayvanlarım, ahırım ve kırlarım oldu; kitaplık, aynada yansıyan dünyaydı; dünyanın sonsuz kalınlığı, çeşitliliği, önceden bilinmezliği vardı onda. İnanılmaz maceralara atıldım: beni alıp gömebilecek çığ tehlikelerini göze alarak, sandalyelere, masalara tırmanmak gerekiyordu (Sartre, 1983: 34).

1924 yılında Paris'te başladığı felsefe, psikoloji ve sosyoloji öğrenimi 1928 yılında tamamlayarak 1931 yılında Le Havre ve Paris'teki liselerde öğretmenlik yaptı. İkinci Dünya Savaşının hüküm sürdüğü 1939 yılında Almanlar tarafından iki yıl boyunca tutsak edilen Sartre'ın felsefi nitelikteki ilk eseri olan “Varlık ve Hiçlik”, bu dönemde kaleme alınmıştır. Tutsaklığının sona ermesinin ardından Paris'e felsefe öğretmenliğine geri dönen ve Alman işgal kuvvetlerine karşı Fransızların yanında direnişe katılan Sartre, 1945 yılında öğretmenliği bırakarak edebi-siyasi çizgideki “Les Temps Modernes” adlı dergiyi kurdu. 1950'lerin başında Sovyetlerin egemenliğini destekleyen siyasi kimliğiyle öne çıkmasına karşın, Sovyetlerin Macaristan'da uyguladığı işgalci politikası nedeniyle komünist ideolojiden uzaklaştı. 15 Nisan 1980'e kadar süren yaşamına “Bulantı”, “Varlık ve Hiçlik”, “Sözcükler”, “Diyalektik Aklın Eleştirisi” gibi pek çok eser sığdıran ve 1965'te reddetmesine karşın Nobel Ödülü ile ödüllendirilen Sartre, gerek özel yaşamında gerek eserlerinin kurmaca dünyasında insanın özgürlüğünü kısıtlayıcı her otoritenin ve değer karşısında, özgür seçimin yanında bir tavır sergilemektedir. Onun eserlerine sinen düşüncelerinin en somut örnekleri dünyadaki insanın durumuna ayna tutan “Bulantı”, insanın özgürlüğünün dünya düzenine aykırılığını dile getiren “Sinekler” ve insanın kendi özgürlüğü ile çevrilmişliğini ele alan “Özgürlük Yolları”dır.

<sup>18</sup> Babasının ölümünü ödül olarak nitelendiren Sartre, bu sayede ödipal karmaşasından ve Üst-Ben'in esaretinden kurtulduğunu dile getirmektedir (bkz. Sartre, 1983: 17).

Sartre'in dünyasına yakından bakıldığında, onun *saçma ve iğrenç bir evren ve serseri, biçimlenmemiş, çarpılmış bir bilinçle yüz yüze gelen (...), dış evrenden kopup kaçan, (...) daracık insancıl sınırlar içinde yayılan (...)* dışarıya kapalı bir oda (Sartre, 1999: 45) olduğu dikkat çekmektedir. Sartre, *varoluşu anlamsız* (Foulquié, 1998: 69) olan ve sadece kütleli olarak yer kaplayan bu boğucu odayı kendinde varlık (en soi) olarak adlandırmaktadır:

Gerçekten de şuracıta gördüğüm nesnelere benim dışımda varlık sürdürmektedirler. Onların varlıklarını sürdüren benim bilincim değildir, benim bilincim için ve tam onun için varoluyor değildirler, onlar insanların tümünün bilinci içinde ve tam onun içinde varoluyor değildirler. Onlar her şeyden önce, bilinçsiz olarak varolmaktadırlar (Beauvoirde, 1983: 587).

Heidegger'in varolan ve varlık ayırımına benzer şekilde Sartre'in *ne ise o* olan ve *kendinin bilincine benzer hiçbir içeriğe sahip* (Sartre, 2009: 43) olmayan en soi'sini içinde kıvrandığı anlamsızlık çukurundan kurtaracak olan kendisi için varlık (pour soi) dediği şeydir. *Kendi kendisiyle dolu olan ve varlığında hiçliğin sızabileceği en ufak bir boşluk, en ufak bir çatlak* (Sartre, 2009: 134) barındırmayan kendinde varlığın aksine kendisi için varlık, *bir çeşit kendi kendisiyle örtüşmemedir (...)* özdeşliği birlik olarak ortaya koyarken bir yandan da *özdeşlikten sıyrılmadır, (...), çeşitlilik izi taşımaksızın mutlak tutarlılık olarak özdeşlik ve birçokluğun sentezi olarak birlik arasında, durmadan oynak bir dengede olmaktır* (Sartre, 2009:137).

Varlığın somut ve değişmez en soi'den soyut ve değişken pour soi'ye dönüşmesi ise Sartre felsefesinde sadece yaşamakta olan insana atfedilen bir yeti olan bilinç aracılığıyla gerçekleşir. Nitekim bedensel olarak fenomenler dünyasındaki bilinçten yoksun taş, sopa veya hayvan gibi en soi varlıklardan farksız olan insan, işte bu *ne ise o olan ve ne değilse oolmayan* (Sartre, 2009: 138) ve *kendini sürekli olarak varlık tutarsızlığına uğratan bir varlık* (Sartre, 2009: 139) özelliğiyle onlardan ayrılmaktadır. Burada dikkate değer bir nokta da Tanrı'nın yerine *varoluşu özden önce gelen bir varlık* (Sartre, 1999: 61) olarak insanın geçirilmesidir: İlk insanın var olmasını, *ondan sonra tanımlanıp belirlen[mesini], özünü ortaya çıkar[masını]* (Sartre, 2009: 61) varoluşçuluğun temel ilkesi olarak benimseyen Sartre, insana olmak istediği şey olması konusunda seçim özgürlüğü tanımaktadır. Dostoyevski'nin *Tanrı olmasaydı her şey mubah olurdu* sözünü alıntılıyan Sartre'in bu özgürlük anlayışının temelinde ise insanın dünyada kendi başına bırakılmışlığı ve kendisine yol gösterecek

bir kader veya apriori ahlaki değer anlayışından yoksun oluşu yatmaktadır. Dostojevski'nin Tanrının yokluğunda her şeyi mübah kılmasına benzer şekilde insanın bu desteksiz ve zorunlu özgürlüğü onu *kendi varlığının sorumluluğunu omuzuna yükleme* konusunda *tepeden tırnağa sorumlu*(Sartre, 2009: 63) kılmaktadır. Bu noktada her ne kadar özgül özü (insan türüne ait olması, boyu, ırkı, vb.) daha doğmadan önce belirlenmiş olsa da, *bir yosun, bir karnıbahar ya da çürümüş bir nesne[den] farklı olarak, öznel olarak kendini yaşayan bir tasarı* (Sartre, 2009: 62) olan insanın nasıl bir insan olacağını seçmesi diğer insanlar için de geçerli ve değerli ideal insan tasarımlarını yaratmaktadır:

İnsan kendini seçerken bütün insanları seçer (...) Bütün insanları seçerken kendini de seçmiş olur. (...) Çünkü (...) hep iyiyi (iyi sandığımızı) seçeriz. Herkes için iyi olmayan şey, bizim için de iyi olmaz (Sartre, 2009: 63).

Bu şekilde sadece kendi değil başkalarının da sorumluluğunu üstlenen insan, *bu derin ve tümel sorumluluk duygusuna* (Sartre, 1999: 65) hapsolür. *Bundan ötürü, kararı verirken ister istemez bir bunaltıya, bir iç sıkıntıya* (Sartre, 1999: 67) düşen insan, yine de hareketsizliğe veya intihara<sup>19</sup> değil, iyiyi veya kötüyü kendisi seçeceği eyleme sürüklenir:

Korkak kendi kendini korkak yapar, kahraman ise kendi kendini kahraman. Korkak ya da kahraman olmak insanın elindedir (...) Genel bir bağlantıdır burada önemli olan; yoksa size toptan bağlayan özel bir durum ya da özel bir eylem değil (Sartre, 1999:81).

Bu yönüyle Descartes'in *cogito*'sunu mutlak gerçek kabul ederek insanın yazgısını onun kendi eline veren varoluşçuluğu Quietizm<sup>20</sup> karşıtı iyimser bir felsefe olarak nitelendiren Sartre, her eylemin insanı yaşama bağlayan imkânsız bir *kendi için kendinde* (Foulquié, 1998: 81) umudunu doğurduğunu vurgulamaktadır. Nafile bir Tanrı olma çabası içinde *anlamsız bir varoluşu hüküm giymiş insan[ın]* (Sartre, 1999: 81) bu mücadelesinde *kendi hayatından başka bir şey[i] yoktur* (Sartre, 1950: XV). *Teşebbüsler zincirinden başka bir şey* (Sartre, 1950: XVI) olmayan insanın *cogito*'su ile kendi varlığını dolayimsız şekilde keşfetmesinin yolu ise başkasının içinden geçmektedir. Böylece özneler arasılığın hüküm sürdüğü ölüme yazgılı bir

<sup>19</sup> Sartre her ne kadar intiharı özgürlüğü ortadan kaldıran bir çıkış olarak olumsuzlarsa da, eğer yarın herhangi bir tehdit insanın özgürlüğünün üzerine çökerse, ölümü onu kurtarmakta bir yol olarak görmektedir (bkz. Beauvoir de, 1982: 478).

<sup>20</sup> Quietizm (dingincilik), *tam bir gönül dinginliği, tutkusuzluk içinde isteklerden sıyrılmış olarak, direnç göstermeden kendini Tanrı istencine vermeyi ve Tanrısal ruhsal ruh dinginliğini kazanmayı amaç edinen bir dünya görüşü[dür]* (Akarsu, 1988: 55).

dünya-içinde yaşama kendini fırlatılmış bulan insana, tıpkı dışarıya çıkışı olmayan bir cehennem odasında *göz kapaksız yaşama*[ya] (Sartre, 1950: 6) mahkûm edilen “Gizli Oturum”un Garcin’inin, Inés’inin ve Estelle’inin ya da “Duvar”ın hücrelerinde idamlarını bekleyen ve *canlı canlı can çekişen gövdelerini* (Sartre, 1993: 16) seyre dalan ve ikiz kardeşler gibi birbirine benzer hale gelen Pablo ve Tom’unun birbirine olduğu gibi, diğer insanlar bir ayna olur ki, *hiçbir ayna bu kadar sadık olamaz* (Sartre, 1950: 25). Onların gözlerinin içinde kendi bedeni daha önce hiç görmediği kadar ufacık ve biçimsiz bir nesneye, başkası için-varlığa dönüşmüş halde görür.<sup>21</sup> Bir başkası olarak kendindeye indirgendliğini idrak eden insanın bundan sonra önünde iki seçenek belirir. Ya kendi olmadığı bir özne olarak başkasının bakışında sarmalanan ve onun ereklerine göre şekillenen değerini yitirmiş bir nesne konumuna düşecek, ya da bir özne olarak kendi olma yolunu tercih ederek başkalarını kendi amaçlarına hizmet ettirmeye, onun varoluşunun dizginlerini ellerine almaya çabalar. Nitekim insanın başkalarıyla kurduğu bu düşmancıl ilişkinin iki tarafının da varolmak için birbirine zorunluluğu, Beauvoir’un deyişiyle bir çocuğun çizdiği eğri büğrü çizgilerden bir at ya da gemi yaratmak için başkasının gözlerine duyduğu gereksinimden farksızdır (bkz. Beauvoirde, 1982: 79).

Apriori değerlerin hiçleştiği<sup>22</sup> ve her bir insanın öngördüğü ereklerle göre yeniden tasarılanan, *çok değişik varolanlar biçimlerinde özgülleşen* (Foulquié, 72), değişken bir dünyanın söz konusu olduğu yerde varoluşçu insancılıktan<sup>23</sup> söz edilebilir. Nitekim Sartre (1999, 96)’a göre *insan ilerleyiştir, aşıştır, oluştur (...)* *insancıl bir evrenden, insancıl öznellik evreninden başka evren yoktur*. İşte Sartre varoluşçuluğu bu noktada hem Marksçıların hem de Katoliklerin eleştiri oklarına maruz kalmaktadır. Sartre’in gerek *çocuğun gülümsemesini bile unut*[tuğu] (Sartre, 1999:56) ve insanı sadece öznellikten ibaret görüp çevresinden soyutladığı iddiasıyla kendisini eleştiren, olumsuzluk yerine gerekircikler ve diyalektikler üzerine kurulu bir dünyanın savunucuları olan Marksçılara, gerek bütün apriori değerleri hiçe saydığı

---

<sup>21</sup> Sartre’in “Gizli Oturum”unun ana karakterleri olan Garcin, Inés ve Estelle kapatıldıkları cehennem odasında hayatlarından başka bir şey olmayan bu insanlar, *birbirlerini yiyen bütün bu gözlerin karşısında durup böcekler kadar çırılçıplak* (Sartre, 1950: 55 ve 29) kalabilene dek birbirlerinin cehennemi olurlar.

<sup>22</sup> Sartre, Tanrı’yla pek ilişkisi olmayan, insan üzerine kurulu bir ahlak anlayışı geliştirmiştir. Bu ahlak anlayışına göre; *iyilik insan özgürlüğüne hizmet eden, gerçekleştirmiş olduğu nesnelere değer kazanmasına olanak sağlayan, kötülükse insan özgürlüğünü bozan, insanı özgür değilmiş gibi sunan, örneğin, bir devrin toplumbilimcilerinin determinizmini yaratan şeydir* (Beauvoirde, 1983: 584).

<sup>23</sup> Varoluşçu insancılık, Sartre (bkz. 1999: 96-97)’a göre, kendi kaderini yazmaktan sorumlu insanın kendi dünyasına kapanarak değil, kendi dışına taşarak, kendi varlığını gerçekleştirmesidir.



ve bu nedenle kötü edimlerinde insanları serbest kıldığı gerekçesiyle eleştiren Katoliklere cevabı ise şöyledir: Varoluşçuluk *bir eylem ve özgürlük hümanizmasıdır (...)* Bu açık bir insancılıktır, her gün yeniden kazanılacaktır. Nedeni şu: Bu insancılık, her gün yeniden elde edilmesi gereken bir insan özgürlüğü amaçlıyor, bir veri olarak görmüyor onu (Bompiani, 1999: 51).

Sartre varoluşçuluğuna ilişkin bütün bu bilgilerden hareketle, onun hangi noktalarda hocası Heidegger'den ayrıldığını toparlayacak olursak ilk dikkat çeken şey, Heidegger'in varolan içinde ne'leşen varlığının (bkz. Hühnerfeld, 2002: 62), Sartre'da solipsizme varacak derecede varolandan soyutlanmasıdır. Bilincin hiçleştirici işlevi sayesinde ben artık, ben olmaktan çıkmıştır, kendi kendinde olmaktan uzaktır, çünkü onu gözlemleyebilmek için, onu hiçlemiştir. Bu durum bize "Gizli Oturum"daki Garcin'in feryadını hatırlatmaktadır: *Demek kör oluyorum, Bitti. Bir şey yok artık, artık göremiyorum, işitemiyorum. Galiba benim yeryüzünde işim bitmiş* (Sartre, 1950: 37). Bu iki filozofu birbirinden ayıran diğer nokta ise zamansallığa ilişkindir. Heidegger'in geleceğe yönelen Dasein'inin geçmişe bağımlı olmasına, *geçmişin ekstazı içinde* (Hühnerfeld, 2002: 71) kökleşmesine karşın, Sartre (1965: 65), insanın üzerine yaslanabileceği bir doğası olduğunu da<sup>24</sup>, zamansallığa çivilenerek *elinde varolan şeylerin toplamı diyede reddederek*, insanı Kafkaesk bir dünyanın merkezine oturtmaktadır.<sup>25</sup>

Gelecek, olgusalığın (Geçmiş) kendi-içinin (Şimdiki Zaman) ve kendi-için için mümkün olanın (Gelecek) aniden ve sonsuzca sıkıştırılmasının kendi içinin kendinde varoluşu olarak en sonunda Kendini açığa çıkaracağı ideal noktadır. Ve kendi-içinin olduğu geleceğe yönelik projesi, atılımı kendineye doğru bir projedir, atılımdır (Sartre, 2009: 197).

Görüldüğü gibi düzenli bir dünyanın evrensel kabul gören yasaları tarafından düzenlenmiş bir dünyanın yerine belirsizlik üzerine temellenmiş olan, olumsuz anlamda yönlendirici merkezlerin ortadan kalktığı, olumlu anlamda değer ve dogmaların sürekli sorgulandığı (bkz. Eco, 2001: 17) böyle bir dünyada insan, *şimdiki zaman olarak*, geçmişte *ne ise o değildir* ve gelecekte *ne değilse odur* (Sartre, 2009: 192).

<sup>24</sup> Özgürlük, Doğa'yı kabul ettiği an, alınyazımın saltanatı başlamış olur. Eğer ki özgürlük Doğa'ya karşı çıkarsa, işte o zaman insanın özgürlüğünden söz edilebilir (bkz. Sartre, 1965: 29).

<sup>25</sup> Bu konuda Sartre, insanoğlunun geçmişsiz olduğu kadar geleceksizliğine de vurgu yapmaktadır: *Bilinç, kendisini bilinç yapan hareketle zamanlaştığında ancak "zaman içinde" olabilir* (Sartre, 1965: 471).

Başkasının varlığı konusunda da Heidegger ve Sartre birbirinden farklı görüşlere sahiptir. Nitekim iki filozof da öznelarası bir evren anlayışında birleşseler de, Sartre'ın (bkz. 1999: 89) başkasının karşısında kendini seçen kişisi, Heidegger'in el altında varolanlar ile pratik ilişkisi aracılığıyla dünya içindeki diğer Dasein'larla karşılaşan ve onlarla anonim kişiye dönüşmediği sürece uzlaşma içinde birlikteliğini sürdüren Dasein'ından farklılık göstermektedir. Çünkü Sartre'ın kişisi diğer kişilerle bir kim kimin yerine geçecek oyununu içindedir, *sevdiğinin 'sen'inin (toi), kendi ben'inde (moi) kaybolduğunu görmeye özlem duyar* (Foulquié, 1998: 74-75).

Asıl paradoks da burada kendini görünür kılmaktadır: *Temelde başkasını emme* (Sartre, 2009: 471) anlamına gelen kendini yeniden kazanma projesi ile başkasına yönelen ve onu nesneleştirerek kendine tabi kılmak isteyen insanın varlığı, bir özne kimliğine bürünmüş bir başkası tarafından bir nesne olarak kavranır ve onun özgür bakışı altında tehlikededir. Görüldüğü gibi Sartre'ın bir efendi-köle ilişkisine benzer olan Ben ve Sen arasındaki ilişkisi baştan sona başarısızlığa mahkûmdur. Başkasının varoluşunu kendi varoluşu için tehlike olarak gören insan, istese de başkasına sırt çevirip kendi içine kapanamaz, çünkü varlığını başkasının özgürlüğüne borçludur.

Bütün dünyayı bilincin erişimine açık fenomene indirgeyen Sartre ontolojisini toparlayacak olursak şunu söyleyebiliriz: En soi ve pour soi varlık kiplerinin birbirine bağımlı iki ayrı kategorisi olmasından ötürü, bir pour soi varlık olarak insan, nesnelere dünyasının değerlerine bağlanarak varlığının eksik yanını bütünleştirme eğilimi içerisindedir. Onun doğuştan sahip olduğu ve ne geçmiş ne de geleceğe bağımlı olan bilinci ise onu en soi varlık olmaktan çıkararak bir pour soi varlığa dönüştüren yetilerinden biridir. Onun doğuştan getirdiği fakat ancak çeşitli ruh durumlarında bilincine vardığı başka özelliği ise özgürlüğüdür. Kendi varlığını hiçleştiren ve şu an olmadığı ama gelecekte olacağı ya da şu an olduğu ama gelecekte olmayacağı bir proje varlık olarak insan, sahip olduğu korkunç özgürlük içerisinde nafi bir kendinde kendisi için varlık yaratma ideali, yani iki varlık türünü de özgün kalmaları kaydıyla birbiriyle bütünleştirme<sup>26</sup> peşinde sürüklenir ki, bu da onun kendini Tanrılaştırması demektir. Bu şekilde kendisinin yaratıcısı olmak isteyen ve kendi için olmak uğruna kendindelikten uzaklaşmış olan insan, *hem*

<sup>26</sup> Kendinde kendisi için varlık yaratma idealinin imkânsızlığının sebebi; Sartre'ın deyişiyle bilincin *mevenin içindeki kurt* (akt. Foulquié, 1998: 79) gibi varlık için bir tehlike olmasıdır.

*varlığını çalan, hem de varlığı olan bir varlığı var kılan* (Sartre, 2009: 471) bir başkası-için varlığa dönüşür ki bu da onu başkasıyla girişeceği bir özgürlük kapma savaşına<sup>27</sup> sürükler. Bu da bir kendinde kendisi için varlık olma projesiyle yola çıkan ve tam da kendinden kurtulduğunda bir başkasına aşkınlaşan insanın, *anlamsız bir varoluşu hüküm giy[diğinin]* (Foulquié, 81) kanıtıdır.

---

<sup>27</sup> Bu savaşta amaç, karşı tarafı köleleştirmek değil, aksine onu özel bir şekilde kendine mal etmektir. Yani onun bu olgusalığa özgürce razı gelmesidir (bkz. Sartre, 2009: 475).

## 2. BÖLÜM: SARTRE'İN VAROLUŞÇULUĞU BAĞLAMINDA BİREYSELLEŞME

*Tanrı'nın varlığını gösteren en değerli kanıt dahibulunsa, kendinden, kendi benliğinden kurtulamayacağı bir umutsuzluğa* (Sartre, 1999: 97) sürüklenen insanın kaderinin kehaneti niteliğindeki Sartre varoluşçuluğunun evrelerine bakacak olursak<sup>28</sup>, bütün olan bitenin, insanın fırlatıldığı dünyanın hiçliğiyle yüzleşmesiyle başladığı, bu hiçliğin beraberinde getirdiği sınırsız seçim özgürlüğüne hapsediği ve kendi eylemlerinin sorumluluğuyla kuşatıldığı, bütün bu sorumluluğun ağırlığı altında eylemlere giriştiği ve sonunda kendine ve topluma yabancılaştığı ve ben-bulanti kısır döngüsüne kapıldığı görülmektedir.

### 2.1. Hiçlik

*Eğer insan kendini ancak birşeylere karşı çıkararak tanımlarsa ben, ete kemiğe bürünmüş tanımlanmamışlıktım* diyen Sartre (1983, 27), kim tarafından ve ne için buraya fırlatıldığı belirsiz olan insanın buradaki çirliçiplak bulunuşunun saçmalığını bu şekilde tanımlamaktadır. *Ne ise o olan* (Sartre, 2009: 43) ve varlığında *hiçliğin sızabileceği en ufak bir boşluk, en ufak bir çatlak* (Sartre, 2009: 134) barındırmayan dolu bir varlık olarak fenomenler dünyasında varolan insanın varlığı, bilinçten yoksun taş, sopa veya hayvan gibi kendinde varlıklardan farksızdır. Nitekim bu türdeki *som* varlıklardan farksız olan insan, işte bu *ne ise o olmama* ve *ne değilse o olma* (Sartre, 2009: 138) yani *kendi kendiyile örtüşmeme* (Sartre, 2009: 137) özelliği ile onlardan ayrılmaktadır.<sup>29</sup> Kendinde varlığın *bizatihi bağrında bir kurtçuk gibi* (Sartre, 2009: 71) beliren bu hiçliği insanın varlığından soyutlamak ise mümkün değildir. Tam tersine insanın kendini sorgulayabilmek ve kendi gerçekliğini

---

<sup>28</sup> Sartre, insanı bireysel özneliği içine kapadığı ve umutsuzluk üzerine kurulu olduğu gerekçesiyle felsefesini eleştirenlerin aksine, insanın kendi benliğinin çarkından bir türlü kurtulamamasını varoluşçu bir iyimserlik olarak görmektedir. Çünkü bu durum, insanı eylemle tanımlamaktadır, davranışla yargılamaktadır.

<sup>29</sup> Sartre'ın kendinde varlık ve kendi-için varlık kavramlarının temeli Hegel'in varlık kavramlarına dayanmaktadır. Hegel'deki varlık aşamaları; evrensel usun kendinde varlık durumundan öteye geçemediği "tez", onun doğanın determinizminde kendine yabancılaştığı "antitez" ve bu dünyada bilinç ile özgürlüğünü ve özünü kazandığı "antitez"den oluşmaktadır.

aydınlatılabilmek için nerden kaynaklandığı bilinmeyen bu hiçliğin içine görmülmesi gerekir. Nitekim varlığı bağrında taşıyanda hiçliğin kendisidir:

İnsan gerçekliğinin varlığı, Sartre'da, varlıkbilimsel bir fazlalık olarak değil, bir varlık eksikliği, varlığın tamlığındaki bir çatlak olarak belirir. Hiçlik "hiçbir uzaklıkta" değildir; ne var ki yine de varlığın bağrında taşıdığı bir aşılmazlıktadır, öyle ki ikisi hiçbir zaman çakışmaz (Mounier, 1986: 97).

Peki, insan varoluşundan beri varlığında taşıdığı bu hiçliği nasıl su yüzeyine çıkaracaktır? Sartre'e göre bu, *dünyaya bir Hayır olarak gelen ve sonsuz bir Hayır olarak kendinin farkında* (Blackham, 2005: 114) olan bilinç ile mümkündür:

Kendinesiz kendi-için, soyut bir şey gibidir: formu olmayan bir renkten ya da yüksekliği ve tınısı olmayan bir sestten daha fazla varolamaz; hiçbir şeyin bilinci olan bir bilinç mutlak bir hiçtir (Sartre, 2009: 766).

Bu bağlamda bir şeyin bilinci olarak kendinde varlıktan kopan bilinç, bir yönüyle kendinde varlıkla apriorik bir birlik içindedir, aksi halde ele gelmez bir çatlağın varlığa sızmasını öngören ve tümüyle kendi olamayan kendi için varlık yerine, her türlü ilişkiyi olumsuzlayan (bkz. Sartre, 2009: 138), başkasına ihtiyaç duymayan bir kendinde varlık söz konusu olurdu. Görüldüğü gibi kendinde varlık ve kendisi için varlığın bir tür ortaklığı söz konusudur. Sartre'ın ontik olandan ontolojik olana ulaşma çabasının temelinde de en soi ve pour soi'nin bu bir araya getirilemez (bkz. Blackham, 2005: 114) birlikteliği yatmaktadır:

Kendi-için, kendindenin çözücü tahriline tekabül eder ve kendinde, kendini temellendirme girişiminde hiçleşip emilir (...) Kendinde-varlık kendi hiçliğini kurabilir ama kendi varlığını kuramaz; çözülürken hiçleşip bir kendi-için haline gelir ve bu kendi-için de, kendi-için olan olarak kendi kendisinin temeli olur; ama kendi-içinin kendinelik olumsuzluğu ele geçirilmeden kalmış olur (Sartre, 2009: 146).

Sartre'ın ifadesinden de anlaşıldığı gibi, kendinde-varlığı kendi bilincinin nesnesi olarak kendine mal etmeye çalışan kendi-içinin yapabileceği şey, kendinde-varlığına bağımlı olarak kendini hiçlemekten öteye gidememektir, bu da kendi-içinin kendi kendisinin yaratıcısı olma tasarısını sekteye uğratmaktadır. Hiçbir zaman kendineye ulaşamayan ve *ne ise o olan kendine mesafeli olmaktan da kaçın[amayan]* (Sartre, 2009: 185) kendi-içinin bu eksikliği ise onun asla tam olarak kurtulamadığı geçmişteki kendinde-varlığına dayanmaktadır. En soi'nin olumsuzluğunda kendine yer bulamayan bu eksiklik ile çepeçevre kuşatılan kendi-için, olduğu şey olmaktan kurtulmanın ve kendi-için-kendinde olma (kendi nedeni olma)

arzusu içinde sürekli atılımda bulunsa da *bir şeyleri açınlayan görü ol[maktan]* (Sartre, 2009: 762) öteye gidemez, varlığını devamlı erteler:

Her şey sanki dünya, insan ve dünya-içinde-insan, ancak eksikliği çekilen bir Tanrı'yı gerçekleştirmeyi başarabiliyorlarcasına cereyan eder (...), kendinde ve kendi içinin hem ayrılmazlığını, hem de görece bağımsızlıklarını açıklayan şey, devamlı yenilgidir (Sartre, 2009:767).

Ne olduğu şey olabilen ne de olmayı tasarladığı şeye dönüşebilen insanın varoluşu, *yansıyandan yansıtana ve yansıtandan yansıyana belirsiz bir gidiş-gelişten başka bir şey* (Mounier, 1986: 98) olmayan bir düş kırıklığıdır. Yine de insanın bu yenilgisi, Hyppolite'nin ifadesiyle *gördüğü, dokunduğu ve soluduğu dünya[ya]* (Hyppolite'den akt. Direk, 2009: 20) yabancılaşmış insanın varlığıdır ve gelecekteki kendini oldurmanın koşuludur. Bu nedenledir ki, önce kendinde varlığını hiçleştirerek bu hiçlikten bir bilinç olarak doğan kendi-için, bununla yetinmeyerek kendini ikinci kere hiçliğe uğratar. Bu hiçlikten ortaya çıkan ise başka bir bilincin edilgen nesnesi olan başkası için varlıktır. Bu noktada kendi-için, kendinde-kendi-içine dönüşme arzusuyla kendini yine bir hiçleştirmeye uğratar. Ama onun bu, kendinin nedeni olan bir kendineye dönüşme ideali, asla gerçekleşmeyecek ve tükenmeyecek arzudur.

## 2.2. Özgürlüğe Mahkûmiyet

Donuk ve fazladan varlığın (kendinde-varlık) içindeki bir çatlaktan sinsice sızan hiçliğin kendi-için varlığı doğurduğundan yukarıda bahsettik. Kendinin dışına atılan kendi-içinin aşkınlığı kendi kendisiyle örtüşme eksikliğidir. Ancak tarihsel olarak varolabilen bu varlık, en soi'ya dönüşerek katılaştı (bkz. Blackham, 2005: 118) ve *kökensel olarak bu şimdinin geçmişi[nin]* (Sartre, 2009: 176) olgusalığı içinde şu an olmadığı kendini tasarlar:

Geçmiş, Olgusalılık gibi, olmamamın hiçbir imkânı olmaksızın daha olacak olduğum kendindenin sarsılmaz olumsallığıdır (...) Eğer geçmişe dönemiyorsam, bu onu erimdimi bırakan birtakım sihirli güçler yüzünden değil, sadece onun kendinde olması ve benimse kendim-için olmam yüzündendir (Sartre, 2009:186).

Kendi-içinin kendinde tarafından zaptedilerek değiştirilen geçmişi, *idim* kipinin değiştirilemezliği karşısında insana boyun eğdirmektedir. Kendi-içinin

hâkimiyet alanı olan şimdiki zamanda ise durum nasıldır? *Kendi-içinin kendinde-varlığa mevcut* (Sartre, 2009: 189) olduğu şimdiki zaman, *kendi-içini gerçekleştirilmeye ve şeyleştirilmeye yönelik bir kavrayıştan yayılır* (Sartre, 2009: 192). İşte Tanrı'nın yokluğu postülasından temellendirilen ve kendisine herşeyi mübah kılan bir özgürlüğe mahkûm edilen insan, bu şekilde *dünyadan ve varolma tarzı olarak kendi-kendisinden sorumlu* (Sartre, 2009: 687) kılınır. Bu noktada dikkate değer bir nokta da, insana verilen bu özgürlüğün seçme özgürlüğü olmasıdır, seçmeme özgürlüğü söz konusu olamaz. Sartre (2009,560)'ın deyişiyle; insan ya *tümüyle ve her zaman özgürdür, ya da yoktur*. Sartre, bunu *özgürlüğün saçmalığı* olarak nitelendirmektedir. Önceden belirlenmiş bir özden yoksun olarak dünyaya fırlatılan insanın varlığının temel koşulu kendi özünü yaratabilmektir, bunu gerçekleştirebilmek için de bu *saçma* özgürlüğe mecburdur. Peki, insan ne dereceye kadar özgürdür? Sartre'a göre; özgürlüğümüzün sınırlarını oluşturan şey, olgusalığımızdan değil, kendi özgürlüğümüzden kaynaklanmaktadır, kendi bilincimizin değişimiyle birlikte dünya da değişime uğramaktadır:

Yerinden oynatmak istediğimde direnç gösteren şu kaya, manzarayı seyretmek için üzerine tırmanmak istediğimde, tam tersine, değerli bir yardımcı olacaktır. Kaya, kendi kendisinde –eğer kendi kendisinde ne olabildiği düşünülebilirse- nötrdür, yani karşıt ya da yardımcı olarak görünmek üzere bir amaç tarafından aydınlatılmayı bekler (Sartre, 2009:607).

Sartre'ın ifadesinden de anlaşıldığı gibi, kendinde varlıklar her ne kadar insan eyleminin karşısında sınırlandırıcı engeller olarak çıksalar da, projelerini tasarlama ve gerçekleştirme konusunda insan özgürdür. Nitekim kendi-içinin engeller dünyası üzerindeki varoluşu, ancak onun kendi seçimi dışında mahkûm edildiği özgürlüğü ile mümkündür. Burada söz konusu olan, onun özgürlüğün olgusalılığıdır, yani içine fırlatıldığı özgürlükle bir amaca ilişkin seçim yapmaya mahkûm oluşudur. *Daha belirlendiği anda kendini “yapmak” olarak belirleyen* (Sartre, 2009: 611) ve hiçbir mantıksal yükümlülüğe bağımlı olmayan bu özgürlüğü aracılığıyla insan, saiklerle (bir edimin nesnel gerekçeleri), amillerle (arzu, heyecan, tutku gibi bir edimin öznel gerekçeleri) ve ereklerle şekillenen edimlere girer: *Özgürlük böylece insanın varoluşu ile özdeşleşebilir olduğundan, kâh istenç aracılığıyla, kâh tutkusal çabalarla ulaşmaya* (Sartre, 2009: 563) yönelik amaçların temelidir. Bu noktada evrensel bir özgürlük anlayışının mümkün olup olmadığı sorusu ön plana çıkmaktadır. Sartre'a göre insanın kendisi ve başkası için belirleyebileceği ortak bir

özgürlük yoktur. Çünkü insan *bireysel ve biricik varoluşu özgürlük olarak zamanlaşan bir varolan*[dır] (Sartre, 2009: 557) ve onun özgürlüğünün bilincine varması da yine onun tikel deneyimleri aracılığıyla.

Peki, bu dünyanın sınırlılığında sonsuz özgürlüğüyle bakışı altındaki her nesneyi kendi dünyasına mal eden kendi içinin saltanatının bir sonu var mıdır? Bu, ancak kendi-için, başka bir bilincin nesnesi olan başkası için varlığa dönüştüğünde mümkündür. O, ancak o zaman, başka bir bilincin sabit bakışı altında bedene hapsolmuş edilgen bir varlığa dönüşür ve özgürlüğünü yitirir. Davetsiz gelerek onun *özel dünyasının bütünlüğünü sarsan bu başkası ona bakar ve böylelikle de onun varlığının gizini elinde tutar, onun ne olduğunu bilir; böylece, varlığı[nın] derin anlamı onun dışında, bir namevcudiyet içine hapsedilmiş olur; başkası ona üstünlük sağlar* (Sartre, 2009: 469). Artık bu aşamada başkasının özgürlüğü devreye girmiştir ki, kendi-içinin de amacı hiçbir zaman bir nesne-başkası yaratmak olmamıştır. Onun projesi, başkasının özgürlüğüyle özdeşleşmek ve *özgürlüğe özgürlük olarak sahip olmak*[tır] (Sartre, 2009: 474). Özne-başkasını kendine mal etme amacıyla da kendini başkasının karşısında kendini cisimleştirmiştir.<sup>30</sup> Ama başkasının zapt edilemeyen oynak bilinci nedeniyle projesi başarısızlığa uğrayan başkası-için-kendi-için, bu sefer bu amacına ulaşmak için bedenini devreye sokar. Bu noktada bilincin ete kemiğe bürünmüş hali olan beden bu ilişkideki yeri sorgulanabilir. Tıpkı bir cihannümadan manzarayı seyre dalan kişinin cihannümanın sütunları arasından ve onların elverdiği ölçüde manzarayı görebilmesine benzer şekilde insanın bakış açısı da bedenle kaynaşmış gibidir. Bu nedendir ki, kendi-için için beden, onun dünyayı kuşbakışı dolaşmasına engeldir ve onu şimdiki zamanda olduğu şey olmakla sınırlandırmaktadır. Bunun yanı sıra beden, kendi-içini içinde bulunduğu dünyanın ötesine taşıyacak bir bulantının kaynağıdır.<sup>31</sup> Kendi-için için böyle bir işleve sahip olan beden, başkası ile kurulan ilişkide ise karşı tarafın bilincine sahip olmaya yönelik kullanılan bir araçtır. Bedeni aracılığıyla başkası-için-kendi-için, kendini kendi et bedeninde cisimleştirerek, başkasının bedeninin karşısına çıkar ve onun teninin ardında gizlenen bilincini ele geçirmeye yönelir.

---

<sup>30</sup> Özne-başkasının özgürlüğünü zapt etmenin tek yolu, onun karşısına nesne olarak çıkararak onun tarafından görülen olmaktır. Aksi halde, başkası, başkası-için-kendi-içinin gördüğü bir görülen olarak onun özgürlüğüne tutsak edilirse, onun özgürlüğünden söz edilemez.

<sup>31</sup> Bu noktada beden bilincinden yoksun olmasna karşın, bedensiz bir bilincin varlığından söz edilemez. Bedenden soyulan bir bilinç, hiçliktir.



Başkası-için-kendi-içinin başkasına yöneliminde takındığı çeşitli tavırlar söz konusudur. Aşk bunlardan biridir. Âşık bir yandan sevgiliyi köleleştirmeye çalışırken, diğer yandan onun bir nesne gibi edilgen olmasını istemez, nitekim *sevilen kişi otomata dönüşürse âşık kendini yapayalnız bulur* (Sartre, 2009: 431). Dil de bu anlamda başkası için varlığın belirleyici unsurlarındandır, çünkü anlamını başkasının mevcudiyetine borçludur ve başkası tarafından bir nesne olarak duyumsanır. Her ifadenin anlamı, sahibinden uzaklaşmış ve dinleyenin başkalaştırmıma maruz kalmıştır.

Varlığını başkasının varlığına borçlu olan başkası-için-kendi-içine dönüşmek için, başkasının öznelliğinde kaybolmaya razı olduğunun bir başka göstergesi, onun mazoşist tavırlarında kendini belli etmektedir. Bu, başkası tarafından arzulanan cinsel bir objeye dönüşme tutkusunun en uç biçimi olan başkasının öznelliğinin egemenliği altında kalma arzusudur: *Mazoşist, istediği kadar (...) sıradan bir cansız araç gibi kendini kullandırsın, aslında başkası için müstehcen ya da edilgin ol[maktan] öteye gidemeyecektir, girdiği şekillere başkası için katlanacaktır: başkası için ve sonsuza kadar bu şekilleri almaya mahkûmdur* (Sartre, 2009: 87).

Tabi başkası-için-kendi-için farklı bir tavır da takınabilir. Başkasıyla kurmayı arzuladığı, kimsenin kendini başkalaştırmadan bütünleştiği bir ilişkinin arzusu içinde başkasının gözlerine gözlerini dikebilir ve onu nesne-başkasına dönüştürebilir. Ama bomboş gözlerle kendisine bakan bu nesne-varlığın, artık onun özgürlüğünü kabul edecek bir durumda olmaması onun için tam bir hayalkırıklığıdır. Bu nedenle, bu nesne-varlıkla göz göze gelmek yerine, ona ve dünyaya karşı kendini solipsizme varacak derecede körleştirebilir. Nesne-başkası artık onun için, işlevlerinden ibaret olan, yanından, uzağından geçip giden bir et kişi olmaktan öteye gidemez. Başkası-için-kendi-için yaşadığı hayal kırıklığı sonucunda nefret duygusunun da esiri olabilir. Başkasının onu nesneleştiren ulaşılmaz öznelliğinden nefret duyarak onun özgürlüğünü yok etmek isteyebilir. Bunu gerçekleştirmek için de cinselliği kullanabilir. Cinsel arzu aracılığıyla başkasını, onun *için bir başkası olduğu ölçüde* ve kendisinin *de onun için bir başkası olduğu ölçüde arzu[layan]* (Sartre, 2009: 493) başkası-için-kendi-için, bu şekilde kendi cansız bedenini başkasının bedenine taşıyarak başkasının bedenini ete kemiğe büründürebilir ve bu şekilde başkasının bilincine ve özgürlüğüne ulaşabilir. Fakat tam da özne-başkasıyla göz göze geldiği

anda, özne bakışı ile onu tekrar bir nesne-başkasına dönüştürür. Bu hayalkırıklığı sonucunda ise bu işkenceci kendi-için, sadist bir kimliğe bürünerek nesneleşen-başkasına bir alet gibi sahip olmaya meyleder. Tıpkı Fred'in kafasının içine *kene gibi yapış[an]*, her yerde gördüğü, ellerinde *sıcaklığını duydu[ğu]*, *burun delikleri[nde]* (Sartre, 1961: 45) kokusunu hissettiği fahişe Lizzie'yi tepenin üzerinde, bahçeli, güzel bir eve yerleştirerek bitmeyen arzularının kölesi yapma tasarısına benzer şekilde karşısındaki nesne-başkasını kendi bedeni tarafından tutsaklaştırmaktan haz duyar. Fakat kurbanın özgürlüğünü onun rızasıyla kendine mal edene kadar debelenip duran sadistin sonu da diğerleri gibi yenilgiye mahkûmdur. Kapanına kısırdığı kurbanına her türlü bedensel şiddet ve acı aracılığıyla aman diletten sadistin sonunda karşısında beliren, *cansız bir şeymişçesine bağ[lı] olduğu iplerle desteklenen* (Sartre, 2009: 516) tanınmaz haldeki bir bedendir. Görüldüğü gibi, Bachmann (1983: 144)'ın da dediği gibi, faşizm atılan bombalarla veya terörle değil, iki insanın arasındaki ilişkide başlamaktadır.

### 2.3. Sorumluluk

Kendi seçimi olmadan dünyaya fırlatılan insan, özgürlüğe mahkûm bir varlık olarak *dünyadan ve varolma tarzı olarak kendi-kendisinden sorumludur* (Sartre, 2009: 687). Bu noktada onun özgürlüğü, kendi olma projesinin amaçlarına göre şekillenen eylemlere girişmesinden ibarettir. Varoluşundan önce belirlenmiş bir özden yoksun olmasından dolayı da kendini öldürmek amacıyla giriştiği eylemlerinin sonucunu üstlenecek olan yine kendisidir. Yani başına gelen her şeyden, seçtiği ve seçmediği her şeyden kendisi sorumludur. Bu noktada Sartre'a göre, işkenceler, savaşlar da dâhil olmak üzere gayri insani durum diye bir şey yoktur, gayri insani denilen şey, olsa olsa insanın bu durumlara yönelik takındığı utanç veya gururlanma gibi tavırlar olabilir ki, bunlar da insanın özgürce takındığı tavırlardan başka bir şey değildir. Nitekim efendisiyle aynı derecede özgürlüğe sahip olan zincirler içindeki köle de köle kalmak veya zincirlerini kırmak konusunda özgür seçim yapmaya mecburdur (bkz. Sartre, 2009: 683). Aynı şekilde ne korkak ne de kahraman olarak dünyaya gelinir. *Korkak kendini korkak yapar, kahraman ise kendi kendini kahraman* (Sartre, 1999: 80). Onun korkak veya kahraman oluşu, ne devraldığı

genetik mirasından, ne içinde bulunduğu toplumdaki, ne de ruhsal veya bedensel determinizminden kaynaklıdır, her şey onun kendini bu şekilde tasarlamayı seçmesinden ileri gelmektedir.<sup>32</sup>

Bunun yanı sıra kendisinin yaratıcısı olmaya mahkûm edilen insanın sorumluluğu sadece kendine karşı olmakla da sınırlı değildir. O, kendi için *mümkün olanları sürekli mümkün*[leştirirken] (Sartre, 2009: 199) bütün insanlığa karşı da korkunç bir sorumluluğu omuzlarında taşımaya mecbur kılınmıştır: *İnsan kendini seçerken bütün insanları seçer (...) hiçbir edimimiz yok ki, olmasını zorunlu saydığımız bir insan tasarımı doğurmasın bizde* (Sartre, 1999: 63).

Önünde hesap vereceği bir aşkınlığın yokluğundan dolayı derin ve tümel sorumluluk duygusuyla (bkz. Sartre, 2009: 65) kuşatılmış halde seçim yapmak zorunda kalan insan, herhangi bir apriori değere bağlı kalmadan bilinçli şekilde eyleyerek *dünyanın çehresini değiştirmek*[te] (Sartre, 2009: 551) ve sayısız olanaklar arasında yaptığı her seçimle bütün dünya için geçerli bir değer yaratmaktadır.<sup>33</sup> Örneğin, birinin evlenmesi her ne kadar bireysel bir tutkudan kaynaklı bir edim olarak görünse de, diğer yandan vurgulanmak istenen ideal insan tipi, monogamisttir (bkz. Sartre, 1999: 64). Peki, sadece kendini değil bütün insan türünü ilgilendiren Mutlak İyi olanı seçerken insana ne yol gösterecektir? Bu sorunun cevabı, eğer Hıristiyan varoluşçuluk söz konusu olsaydı dinsel ahlak veya geleneksel değer yargıları olurdu. Ama Tanrıtanımaz varoluşçu Sartre'ın buna cevabı çok daha farklıdır: O, *özgür*[dür], *onun için kendi seçer, yolunu kendi bulur! Hiçbir genel ahlak ona yapacağı şeyi söyleyemez. Buna ancak o karar verecek!* (Sartre, 1999: 74).

İşte bu nedenledir ki, bir yandan kendini oldururken, diğer yandan da kendi dışındaki bütün insan türünün sorumluluğunu üstlenmesinin nedensizliği ve anlamsızlığı karşısında insan iç sıkıntısına kapılır. Tabii bu noktada insan *herkes benim gibi yaparsa ne olur?* demek yerine, *her koyun kendi bacağından asılır* diyerek bunaltıyı maskeleyemeyi de tercih edebilir ki, bu onun kendini aldatmasıdır. Kendini aldatan insan ise kendini yeniden yaratışında direktmek yerine, ne ise o

---

<sup>32</sup> Bir *salatalık* ya da *hayvan* olarak değil de insan türünden biri olarak dünyaya gelen insan, her ne kadar kendi türsel özünü değiştiremeye de, nasıl bir insan olacağına ilişkin bireysel özünü seçme konusunda özgürdür (bkz. Foulquié, 1998: 61).

<sup>33</sup> Bu noktada Foulquié, daha hümanist bir dünya kurmaya çağrıda bulunan Sartre'ı ve diğer Tanrıtanımaz varoluşçuları evrensel bir değer ölçütü ortaya koymamalarından dolayı eleştirmektedir.

olmayı olumlayan ve bu şekilde gelecekteki özünü yaratma zorunluluğundan kurtulduğuna inanan kimsedir:

Bakkalın, terzinin, simsarın oynadıkları bir oyun vardır ve bu oyun aracılığıyla müşterilerini bir bakkaldan, bir simsardan, bir terziden başka bir şey olmadıklarına inandırmaya çalışırlar. Hayal kuran bir bakkal müşteri açısından rahatsız edicidir, çünkü o durumda artık tümüyle bakkal değildir. Terbiye kuralları onun kendini bakkallık işlevi içinde tutmasını gerektirir, aynı biçimde hazırol durumundaki asker de kendini asker-sey kılarken dimdik bakar ama hiçbir şey görmez, hiçbir biçimde görmek için bakmaz, çünkü odaklanmak zorunda olduğu noktayı belirleyen, içinde bulunduğu andaki ilgisi değil, talimatnamedir (Sartre, 2009: 115).

Bu şekilde olduğu şey olmaktan öteye gidemeyen masa, bardak gibi kendinde varlıklardan farksızlaşan bu mekanik insan, o anki kendi seçimi olmayan kimliğinin izin verdiği ve gerektirdiği hak ve ödevlerle kuşatılmıştır. Fakat her ne kadar özgürlüğünü inkâr ederek ve insan doğasının kendi iradesi dışında belirlendiğini iddia ederek kendini aldatırsa da<sup>34</sup>, bir aldatılan olarak kendinden gizlenen hakikatin aldatan olarak bilincindedir, çünkü yalan söylenen de yalan söyleyen de kendisidir. Zaten onu masa olmaya cesaret edemeyen mürekkep hokkasından farklı kılan da kendini aldatmaya cesaret edebilmesidir, *ne değilse o olma* ve *ne ise o olmama* (Sartre, 1999: 124) ikililiğini bünyesinde barındıran kendi-için varlık olmasıdır. Bir yandan kendi olduğu şeyden kaçarak onu hiçlerken, diğer yandan kendini aldatmayı da hiçlemesi ve olmadığı şey olmayı tasarlamasıdır.

Eylemlerine dayanak olacak bir Tanrı olmadan yalnız ve özürsüz kalan (Sartre, 1999: 69) insanın kendini ve bütün insanlığı tasarlamaya yönelik sorumluluğundan kaçmasının bir başka yolu da vardır: Ölüm. Sartre'a göre, ölümün her türlü *yaşamı saçma içine gömen bir saçmalık* (Sartre, 2009: 672) anlamına gelmektedir. Çünkü Sartre ontolojisinde insan, daima geleceğe yönelik olarak kendini tasarlar ve ölüm, onun bu kendini tasarlama projelerini sekteye uğratar, onun için mümkün olanları hiçler.

Kendini sürekli erteleyen kendi-içini tüketmesinin dışında ölümün bir diğer olumsuzluğu, insanı başkasının belli bir tavrının ve *başkalarının örtük bir kararının edilgen nesnesi*[ne] (Sartre, 1999: 674) dönüştürmesidir. Gerçi ölüm, her ne kadar kökensel bakımdan insanın olgusalılığına bağlı olsa da ve insanın sonluluk karşısında kendi için mümkün olanı tasarlamasını sağlasa da, onun özgürlüğünün ve

<sup>34</sup> İnsanın kendini aldatması da yine onun kendi özgürlüğünden kaynaklanmaktadır.

özneliğinin bittiği düzlemedir, tıpkı doğum gibi *kendisini keşfedilemez olarak gösteren (...), bütün beklentilerin elini kolunu bağlayan, insana dışarıdan gel[en] ve onu dışarıda dönüştür[en]* (Sartre, 2009:678) şeydir. Fakat bundan ölümün insanın kendini tasarlama projesine engel olacak bir olgu olduğu anlaşılmalıdır. Kendi için için ölüm, onun bireysel projelerinin yarıda kalması demek değildir, aksine onların *yaşayanlara yem olması* (Sartre, 1999: 676), evrensel bir insan gerçekliğine dönüşmesidir.

#### 2.4. Yabancılaşma

Tarih boyunca antropoloji, sosyoloji, psikoloji gibi çeşitli bilim dallarının ele aldığı yabancılaşma (Lat. *alienus*), bireyin Tanrısından, sosyal çevresinden, toplumdaki diğer bireylerden, kendi doğasından ve hatta kendi üretimi olan nesneden kopması olarak tanımlanmıştır. Bu kavramı ontolojik boyutuyla ilk ele alan ise Hegel olmuştur. Öteki aracılığıyla kendi bilincine kavuşmuş bir ben'e dönüşme idealinin peşinde koşan ben'in (bkz. Hegel, 1986: 33) kendine yabancılaşmışlığı, onun *geçmişte birleşik olduğu bir şeyden ayrı olan benliğinden toplumsal tözden kast vazgeçişinde ya da teslimiyetinde* (Demirer ve Özbudun, 1999: 13) kendini belli etmektedir. Hegel'in yabancılaşmış ruhuna benzer şekilde, Sartre'in sürekli devinim halindeki kendi-için-varlığı da *hiçlik'e benzer, daha doğrusu hiçleşme'ye* (Wahl, 1999: 30). Gerçi Hegel'in ve Sartre'in hiçlik'e yönelik bakışlarını birbirine eş tutmak hataya düşmek anlamına gelir. Çünkü *akli olan[1] gerçek, gerçek olan[1] akli* (Hegel, 1991: 29) sayan ve İde'yi gerçeklikle uzlaştıran Hegel hiçlik üzerine bir gelecek inşa ederken, Sartre dünyasal gerçekliğe batırıldığı varlığı hiçlik tarafından çürütülmeye terk etmektedir (bkz. Wahl, 1999: 40). Çürümüş bu varlık ise ya zamanın ruhuna uyarak sokaklarda dehşet verici şekilde böğürerek koşturan ve kendilerinden başka herkesi ezip geçen bir gergedana dönüşecektir ya da bir türlü gergedanlaşamayarak *sonuna kadar insan kal[mak]* (Ionesco, 2000: 124) uğruna gergedanların "güzelliğine" karşıtlık oluştururcasına var olmaya devam edecektir.

### 2.4.1. Kendine yabancılaşma

Yabancıısı olduğu bir dünyaya doğmuş olarak yurtsuzluğa mahkûm edilen insanın içine düştüğü belirsizlikten kurtulmak için bir şey olmayı oynayarak kendini nasıl aldattığından bahsetmiştik. İnsanın yabancılaşması da, ne ise o olmaya hapsolması yani kendini öldürcek seçimler yapacak durumda olmaması anlamına gelmektedir. Kant'ın *yapmalısın!* buyruğunun işlevsiz hale geldiği böyle bir durumda insan, kendi kendisinin yaratıcısı olmak şöyle dursun, içinde bulunduğu durumun gerektirdiği ve başkalarının kendisine layık gördüğü edilgen bir kişiliğe bürünmüştür:

Onun her davranışı bize bir oyunmuş gibi gelir. Hareketleri sanki birbirlerini yöneten mekanizmaları gibi birbirine bağlamaya gayret ediyor, mimikleri ve sesi bile mekanizmaları andırıyor; kendi kendisine şeylerin acımasız çevikliğini ve acımasızlığını veriyor. Oynuyor, eğleniyor (Sartre, 2009: 115).

Bağlı olduğu bütün zincirlerinden kendini özgür kılacak ve kendi kendini gerçekleştirecek bireysel eylemlere girişecek cesareti gösteremeyen bu insanın varlığı bedeninden öteye gidemez, o *sınırlandırılmamış biçimde kendisidir ve kendisi olmakla kendini tüketir* (Sartre, 2009:44). Bu şekilde, kendinde varlığının *bizatihi bağrında bir kurtçuk gibi* (Sartre, 2009:71) beliren varlığın içindeki *hava boşluğunu* (Wahl, 1999: 30) görmezden gelerek kendi gerçekliğinden kaçır. Onda, Âdem'in yasak elmayı dalından koparıp yiyerek gösterdiği cesarete rastlanmaz. Bu nedenle, varlığındaki hiçliği sızdıran deliği, özünden kaynaklı iki yanlılığını görmezden gelerek bir taş veya herhangi bir nesne gibi dünyada fiziksel olarak yer kaplayarak varolur. Kendinde-varlığı ile kendi-için-varlığını aynı potada eritmek yerine salt kendinde varlığına teslim olması ise onun ontolojik boyutta kendine yabancılaştığının göstergesidir. Tıpkı Roquent'in *yassı, bir yüzü baştanbaşa kuru, öteki yüzü ıslak ve çamurlu* (Sartre, 2016: 16) çakıl taşından tiksinişi gibi, sürekli devinim halindeki kendi-için-varlığını bilinçten yoksun yani *kendine özdeş* (Foulquié, 1998: 69) kendinde-varlığıyla bütünleştirmekten kaçır.

Bu noktada dikkate değer bir diğer nokta, bedenlenme olgusudur. *Olmam ölçüsünde ben kendi bedenimim, ne isem o olmamam ölçüsünde de bedenim değilim* (Sartre, 2009: 428). Sartre'ın bu sözünden de anlaşıldığı gibi, düşünüm öncesi

cogito'nun *dünyadan yüzeye çıkmak için dünyaya angaje ol[masını]* (Sartre, 2009:429) sağlayan beden, kendi-için-varlığın hiçleştiriciliğine maruz kaldığında dünyayı kuşbaşı katedmeye engel olan ve bu yüzden ötesine geçilmesi gereken bir geçmiş haline gelir. Bu noktada ırkı, milliyeti, toplumsal sınıfı, fizyolojik yapısı, karakteri, vb. şeylerin çerçevesinden dünyaya bakan kendi-için, ne zaman ki üstesinden gelemediği bir bulantıya kapılır, işte o zaman bedeninin sınırlılığından kurtulmasının zamanı geldiğini idrak eder. Bu şekilde *ızdırabını çektiğim bir sakatlığı bile, yaşamakta olmamdan ötürü üstlenirim kendi projelerime doğru onun ötesine geçerim, bu sakatlığı varlığım için zorunlu engel yapar[ak] (...) sakatlığımı oluşturduğum tarzı seçmeden sakat olamam* (Sartre, 2009: 431).

Geleceğe dair projesini gerçekleştirmek amacıyla olumsuzluğunun zorunluluğunu özgürlüğe çeviren kendi-için için, beden zaten onun bilincinin bilinçli bir yapısından başka bir şey değildir. Fakat tümüyle nesne varlığına angaje olmakla yetinen insan için durum böyle değildir. Bir nesne olarak kendini başkasının özneliğine teslim etmekten çekinmeyen bu insan için bedeni, başkası için şekilden şekile giren cansız ve edilgen bir araçtır. Kendi bedenine bu denli yabancılaşan insanın bu yenilgisi mazoşit tavırlarında kendini belli etmektedir. Başkası tarafından cinsel bir nesne olarak kavranma ve arzulanma çabası içindeki mazoşist, özgürlüğünün başka birinin özgürlüğü tarafından tutsak edilmesinden haz duyar. Fakat onun yenilgisini üstlenmesinin temelinde yatan amaç ise, başkasının özgürlüğü nesneleştirmeyi başardığı varlığından kendi kendinin temeli olan bir varlık yaratmaktır. Bu, para vererek kendini kırbaçlatmaya benzemektedir. Kırbaçlanan mazoşist, her ne kadar kırbaçlayanın nesnesi gibi görünse de, kırbaçlayanın egemenliğindeki kendinde varlığından aşkınlıktaki kendi kendisinin nesneliğine ulaşmaya çabalar. Ama onun bu amacı her halükarda yenilgiye mahkûmdur.

Çünkü mazoşizm, öznenin başka bir özne tarafından emilmesine yönelik bir çabadır. Nitekim başkasının özneliğinde kendini nesneleştirmeye ve bu şekilde kendi kendisinin nesnesi olarak aşkınlaşmaya çalışan mazoşist sonunda, ya karşısındakini nesne-varlığa dönüştürür<sup>35</sup> ya da karşısındakinin nesnesi olmaktan öteye gidemez. Kendi bedeninden ve elleri arasında kalan başkasının bedeninin kalıntısından tiksinti

---

<sup>35</sup> Başkası-için-varlık olarak insanın amacı, kesinlikle bir nesne-başkasına özgürlüğünü dikte ettirmek değildir, aksine o, karşısındakinin özne olarak onun özgürlüğüne boyun eğmesini amaçlar ki, bu gerçekleşmesi mümkün olmayan bir idealdir.

duyan sadistin yaptığı ise nesne-başkasından intikam alırcasına bedenini ona karşı bir işkence aleti gibi kullanmasıdır. Fakat sonunda kurbanına aman diletmeyi başaran sadistin de elinde kalan, celladının elinde oyuncığa dönmüş ve bir hiç uğruna orada olan nefes nefese kalmış bir bedendir ki, yine de onu (sadisti) her an bir bakışta bakılana dönüştürme imkânına sahiptir.

Görüldüğü gibi özne-başkası ve nesne-başkası arasında devinip duran ve kendine yabancılaşan kendi-için, ne yaparsa yapsın, karşısındakini özgürlüğe zorlasa bile, onu hem nesne hem özne olarak eşzamanlı şekilde kendine mal edememektedir ve sonu gelmez bir tatminsizliğin esiri olmaktadır.

#### 2.4.2. Topluma Yabancılaşma

*Başkasının karşısında olarak dünyaya fırlatıl[an]* (Sartre, 2009: 522) insanın karşısındakine karşı giriştiği özgürlük kapma mücadelesinin sonunda her halükarda yenilgiye mahkûm olduğunu yukarıda gördük. Peki, başkasının özgürlüğüyle özdeşleşmeye çalışırken ellerinde hayalkırıklıklarından başka bir şey kalmayan insanın bu duruma tepkisi nasıl olacaktır? İşte bu noktada onun *kamusal hizmetleri ya da ortak bir nesneyi kullanmakla, evrensel bizden biri olarak standartlaştırılması* (Blackham, 2005: 128) yerine bir tür tekbencililiğe varan topluma yabancılaşması söz konusudur. *Bilinçler arasındaki ilişkinin özü[nün] birliktelik değil, ihtilaf* (Blackham, 2005: 129) olduğunu anlayan başkası-için-kendi-için, başkalarını sadece toplumsal işlevlerinden ibaret nesne-varlıklar olarak görür, dünya üzerinde kendinden başkası yokmuşçasına *duvarlara sürtündüğü gibi onlara sürtünür, engellerden kaçındığı gibi onlardan kaçınır* (Sartre, 2009: 489) ve nesne-onların kendisine bakabilecekleri ihtimaline kör kalır. Tabi bu noktada nesne-onların bir tek bakışla özne-onlara dönüşmesi ve onu nesneleştirilmesi ihtimalinin de her zaman var olduğunu unutmamak gerekir. İnsanın kalabalığın içinde yalnız dansetme arzusu, yirmi dört saat boyunca bütün varlıklarıyla sevişmeyi başarmaları koşuluyla insan hayatlarına dönme hakkı tanınan iki ölünün (Pierre ve Eve) dünyanın içinde dünyaya sırtlarını dönerek sevişme çabasını hatırlatmaktadır. *Bir saniye dirilmek ve dans etmek için* (Sartre, 2003: 68) ruhlarını vermeye hazır olan bu iki ölü, dünyaya



döndüklerinde birlikte dansetmek yerine, aynaya dönüp kendi yüzlerine bakabilmek için toplumsal kimliklerinin gerektirdiklerini yapmaya yönelirler.

Tenin aynaya bakınca *bunca çıplak olması*[nı] (Sartre, 2016: 38) arkadaşının olmamasına bağlayan Roquentin gibi toplumun ayrıksı bir bireyine göre başkası, onun cehennemi olabilecek bir tehlikedir. Bu yüzden onun başkasına yönelik takındığı bu ilgisizliği, ilk başta ona küstahça bir rahatlık duygusu sağlasa da, sonra yerini tedirginliğe bırakır. Zira o, kendi-kendini temellendirme projesinde başkasının varlığına muhtaçtır. Bu nedenle nesne-başkasının özgürlüğünü daha önce de belirttiğimiz yollarda aramaya yönelir. Başkasının hükmündeki dünyaya fırlatılarak başkasını yabancılaştırmayı başarsa da, onun nesne varlığından ötesine erişemez. Nesne-başkasını özgür olmaya zorlamanın beyhudeliğini ve onun özgürlüğüne maruz kalma tehlikesini idrak ettiği an ise, başkasından yüz çevirir, bir daha asla nesne olmamak uğruna sadece kendi-için olarak kalmaya razı olur. Ama onun bu yenilgisine yakından bakıldığında nefret duygusuyla sarmalandığı dikkat çekmektedir. Onun kurbanına yönelik bu nefretinin temelinde yatan ise onun kurbanının aşkınlıktaki özgürlüğüne maruz kalmasıdır:

Bir iyilik dolayısıyla minnettar olmak, başkasının bu iyiliği yaparken bütünüyle özgür olduğunu kabul etmektir. Onu bu biçimde eylemeye, ödev de dâhil olmak üzere hiçbir zorlama yöneltmemiştir (Sartre, 2009: 524).

Nesne-varlığının başkasının özgürlüğü karşısında bir araç olmaktan öteye gidemediğini sezinleyen kendi-için, başkasının bu aşağılayıcı özgürlüğüne karşı sevgi veya nefret arasında bir seçim yaparak tavrını ortaya koyabilir. Fakat onun başkasını ortadan kaldırma tutkusunu ne kadar alevli olursa olsun, kendi-için, kendisine bulaşan bu ötekenden kurtulamaz ve onun öteki bilinç(ler)i yok etme çabasının sonucu ise yenilgidir.

## **2.5. Bunaltı**

*Ne ise o ol*[mayan] ve *ne değilse o ol*[an] (Sartre, 2009:138) insanı, aşkınlıktan yoksun ve sadece fenomenlerden ibaret bir evrenin merkezine hapseden Sartre, onu kendi seçimi olmayan bir özgürlüğe mahkûm etmektedir ve Tanrı'dan boşalan yere kendini yerleştirme sorumluluğunu yüklemektedir. Nitekim Sartre (bkz. 2009, 688)'a

göre bu sorumluluk, onun özgürlüğünün sonuçlarının mantıksal hak talebinden başka bir şey değildir. Aynı zamanda bu sorumluluk sayesinde insan, *suyun üzerinde yüzen tahta parçası gibi düşman bir evrenin içinde terk edilmiş ve edilgin* (Sartre, 2009:690) halde salınmaktan kurtularak<sup>36</sup> kendinden bütünüyle sorumlu olmaya mahkûm kalır. Öte yandan onun aşkın olanla yapılacak her türlü birliği reddeden bu kendini temellendirme çabası, hiçlikten beslenmektedir. Burada dikkatle üzerinde durulması gereken nokta ise insanın, varlığında en küçük bir eksiklik barındırmayan kendi kendisinin temeli olan bir varlığa dönüşmesinin mümkün olmadığıdır. Çünkü onun birbirinin zıttı olan varlığının iki yönünü *-kendini gerçekleştiremeyen bir içkinlik* (Sartre, 2009:42) olarak kendinde varlık ve *dış dünyada kendini sürekli olarak varlık tutarsızlığına uğratan* (Sartre, 2009:139) kendi-için varlık-bütünleştirilmesi imkânsızdır. Bunun yanı sıra onun kendini temellendirme çabası içinde başıboş özgürlüğüyle eylemlere atılırken, *ya herkes de (benim) gibi yaparsa sonu nice olur?* (Sartre, 1999: 65) diye düşünmek zorundadır.

*Ne kendinde varlığının, ne başkasının varlığının, ne de dünyayı oluşturan kendindelerin temeli olan, ama kendisinde ve kendisi dışında her yerde varlığın anlamına karar vermek zorunda olan* (Sartre, 2009: 691) kendi-içinin bu mutlak ve saçma sorumluluğunun bilincine varması, onu bunaltıyla yüz yüze getirir ki, onun bu nedensiz sıkıntısının öbür yanında hayat başlamaktadır. Nitekim, *insanlık bunaltıdır* diyen Sartre'a göre, insanın bu varoluşsallığından kaynaklı bunaltısını maskeleymesi, onu şöyle ya da böyle olma olanağına sahip olmayan kendinde varlıktan ibaret görerek determinizmin esiri olması demektir. Çünkü insanın insanlığını sağlayan şey, bilinci sayesinde kendinde varlığını hiçleyebilmesi ve kendini nasıl yaparsa ona dönüşmesidir. Bu noktada sorumlulukları olan herkesin bildiği bu bunaltının insanın eylemlerinin temel koşulu olduğu dikkat çekmektedir. Bu, saldırı emrini veren bir komutanın askerlerinin yaşamını riske atma sorumluluğunu göze almasına benzerdir. Her ne kadar o, saldırı eylemine karar verirken bunaltıya kapılsa da, bunaltısı, onu *eylem[inden] ayıran bir perde değil, tersine, onu eylemle birleştiren, harekete götüren bir olaydır* (Sartre, 1999: 67). Oğlu İshak'ı kurban etmesi buyrulan ve Tanrı'nın sesine kulak verme veya onu duymazdan gelme özgürlüğü tanınan

---

<sup>36</sup> Tabii ki insan bu noktada kendini edilgin kılmakta veya intiharı seçmekte de özgürdür. Fakat insanın mutlak sorumluluğunun gerektirdiği intihar etmek yerine herkese ve herşeye inat kendini var etmeye çalışmasıdır.

İbrahim'in bunaltısına benzer şekilde, komutan da edimini nasıl gerçekleştireceği konusunda özgürdür.

Fakat Sartre'a göre, onun a priori birtakım değerlerden bağımsız olması, *her koyun kendi bacağından asılır* diyerek edimlerde bulunacağı anlamına gelmemelidir, aksine eylemler bütün insanların gözlerini üzerinde hissetmelidir. Görüldüğü gibi, kendi kendini yaratma ödevinde dünyada tek başına bırakılan insan, bunaltıcı sorumluluk duygusuyla eylemlere girişmekte, bunu yaparken de *irade[sine] bağlı olan şeylere ya da eylemine yol açan olasılıklara güvenmekle* (Sartre, 1999: 75) yetinmektedir. Bu yolda ne içgüdüleri ne de bir takım ahlaki değerleri ona yol gösterebilmektedir.

Bu demektir ki, Tanrı'nın yokluğundan artakalan hiçliğin karanlığında debelenen insanın, herhangi bir önsel ışıkla aydınlatılacağına beklentisine kapılması beyhudedir. Sebepsiz ve saçma bir evrene hapsedilmiş ve kendi seçimi olmayan bir özgürlüğe mahkûm edilmiş bu insanın evrendeki varlığının saçmalığı karşısında bunaltıya kapılan insan için vicdan azabı, pişmanlık veya mazaret söz konusu olamaz, *o artık, kendi kendisini bütünüyle keşfeden ve varlığı bizatihi bu keşifte yatan bir özgürlük[tür]* (Sartre, 2009: 691). Deniz kenarında gözüne ilişen bir taş eline alan Roquentin'i de esir alan bulantının kökeninde onun bu temellendirilemeyen özgürlüğü vardır. Roquentin'in *bir yüzü baştan başa kuru, öteki yüzü ıslak ve çamurlu* (Sartre, 2016: 16) çakıl taşından, sokaktaki su birikintisinin kenarında duran, altı kurumuş çamurla kaplı kağıt parçasına, kendi yüzünün aynadaki yansısından domuz kasabı Julien'in dükkanındaki Rus usulü hazırlanmış yumurtanın mayonezi üzerindeki kırmızı damlaya kadar her şeye karşı duyduğu bulantısı, aslında onun kendinde varlık olmaktan öteye gidemeyen bedenini oynak bilinciyle bütünleştirmesine imkan tanımayan kendi varoluşsal özüne yöneliktir:

“Ben” deyince bir boşluk duygusuna kapılıyorum. Öyle unutulmuşum ki, kendimi iyice hissetmek elimden gelmiyor (...) Antoine Roquentin ne ki? Soyut bir şey o. bilincimde kendimle ilgili ufacık, renksizbir anı sallanıyor. Antoine Roquentin... Birden “ben” soluklaşıyor, soluklaşıyor, işte söndü (Sartre, 2016:248-249).

*Varoluşu iç[inden] atmak, anları yağlarından sıyırmak, bükmek, kurutmak, kendi[ni] temizlemek, katılaştırmak, sonunda bir saksafon notasının kesin ve belirli sesini verebilmek* (Sartre, 2016: 256) için kendini nesnelere dünyasındaki bir taş, bir

*bitki, bir mikrop gibi var olup* (Sartre, 2016: 130) giden kendinde varlıklarla özdeşleştirince kusmak istemesinin temelinde yatan da, sürekli değişkenlik gösteren kendi-için varlığının *som* kendinde varlıkların evrenindeki iğretiliğidir.

### 3. BÖLÜM: VAROLUŞÇULUK VE EDEBİYAT İLİŞKİSİ

II. Dünya Savaşı sonrasında bir umutsuzluk felsefesi olarak doğan ve insan gerçekliğine odaklanan felsefi bir akım olan varoluşçuluk, sanat ve edebiyatta da etkisini hissettirmiştir. Sartre'ın, Camus'nun, Gide'in ve Kafka'nın eserleri, varoluşçuluğun edebiyattaki izdüşümlerinin en somut örneklerindedir. Nitekim gerek bu yazarlar gerek diğer Doğu'lu ve Batı'lı yazarlar ve şairler de varoluşçuluğun temel ilkesinden, yani insanın kim olduğunu ve birey olarak varlığının ne anlam ifade ettiğini sorgulamasından, yola çıkarak varoluşçu motifleri eserlerini işlemişlerdir. Nitekim varoluşçu çizgideki bu yazar ve şairlerin eserlerine baktığımızda, karşımıza çıkan hep saçma ve tiksinti uyandıran bir dünyadır ve ana karakterlerin yegâne derdi ise sahip oldukları bu hiçlik ve bunaltı çukurundan kurtulmaktır.

#### 3.1. Türk Edebiyatında Varoluşçuluk

Birinci Dünya Savaşının ardından bunalıma sürüklenen Batı dünyasını etkisi altına alan ve otoriteye karşı bireyselliği, rasyonel dünyaya karşı "saçma"yı, insanı zincirleyen apriori değerlere karşı özgür seçimi, evrensel dünya anlayışına karşı öznelliği, insanın eylemlerinin ve geleceğinin belirleyicisi olan kaderciliğe karşı insanın içine fırlatıldığı hiçliği konuşturan varoluşçuluğun Türk yazın dünyasında tanınması 1946'ya kadar uzanmaktadır. "Tercüme" ve "İstanbul" dergilerinde Sabahattin Eyuboğlu, Oğuz Peltek ve Erol Güneş tarafından yapılan Sartre, Merleau Ponty, de Beauvoir ve Aury çevirileriyle ve Himi Ziya Ülken'in tanıtım yazılarıyla ülkede yankı bulan varoluşçuluğun (Sartre, 1999: 7) edebiyata yansımaları ise 1950'lerin sonlarına denk düşmektedir. Nitekim bu dönemde "İstanbul", "Mavi" ve "A" dergileri başta olmak üzere çeşitli dergi ve gazetelerde Rilke, Heine, Nietzsche, Heidegger, Sartre, Jaspers, Marcel ve Kierkegaard'ın çevirilerine ve varoluşçuluğun eleştirilerine yer verilmiştir. İkinci Dünya Savaşının ardından esmeye başlayan varoluşçu akımın politik ve toplumsal sorunlara cevap vermeye çabalayan 1950'lerin Türkiye'sinde bu şekilde tanınır hale getirilmesi, bu akımın izlerini taşıyan yıkıntı geleneğinin ürünü eserlerin oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Bu eserlerin öncüsü olarak, *kalıplaşmış rasyoneli yık[arak], (...) duyusun, bireyliğin, yaratmanın yollarını aç[arak]* (Özlu, 1967: 66, 71) kendi ve kendinden sonraki kuşakların edebi anlayışına etki eden Sait Faik Abasıyanık'ın öyküleri gösterilmektedir. Kendinin kendine alışmasını Fransız varoluşçuluğunun edebiyattaki en büyük temsilcilerinden biri olan Gide'e borçlu olduğunu dile getiren (Sevengül, 2007: 86) Abasıyanık'ın şiirlerinin merkezinde *dışı bir balık kadar kaygan; içi bir deniz içi gibi zehirli* (Abasıyanık, 2000: 131) bir denizci ruhu yer almaktadır. Abasıyanık'ın bu denizci ruhunun ilk günahla lanetlenerek gökten yeryüzüne kovulmasına yol açan ise incire boyun eğerek elmayı yemesidir:

İlk urbamız:  
İNCİR.  
İlk Günahımız:  
ELMA.  
Not:  
Ben günahsızım  
(Abasıyanık, 2000:73).

Şiirdeki incir ve elma metaforlarına yakından bakıldığında, Havva tarafından baştan çıkarılarak, bir sapla ortadan ikiye bölünmüş yuvarlaklığı, ortasındaki delik ve çekirdekleriyle kadın cinsel organına ilişkin sembolik bir anlam içeren yasak elmayı yiyen ve Tanrısının cennetinden sınır dışı edilen “masum” Âdem'in portresi ve onun bu nedensiz şekilde Tanrının ışığından yoksun bir dünyaya fırlatılmışlığından beslenen varoluşçu perspektif karşımıza çıkmaktadır. Burada söz konusu olan, kendinde varlık kipinin somutlaştığı ve her türlü ayırık şey gibi Parmenidesçi varlık yoğunluğunu arzulayan açgözlü bir ağızdan farksız olan cinsel organı (Sartre, 2009: 756) ile Havva'nın yaptığı varlık çağrısına uyan Âdem'inışık geçirmez katılığını bu yabancı ve ürpertici deliğe feda etmesi ve *iki hal arasındaki madde[ye]* (Sartre, 2009: 750) dönüşmesidir. Bu şekilde rövanş alırcasına kendinde varlığına *bir sülük gibi yapış[an]* (Sartre, 2009: 751) ve onu emerek katılaştırma eğiliminde olan bu cıvıklığa hapsolan Âdem, ne eski kendinde varlığındaki katılığa ne de su akışkanlığındaki saf kendi-içinine kavuşabilir, gerçekleştiremeyeceği kendini temellendirme projesi yüzünden kendisine musallat olan varlık ikililiği içinde dünyaya fırlatılır.

1955'ten itibaren etkisini hissettirmeye başlayan ve anlamsızlık ve usdışılık peşinde koşan İkinci Yeniciler'in şiirlerine de yakından bakıldığında, *özünden*

*kaynaklı iki yanlı*[lıklarını] (Sartre, 2009: 31) yani en soi ve pour soi'nin birlikteliğini sağlama çabası içinde olan karakterler dikkat çekmektedir. Nitekim *insanlık bunaltıdır* diyen Sartre'a benzer şekilde, *ben, sıkıntıyım* diyen İlhan Berk (1975: 29)'in "Kıyı"<sup>37</sup> şiirindeki birden yalnızlığını anlayan ve gidip denize sokulan kıyı-deniz metaforu insanın birbirinin zıttı olan varlığının iki yönünü (*kendini gerçekleştiremeyen bir içkinlik* olarak katı ve donmuş kendinde varlık ve *ne ise o olan ve ne değilse o olmayan*) (Sartre, 2009: 42) oynak ve yapışkan kendi-için-varlık çağrıştırmaktadır. Varoluşçu perspektiften bakıldığında, sokulduğu denizden sadece bir burun koparabilen kıyı, insanın ışık bile geçirmeyecek derecede kaskatı olan kendinde-varlığına musallat ettiği *ağdalı bir reçel gibi* (Sartre, 2016: 199) her şeyi yapış yapış eden kusmuksu kendi-içini çağrıştırmaktadır.

Berk'in içinde A'den Z'ye büyüttüğü bunaltıcı karanlığının Cansever'deki karşılığı *bizim en güzel öldüğümüz*[ün] kanıtı olan ve ürpertici soğukluğuyla insanın benliğine hücum ederek insanı *en olunmaz şeylerin Tanrısı* (Cansever, 2014: 63) kılan boşluktur. Kendi-içinin kendinin temeli olma mertebesine erişmek için araç haline getirdiği bu hiçleyici vasfı, kendindenin salt hiçlenişinden öteye gidemez, kendi varlığını kendine mal etme süreci<sup>38</sup> her halükarda yenilgiyle sonuçlanır:

Kar yolları kapadı diyordu  
Biri de  
Artık  
Meyvalar kendi çevresinde dönemiyecek  
Birin de çok alıştığı bir şey vardı  
Kapı  
Sanki bir olmazlığa doğru  
Açılıp kapandı  
(Cansever, 2014:70-71).

Varoluşçu izlekleri şiirlerinde somutlaştıran bir başka İkinci Yeni şairi olan Turgut Uyar'ın şiirlerinin odağında ise kendi iç sesinin kılavuzluğunda yüzme bilmediği azgın sulara ilerlemeye çalışan insanın *ille kayayı delen incir, suları aşan*

<sup>37</sup> *Kıyı birden yalnızlığını anlar. Gider / sokulur denize. / Bir burnu alıp döner* (Berk, 1975: 26).

<sup>38</sup> Bu süreçte kendinde varlığının bağrında bir kara leke gibi beliren kendi-içinin dar deliğinden süzülerek kendi-içinin akışkanlığına tamamen kendini bırakmayı amaçlayan insanın bu çabası *balıkla deniz tutmak* gibidir.

*Sokağa dökülüyorsam dikkat! Bu da doğrudur oldukça / Bir kanunu vardır belki; ya da su içmişimdir ya da yıkamışım yüzümü / Ya su kovalarına bakmışım çok çok / Olmıyacak şey mi? Niye bakmıyayım denizlere / En akıllı tarafımdır balıkla deniz tutmak* (Cansever, 2014: 17).

*gemi*<sup>39</sup> (Uyar, 2004: 103) diye tutturduğu hiçbir şeye benzemeyen türküsü vardır. Bu bağlamda insanın kayayı delerek önünü ve arkasını çepeçevre saran suyun içine atılmasını sağlayan incir ve o sularda yol almasını sağlayan gemi metaforlarının varoluşsal arka planını Âdem’le başlayan ilk günah mitine dayandırmak mümkün görünmektedir. Sırf melek olmasın veya ebedi kalanlardan olmasın diye kendisine yasaklanan meyveyi –ki bu meyvenin bazen elma, bazen incir olduğu rivayet edilir– yiyen Âdem’in, Tanrısal göğün sınırlarından kapı dışarı edilmesi, kendi-içinin çağrısına kulak verip kendinde-varlığını deldiren ve *iki hal arasındaki madde* (Sartre, 2009: 750) gibi var olmaya hükûm giyen kendindenin durumu nu hatırlatmaktadır.



Ek-1: İlk Günahı İşleyen Âdem ile Havva

<sup>39</sup>Hazırlandım diyelim bir yolculuğa / “bu, yalnızlığa da olabilir” diyor birisi / dayanıklı mısın bakalım / silahın nedir / ilkin asfalt ve beton / bir bakarsın önün ardın su kesilir / yüzme de bilmezsin ayrıca / ... / matrağa alışkınım aslında ama / ille kayayı delen incir, / suları aşan gemi!



İkinci Yeni akımının bir başka şairi olan Sezai Karakoç'un şiirlerinde de insanın gündüzünü geceye döndüren bu alınyazısı ön plandadır:

Alınyazımı vurdu sular dağlara yıldızlara  
Geceye gömdü beni gün ve lambam karara karara  
Bulutlar gölge saldı o ışıklı bahara  
Çiçek tozlarının sarhoşlukları arasından bakan  
(Karakoç, 1978: 37-38).

Bu öyle bir alınyazıdır ki, önce var olan; yani önce dünyaya gelen insana kendini tanımlayıp belirleme, özünü ortaya çıkarma (bkz. Sartre, 1999: 61) sorumluluğunu yüklemekte ve bu sorumluluk da onu bunaltıya itmektedir. Böyle bir bunaltının kıskacında can çekişen Sartre'ın ütopyik arzusuna benzer şekilde, Karakoç'un "Esir Kent'ten Özüle'ye" şiirinin ben anlatıcısı da nehirlerin dibindeki güneşin peşine düşer:

Ben, bir zehir rüzgârını  
Ruhun çekiciyle döğe döğe  
Bir gelecek zaman şehrine döndüren  
Görülmedik sevinçlerin devrimi  
Ah, güneş nerededir, nehir nerededir  
Nehirlere batmış o güneş nerededir  
(Karakoç, 1978: 44).

Onu böyle bir arayışa yönelten ise karanlık mağarada bir ışıkla beliren Cebrail'in bir tavandan, bir duvardan, dört bir yandan yankılanan sesiyle *Oku Rabbinin adıyla* (Karakoç, 1978:48) diye buyurması ve dünyayı arkasında bırakan ve okumaktan irak ben anlatıcısının yüzüne kanadıyla ağır bir su ışıltısını<sup>40</sup> çarpmasıdır. Bu noktada söz konusu olan, *hareketi, akışkanlığı, varlığındaki o dayanışmacı olmayan dayanışmacılığı, sürekli kaçışı, vb. ile* (Sartre, 2009: 752) kendi-içini sembolize eden suyla temas eden ben anlatıcısının *en iç, en içten, en içteki sesine bile aykırı düş[erek]* (Aruoba, 2012: 42) varolan kendinde-varlığının ötesine geçmesidir.

İkinci Yeni şairlerinin dışında Vüs'at O. Bener, Ahmet Oktay, Demir Özlü, Adnan Özyalçiner, Erdal Öz gibi 1950 kuşağının varoluşçu yazarlarının eserlerinde de varoluşçuluğun bunaltıcı atmosferine özgü unsurlar dikkat çekmektedir. Vüs'at O.

---

<sup>40</sup>*Elim birdenbire bir aynayla / Benim arama girmiş gibi / Göründü melek oku dedi / Oku Rabbinin adıyla // Aç kalmayı bilirim / Uykusuz kalabilirim / Susuzluğa dayanabilirim / Ama okumayı bilmem ben// Bütün kitaplar eskimiştir / Yazılar yazı değil / Dünyayı arkamda bıraktım / Iraktır benden iraktır okumak/ Birden bir kanat çarptı yüzüme / Ağır bir su ışıltısıydı* (Karakoç, 1978: 48).

Bener'in eserlerinde, "Buzul Çağı'nın Virüsü"nü ölüp ölüp dirilen bir *buzul çağı'nın virüsü olmaya çoktan razı* (V. O. Bener, 1996: 92) olan Topal Osman'ı, "İstakoz" öyküsünün sıcak denizlerin kayalıklarını kendine yurt edinen ve *içinin pisliğini çıkarma*[dan] (V. O. Bener, 1952: 18) yenir yutulur cinsten olmayan "Akraba" öyküsünün ana karakterinin kulaklarında hafiften yankısını işittiği ve *enliliğine koyu bir yarık ol*[ana] (V. O. Bener, 1952: 126) kadar gittikçe genişleyen duvardaki leke, kendi kendisiyle örtüşmemenin imgesel dışavurumu olarak ön plandadır. Kusurlu varlığında mükemmellik fikrinin mevcudiyetini saptayan (Sartre, 2009: 141) ve bu idealin peşinde sürüklenen kendi-içinin kendi kendisinin temeli olamamasına ilişkin olgusallığına benzer şekilde, Vüs'at O. Bener'in ana karakterleride hep yanılı ve yenilgilerden oluştuğu için yaşayabilenlerdendir.

İnsanın *ne ise o ol*[an],yani *kendindenin kipinde varol*[an] (Sartre, 2009: 111) tehlikesiz varlığını hiçleştirecek olan bilincin filizlenmesini, gonca verip açmasını sağlayan da onun içine düştüğü bu iç daralmasıdır. Oktay'ın "Günbatımı"nda ise göğsünde taşıdığı karanlık yarası ve düş lekeleri nedeniyle özürli çocuk olarak dünyaya gelmiş insanın olgusallığa bulaşmış yazgısı dile getirilmektedir:

Afyonu vakit;  
her yanda düş lekeleri  
gördün ama kurtulamadın  
peşindeler ilk gençliğinden beri  
Yüzünde ve titrek  
El yazında gölgelikler kadar  
Karabasanların izi  
Onlardan doğdun. Ey özürli çocuk!  
Övünç kaynağın oldu hep  
Göğsündeki karanlık yara  
(Oktay, 2002: 37).

İnsanın başına musallat olan bu varlık ikiliğini eserlerinde açıkça görünür kılan bir başka varoluşçu yazar Demir Özlü'dür. Yazarın özellikle "Kanal" adlı öyküsü, insanın bu Sartrevari varoluş çıkmazını açıkça yansıtmaktadır. Kendini niçin geldiğini bilmediği bir kentin ortasında bulan ve *güneşin ışıklarının sararttığı ovaya doğru* (Özlü, 1963: 20) yayılarak akan kentin kanalını görmek için çabalayan "Kanal"ın ana karakterinin, kıyısındaki fabrikalarla atölyelerin pisliğinin döküldüğü sessiz ve ışıksız kanalın bulanık suyuna kendini bırakmasının ardında yatan da yapışkanlığa, yıvışkanlığa bulaşmış insanın gerçekliğidir.

“Kanal”ın bulanık suyuna atlayan ana karakterin kendinde-varlığını kendi-için-varlığına kurban ettiği intihar eyleminin benzerine Orhan Duru’nun, evini ve dış dünyayı işgal eden ve sayıları gittikçe artan mide bulandırıcı böceklere karşı direnen insanı konu edinen “Karabasan”ında da rastlanmaktadır. Ana karakterin ilk kez yüznumaranın yanındaki lavaboda gördüğü, *lavabonun beyazlığında kara bir leke gibi duran* (Duru, 1959: 5) böcekle karşılaşmasıyla başlayan varoluş serüveni, sayıca hızla artan ve gittikçe büyüyen böceklerin evini ve dış dünyayı işgal etmesi üzerine, ona tek bir kurtuluş yolu bırakmıştır: *Temelinden yakmalı bu evi. Kibrit suyu köküne* (Duru, 1959: 9). Başlarda nemli ve ıslak lavabo içini mesken tutan ve ayakları kaydığı için dışarı çıkamayan böceklerin zamanla lavabo deliğinden kurtularak ana karakterin göğsünün üzerinde dolaşmalarını, tüylü duyargalarıyla onun dudaklarına dokunmalarını kendinde-varlığın kendisine eklenmiş kendi-için-varlıkla münasebeti olarak kavramak mümkündür. Böceklerin ana karakterin dudaklarının etrafında dolanmalarının kökeninde yatan, kendinden bir yarığında sızma imkânı bulan fakat varlık yetersizliği nedeniyle tek başına kendini temellendiremeyen soyut kendi-içinin canlı bir etle varlığını doldurma arzudur ki bu, iki varlık kipinin yan yana getirilemezliğinden dolayı gerçekleşmez. Bu nedenle, ana rahminden doğar gibi, kaskatı kendinde-varlığın üzerindeki bir yarıktan doğan kendi-içinin utkusu salt kendindenin feda edilmişinden öteye gidemez.

Nitekim öykünün ana karakterinin evini yakma eylemine bakıldığında, bu sefer hiçleştirilen varlık kipi, bir zamanlar kendindeyi hiçleyen kendi-içindir. Bu noktada *her şey[in] sanki kendinde ve kendi-için, ideal bir sentez karşısında parçalanma durumundalmışçasına cereyan* (Sartre, 2009: 767) ettiği kendinin temeli olma projesine başka bir varlık kipi de musallat olmaktadır: Evini yakıp böceklerden kurtulmayı planlayan ana karakterin başına musallat olan başkalarının böcekleri ile sembolize edilen başkası için varlık. Bir bedene sahip olma arzusunu hiç bırakmayan kendi-içinin dönüştüğü bu varlık kipi, başkasının bakışı karşısında ya *ne ise o ol[an]* (Sartre, 2009: 468) bir nesne ya da başkasını bakışlarında donduran bir özne arasında gidip gelse de, asla kendini ideal varlık haline getirmeyi başaramaz.

Türk edebiyatının varoluşçuluğun izlerinden yazarlarından Leyla Erbil’in “Bilinçli Eğinim I”inin böcek motifinin ardında karşımıza çıkan da Sartre’in *civik* adını verdiği varlık kipidir. İçinde bir yerler kımıldatan ve birden seviverdiği basma

bir deniz donu çalması nedeniyle kara gözlüklü bir polis tarafından yakalanıp bembeyaz badanalı, yüksek duvarlı üçüncü ya da dördüncü kattaki bir odaya hapsedilen kadın ana karakterin iki masayı üst üste koyup ancak yetişebildiği camın kenarından çıkıveren böceklerle karşılaşması ve onun varlığını bazen yok bazen var kılma girişimi, aynı bedende birbirine üstünlük kurmaya çalışan kendinde ve kendi-içininin savaşını akla getirmektedir. Nitekim *gözleri bayağı insan gözü denli açık, anlamlı bak[an]* (Erbil, 1960: 12) kanatlı böceksi, kendi-içininin sızma imkânı bulduğu kendindenin ufak yarığına benzeyen ceviz büyüklüğündeki bir delikten çıkar ve kadın ana karakteri davet edercesine rıhtımdaki gemiye doğru uçar.

Kendindeyi hiçleşmeye maruz bırakan kendi-içine benzer şekilde, böceklerle karşılaşmasından sonra iki kattan aşağıya *KORKMAMAYA inmeye koyul[an]* (Erbil, 1960: 13) ana karakter, birinci katta karşısına çıkan kara gözlüklü için de bir can ve mal düşmanı haline gelir. Kendindenin ışık geçirmez karanlığına sızan ışık demetiyle karşılaşan ben'in heyecanına benzer şekilde, kapatıldığı odadaki *yapayalnızlığı içinde böcek de olsa bir canlıyla karşılaşmanın coşkusu* (Erbil, 1960: 19) içindeyken, karakoldan çıkıp kara gözlüklüden kurtulduğunda, sokakta yine başına dert olan böceksiden tiksinti duyan ana karakter öykünün sonunda, kendinde varlığa gereksinim duymayan bir kendi-içini doğurtmaya çalışırcasına böceği ezer ve kendini temellendirme projesine doğru *pırıl pırıl denizde gemi[siyle] türkü söyleye söyleye* (Erbil, 1960: 20) uzaklaşır.

İnsanın içine hapsoldüğü varoluşsal çıkmazına ayna tutan isimlerden bir diğeri de Ferit Edgü'dür. Onun öykülerinde ve kısa öykülerinde insanın çıktığı her varoluş serüveni Medetsiz Tepesi'nde son bulmaktadır:

Bir dağ doruğunun adıydı bu:

Medetsiz.

Oraya varıp, dünyaya ordan bakmak istemişti.

Dağcı değildi.

Medetsiz Tepesi'ne varıp varmadığını da bilmiyoruz.

Çünkü yola koyulduktan sonra onu, bir kez daha

gören olmadı

(Edgü, 2014: 31).

Edgü'nün öykülerinin ana karakterlerinin serüvenlerinin son durağı olan Medetsiz Tepesi, *nerden geldiği belli olmayan o garip müziğin* (Edgü, 2014:63)

peşinden sürüklenirken yolunu yitiren insanın içine düştüğü *dört duvarı mermerle kaplı, dibi ise nemli toprak*[tan] (Edgü, 2014:32) ibaret bir mezardır.

Varoluşsal bunalımları nedeniyle egemen kıyafetlerinden soyunup yeni bir yaşam ve benlik arayışına yönelen karakterler, Sevgi Soysal'ın eserlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Bu karakterlerin başında, *günah dolu bir hayatın sonunda sefilce* (Soysal, 2013: 35) ölen Tante Rosa gelmektedir. *Evin kişiden ayrı, yıkılabilir bir nen olduğunu* (Soysal, 2013: 30) anlayan ve bu nedenle bir kaplumbağaya dönüşmek yerine özgür ve vahşi bir orman hayvanı olmaya imrenen Rosa, varoluşunu gerçekleştirmek uğruna toplumsal rollerinden soyunur ve maceradan maceraya atılır. *Kadınca bilmeyişlerin tek adı* (Soysal, 2013: 88) haline gelen pörsümüş bedeninden öte bir şey olmadığını bilincine vardığında ise, *koygun ormanların geçit vermez sıklığındaki köstebek deliğinden süzülerek dehlizin sonundaki kurtarıcı deliği* (Soysal, 2013: 91) görür ki, bu onun kendini öldürmesi anlamına gelmektedir. *Kendi ölümünün üzüntüsü*[ne] (Soysal, 2013: 91) çarpıp kalan Tante Rosa, *yüreğinin derinliklerinden, beyninin boşluklarına dol*[an] (Soysal, 2013: 94) amansız acı eşliğinde ele avuca sığmaz yeni bir Rosa doğurur. Fakat Rosa'nın hep aradığı ve bulduğunu sandığı bu yeni Rosa, *trenin penceresinden, bildik bir sokakla, bildik bir bahçeyle, bildik bir parkla, bildik bir ağaçla, havuzla, oyuncakla birlikte hızla pencereden geçi geçiver*[diğinde], Tante Rosa, *dayanılmazlığı oranında rahatlatması olmayan, deli, hain* (Soysal, 2013: 97) sancı tarafından esir alınır. Bu, çiş-kül karışımı<sup>41</sup> benliğinin doğurduğu sancıdan başka bir şey değildir.

Sartre varoluşçuluğu perspektifinden okumaya açık eserlerden bir diğeri Yusuf Atılgan'ın "Anayurt Otelidir. Romanın ana karakteri olan ve adını içerisindeki demir oranına göre renk alan zebercet taşından alan Zebercet'in kendi istemi ile değil, kırk dört yaşında gebe kalan anasının sabırsızlığı sonucu yedi aylıkken doğuşu, özgür olmaya ve tüm ağırlığını omuzlarında taşımaya mahkûm olduğu bir dünyaya kendi istemi dışında fırlatılan Sartre'in bireyini hatırlatmaktadır. Zebercet'e babasından miras kalan Anayurt Otelisi ise, Sartre'in deyişiyle *herkes*[in] *layık olduğu*

---

<sup>41</sup> Tante Rosa'nın eski kocası Mathes'in bir vazo içinde evine götürüp büfenin üstüne koyduğu Tante Rosa'nın yakılan cesedinin küllerinin üzerine Rosa'nın siyam kedilerinden biri çişini yapar. Birisi de gelip vazunun üstüne *Tante Rosa the end* yazıp, ortasından ok geçen ve altından üç damla akıtan bir kalp çizer. Rosa'dan arta kalan çiş-kül karışımı, bu bağlamda cıvık varlık kipini akla getirmektedir. Bunun yanı sıra çişle ıslanmış küllerin bulunduğu vazunun üzerindeki kalp ve altından damlayan üç damla, insanın benliğini ve maruz kaldığı üç aşamalı dönüşümü akla getirmektedir.

*savaşı bul[duğu]* (Sartre, 2009: 689) bu dünyada kökensizliği ile bir başına bırakılan Zebercet'in koruyucu sığınağı haline gelir. Nitekim *sokağın başında bir çam ağacının gövdesine tenekeden kesilmiş, koyu yeşil üstüne ak harflerle OTEL yazılmış ok biçimi[ndeki]* (Atılğan, 1987: 12) göstergenin zamanla çürüyüp okun ucunun aşağıya dönerek yeraltına işaret etmesinden de anlaşılacağı gibi, bu otel Zebercet'i dış dünyadan koparan, benliğinin derinliklerine götüren bir yeraltı tüneli işlevine sahiptir. Zebercet'i karanlığa gömülü tekdüze yaşamından uyandırıp dış dünyanın aydınlığına sürükleyen ise bir gece gecikmeli Ankara treniyle gelen, saçları, gözleri kara, yüzü gergin, esmer bir kadındır. Kadının bir hafta sonra yeniden geleceğini söylediği halde bir türlü gelmemesi, Zebercet'i bu kadına ilişkin fetiş nesnelere (kadının kaldığı 1 numaralı odadaki<sup>42</sup> kadının unuttuğu havlu, dudaklarının değdiği yer belli belirsiz lekeli olan çay bardağı), ortalıkçı kadına yönelttiği cinsel bir sadizme<sup>43</sup> sürükler.

Onun, gecikmeli Ankara treniyle gelen bu kadınla bir türlü gerçekleştiremediği birleşme arzusu, *kendindeye eklemelenmiş kendi-içinin varlığı[na]* (Sartre, 2009: 167) ilişkin ütöpik arzuya benzerdir. Bu arzu uğruna nesne-başkasından özne-başkasına ve özne-başkasından nesne-başkasına sonu gelmez şekilde savurulan Sartre'ın bireyi, başkasının nesne-varlığı dışında erimdişi olduğunu idrak ettiğinde, nefret duygusunun esiri olur ve bir daha asla nesne olmamak uğruna öteki bilinçleri yok etmeye girişir. Cinsel teması gerçekleştiremediği ortalıkçı kadını ve odada bacağına sürtünen ve dışarı atmaya çalıştıkça yabancılaşan kediyi cani bir şekilde öldüren Zebercet de böyle bir nefret-eden kimlikte karşımıza çıkar ve onu ne ölü ne sağ haldeki bir varlık durumuna sürükleyen ise kadını değil kediyi öldürmesidir.<sup>44</sup> Bu, kendi-içinin soyutluğuyla hayalindeki ideal varlık kipine ulaşamayacağını idrak eden Ben'in kendindeye dönüşme talebidir. Nitekim bu eyleminden sonra otelin ikinci katındaki 2 numaralı odada tavandan sarkan bir çamaşır ipiyle don-gömlek bir halde

---

<sup>42</sup> Gecikmeli Ankara treniyle gelen esmer kadının otelin 1 numaralı odada kalması, kendinde varlığın bağrından doğan kendi-için ile özdeşleştirilebilir.

<sup>43</sup> Teni aracılığıyla tutsaklaştırdığı ortalıkçı kadının karşısında bedenini işkence aleti gibi kullanmaya yönelen Zebercet, altındaki beden karşısında yenilgiye uğradığında, birden abanıp iki eliyle kadının boynunu sıkarak ve onu öldürür.

<sup>44</sup> Kedi de bu noktada varoluşsal bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Önce uysal bir mizaca sahip olan kedinin sonradan yabansılaşması ve Zebercet'in bacağının etrafında sıklıkla dolanmaya başlaması, ortalıkçı kadının cinayetinin olduğu gece 2 numaralı odadan bir türlü çıkmak istememesi, benliğin kendineden kendi-içine dönüşümünü imlemektedir.

kendini asmayı ve bedenine bulaşan bilincinden kendini arındırmayı tercih eder<sup>45</sup>. Onun ip-te sallanan cansız etinden geriye kalan ise berrak ve su akışkanlığındaki bilinç değil, donunun sol paçasından akan fildişi rengindeki koyuca bir sıvıdır. Burada söz konusu olan kendindeyi kemirerek onu hiçliğe uğratan ikinci varlık kipi olan kendi-içinin, bütün bu cinayetlerden sonra berraklığını ve akışkanlığını yitirerek cıvıklaşan bir varlık kipine dönüşmesidir.

Görüldüğü gibi, Sartre perspektifinden insanın varoluş yazgısının Türk edebiyatında izini sürerken karşımıza çıkan yeraltı-insanı, toplumsal yasaların emrindeki yeryüzü insanına dönüşmek yerine, insan-bedenini parçalara ayıra ayıra, en dipteki karanlık böcek-ben'ine ulaşmayı tercih etmiştir. Kendini dev bir böceğe dönüşmüş şekilde yeniden doğuran bu yaratığın yazgısını trajik kılan ise, onun ne birinden birini tercih edebildiği ne de ikisini de birlik ve beraberlik içinde kaynaştırabilirdiği varlık ikiliğidir.

### 3.1.1. Erhan Bener ve Varoluşçuluk

İkinci Meşrutiyet Döneminin özgürlükçü ve yenilikçi ruhunu benimseyen bir anne ve fen doktoru bir babanın (bkz. Andaç, 2002: 11) oğlu olarak 19 Nisan 1929'da Kıbrıs'ta dünyaya gelen Erhan Bener, babasının işi ve sürgünleri<sup>46</sup> nedeniyle çocukluğunu ve ergenliğini Anadolu'nun çeşitli illerinde geçirmiştir. Bursa'da başladığı ilkokul hayatına babasının tayini nedeniyle sırasıyla Sivas'ta, Zile'de ve Bolu'da devam etmek zorunda kalmış, bu da onun arkadaşlık ilişkilerine yabancı kalmasına yol açmıştır. Ortaokul döneminde de yine il değiştirip İstanbul'a gitmek zorunda kalan –bu sefer romatizma hastalığının tedavisi nedeniyle- Bener, tedavisinin ardından subay ağabeyi Vüs'at O. Bener'in yanında, bir yıl sonra da

---

<sup>45</sup> Gecikmeli Ankara treniyle gelip 1 numaralı otel odasında kalan genç kadın, Zebercet'i 2 numaralı otel odasında intihara sürüklemiştir. Burada söz konusu olan, başına musallat olan kendi-için tarafından emilip hiçleştirilen kendinde-varlığın ölümüdür.

<sup>46</sup> 1912'de tamamladığı doktora eğitimiyle Türkiye'nin ilk fen doktoru unvanını kazanan Mustafa Raşit Bener, 1965'e kadar süren yaşamı boyunca, kaleme aldığı kitabı (Bir Dinsizin Düşünceleri) nedeniyle tutuklanır, Çanakkale Savaşına katılır, Merzifon'un önde gelen aydınlarından Kadı Said Efendi'nin kızı Mediha Hanım'la (Erhan Bener'in annesi) evlenir, ondan sırasıyla Vüs'at O. Bener, Erhan Bener ve Bilge Bener adında üç çocuğu olur, kimi zaman sürgün kimi zaman tayin nedeniyle Maarif Müdürlüğünden liselere ve askeri okullara kadar Anadolu'nun çeşitli illerinde ve kurumlarında emekli olana kadar çalışır.

buraya (Bergama) yerleşen ailesinin yanında öğrenimini sürdürmüştür. Ortaokul öğrenimine benzer şekilde lise öğrenimini de farklı illerde (önce Balıkesir, sonra Kayseri’de) sürdürmüştür. Lise mezuniyetinden sonra ise daha önce aklına bile gelmeyen maliye bölümünde öğrenimine devam etmiş (bkz. E. Bener, 2002: 46) ve bu bölümden 1950’de mezun olmuştur. Mezuniyetinden 1975’teki emekliliğine kadar geçen süre zarfında Maliye Bakanlığında stajyer memur, müfettiş yardımcısı, kontrol memuru, hesap uzman yardımcısı, hazine genel müdür yardımcısı, maliye müşaviri, hazine müşaviri, bakanlık danışmanı olarak bulunduğu çeşitli bürokratik görevleri onun daha ilkokul yıllarında başlayan edebiyata ilgisini örselememiştir. 1957’te Neşecan Otyam ile evlenerek ondan Yiğit Bener ve Yaprak Bener adında iki çocuk sahibi olan Bener, 8 Aralık 2007’ye kadar süren yaşamına ellinin üzerinde roman, öykü, şiir, deneme, meslek kitabı ve edebiyat ödülü sığdırmıştır.

İnsanın varoluşsal çıkmazına vurgu yapan Bener (bkz. 2002: 12-13)’in eserlerine yakından bakıldığında, sağ ve sol kimliğinden veya toplumsal rollerinden başka bir kimliği olmayan sürü insanları arasında *kendisini yalnız ve kaderine bırakılmış hisseden* (E. Bener, 2012: 10) ana karakterlerin ruhsal çalkantısı dikkat çekmektedir. Yazarın 1961’de yayımlanan “Kedi ve Ölüm” adlı romanının altmış yaşındaki ressam Zahit’ini ise bu ruhsal çıkmaza iten, ayaklarının ucunda dolanan ve en geç üç ay daha erteleyebileceği ölümünün soğuk gerçekliğidir. *Hantal gövdesi, tutuk diliyle her zaman canlı atmosferin dışında kalmaya hükümlü* (E. Bener, 2012: 21) şekilde salt yaşamış olmanın bile kendisine yetecek kadar zevk verdiği altmış yıllık bir ömrün sonunda ölümün eşliğine gelen Zahit’in içinde yeşeren *insan ruhunun bütün derinliğini, bütün genişliğini, hayatı ve ölümü, tabiatı ve Tanrı’yı* (E. Bener, 2012: 71) bir arada veren bir resim yaratma arzusu –ki bunun için Tanrısal bir güce sahip olması şarttır- günün birinde *tüylü tüylü dokun[an], eğilip bükül[en], kıvrın[an]* (E. Bener, 2012: 40) bir düş yaratığının (kedi) gelip soluğunu tıkarcasına göğsünün üstüne oturmasına yol açar: *Kedi değil, kılık değiştirmiş bir düşmandı. İri, sivri dişleri, dik uzun bıyıkları ile* (E. Bener, 2012: 41). Gerçi Zahit ne yapar eder, bu yırtıcı, ateş gibi parlayan gözleri olan ve gittikçe daha da irileşen düşlerinin bu korkunç şeytanı ile düşünde<sup>47</sup> ve gerçek yaşamda<sup>48</sup> giriştiği en çok bir kişinin sağ çıkacağı alınlarına yazılmış çarpışmadan elleri kanlı şekilde galip çıkar.

---

<sup>47</sup> Zahit, düşünde kediyi elleriyle öldürdükten sonra, ayaklarını bir anda çamura bulanmış ve kendini istençsiz şekilde uçuruma doğru giderken bulur. Uçurumun aşağısındaki mavi ve berrak denizin



Fakat onun düşlerinin şeytanını biçimsiz bir yığın haline dönüştüren bu eylemi, onu karanlıktan kurtarmaya yetse de, ayaklarına bulaşan yapışkan çamurlarla memleketine (varlığının ilk kipi olan kendinde-varlığına) dönüp *kendisiyle ilişiği olmayan yabancı bir kalıp* (E. Bener, 2012: 79) içinde yaşamaya mahkûm olmasına engel olamaz. Çünkü o bir kez olsun, kendisini yolun sonundaki uçurumdan aşağıya, öylesine berrak, öylesine mavi denize doğru çırılçıplak bırakmıştır.

Burada da söz konusu olan, Sartre'ın çırılçıplak şekilde kendi-içinin berrak sularına girmeye yeltenen ve sonunda tüy hafifliğindeki varlık yetersizliğini idrak edip memleketine dönmek zorunda kalan kendinde-varlık kipinin çaresiz sürgünlüğüdür. Çünkü o da *yaşam karşısında uyanıklıktan ışık dışına kaçışa götüren bu ölümcül oyunu* (Camus, 2013: 23) kaybetmiştir ve eski yurdunu yitirmiştir. Bu yurttan, *zehirli bir böcek sokmuş gibi simetriğinden taşmış görünen sağ yanağı* (E. Bener, 2012: 24), *gözleri, avurtları çökmüş, göbeği iyice erimiş ve porsümiş, karısının kucağına alıp kolayca yerinden kaldırabileceği kadar elle tutulurcasına zayıflamış* (E. Bener, 2012: 101) ve tahtakurularının, pirelerin ve karıncaların sinsi sinsi kemirdiği canlı bir iskeletten farksız bedeni geriye kalmıştır. Burada Camus'un sözü hatırlanmaya değerdir: *Düşünmeye başlamak, için için yenmeye başlamaktır. Kurt insanın yüreğindedir* (Camus, 2013: 22). Zahit'in son zamanlarda başına musallat olan, boğazındaki *o yapışkan, tüylü bulanıklık* (E. Bener, 2012: 116) da Camus'un insanın etini içten içe kemiren kurdu gibi, onun kanını emmekte, *sıvaşık, pıhtılaşmış, ağır akışlı* (E. Bener, 2012: 112) hale getirmektedir.

Bu durumda yattığı yerde çamurlar içinde direnmeye çalışan Zahit'in acı içinde ölümü beklemekten başka çaresi var mıdır? Bunun cevabı herşeye rağmen, kendisini canlı kılacak kutsal hayat özünü, hayattan tek beklentisi *sırf et ve kan, yani sırf can olarak yaşamaktan* (E. Bener, 2012: 50) ibaret olan, *doğurmak ve yaşamak için yaratılmış* (E. Bener, 2012: 56) olan karısından gassetmek pahasına bile, evettir.

---

akıntısına çırılçıplak halde kendini bırakarak, denizin kendisini memleketine kavuşturacağını ummaktadır. Fakat öldürdüğü kedi, birden dirilmiş halde karşısında belirir ve intikam alırcasına keskin, alaycı gülüşü, sivri kanlı dişleri, soluk tıkayan kızgın hırıltısıyla omuzuna tırmanarak onu korkunç ağırlığıyla yere yapıştırır.

<sup>48</sup>Zahit, düşlerinde başına musallat olan kediye karşı duyduğu yenilginin rövanşını almak istercesine, uyanık olduğu bir gün, evinin –ki inşa ettiği bu ev, bütün yaşamı boyunca ortaya çıkardığı tek gurur veren eseridir- mutfağında karşısına çıkaniri, çirkin suratlı, yaban bakışlı, tekir bir kediyi leğenle boğmaya çalışır ve süpürge sapıyla kafasına vurarak öldürür.

Nitekim Kurban Bayramının ilk günü evinin bahçesinde kurban edilen *koyunun kesik boğazından kan fişkırdıkça sanki daha çok güçlen*[en] (E. Bener, 2012: 115) kasabın hayat doluluğundan etkilenen Zahit, boğazındaki kan içici böceğe de, onunla Sartre'ın kim kimin yerine geçecek (Foulquié, 1998: 74) oyununu oynayan karısına<sup>49</sup> da, kanını emmek, bol bol emmek, onu tüketmek için ölümünü bekleyen başkalarına da inat var olmak uğruna, mutfaktaki kasabın bıçağıyla yukarıdaki odasında uyuyan karısının can özünü kendine geçirmeye niyetlenir. Onun *sevdiğinin 'sen'inin (toi), kendi ben'inde (moi) kaybolduğunu görmeye* (Foulquié, 1998: 75) yönelik bu arzusu, o daha üst kata uzanan merdivenin ikinci basamağına gelemeden kanını donduran ölümle karşılaşana dek dinmez. O son nefesini verirken geride çok yakın bir yerde onun özgürlüğüne ve öznelliğine açılmış bir kapı kapanmaktadır. Bu da onun bedenini, özgürlüğünü ve öznelliğini ölüme teslim eden, katılarak kendinde-varlıklaşılmaya meyleden edilgen bir varlık kipi olarak *yaşayanlara yem ol*[ması] (Sartre, 2009: 676) demektir.

Bener'in "Loş Ayna"sının Mahide'si, İlhan'ı ve Selçuk'u da geleneksel toplumsal cinsiyet kalıpları çerçevesinde bir yaşam sürmeye zorlandıkça daha fazla kendi olmaya meyleden varoluşçu karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. *Aynı gövdeye sığınmış bir başka yaratık* (E. Bener, 2000b: 14) olarak adlandırdığı tutkularının esaretindeki Ben'i ile soğuk mantığının kıskaçlarınca yakalanıp *hayvanlığı deri değiştirir gibi üzeri[n]den pul pul dökül*[ünce] (E. Bener, 2000b: 14) ortaya çıkan Ben'i arasında savrulup duran nemfoman Mahide'yi, onun kadınları her zaman oburca doyurulmak isteyen aç bir et olarak gören eşcinsel yeğeni İlhan'ı ve ağabeyinin kendisine çizdiği sınırların içinde kısıp kalmış Selçuk'u bir noktada birleştiren ise kendilerini yenmek, bambaşka bir insan olmak istedikçe kendi benliklerinin kozasının içine daha çok hapsolmalarıdır. Toplumun kıyısında yaşayan bu karakterler kendilerini yeni baştan yaratmaya yönelik eylemlere yeltendiklerinde ise intihara sürüklenirler.

Nemfomaniliği nedeniyle ilkel dürtülerinin tutsağı olan Mahide'nin, *toprak kersekleri arasında kıvrılıp bükülerek yaşamını sürdüren pis bir yaratık*[tan] (E. Bener, 2000b: 177), solucandan farksız görülen İlhan'ın ve sorumluluk almamak

<sup>49</sup> Kendi bedeni gittikçe çürümeye yüz tutarken, karısının son derece canlı, taze, genç kalması, Zahit'te ona karşı büyük bir kin duygusu ve öldürme arzusu uyandırmıştır ki Zahit, ancak onun ölümüyle *yaşamının o kanlı, o korkunç ana mayasını* (E. Bener, 2012: 119) yeniden kazanabilecektir.

uğruna savcı yardımcısı ağabeyinin gölgesi altında kişiliksiz bir yaşam sürmeye razı Selçuk'un kendi arzularıyla ölüme yatmalarının nedeni ise oldukları ve olmak istedikleri varlık kipleri arasındaki uçurumu savunmasız ve yalnızken idrak etmiş olmalarıdır ve intiharı ölüm karşısında bir güçlülük ifadesi olarak görmeleridir. İşte bu nedenledir ki, ağabeyiyle aldattığı Selçuk tarafından omuzundan yaralanan Mahide, *bu kadar cık yara* (E. Bener, 2000b: 174) yüzünden dolaylı bir şekilde intihar eder, eşcinselliği ve Selçuk'a duyduğu hisler nedeniyle Selçuk tarafından arkadaşlıktan men edilen İlhan *ağzının içi[ni] dışlarının arası[nı]*, *burun deliklerine kadar kanla* (E. Bener, 2000b: 166) dolduran hastalığına teslim olur, *herkesin, istediği gibi yönlendirebileceğini sandığı, oynayabileceğini sandığı, hiçbir işe yaramayan* (E. Bener, 2000b: 172) Selçuk ise evinin taraçasından aşağıya ölüme atlar. Onların ölüm karşısındaki bu soğukkanlılıkları bize Camus'un *en temel kurallarını bilmezden geldiği bir toplumda* (Camus, 2016: 93) yeri olmadığı için Fransız halkı adına genel bir meydanda kafası kesilecek olan idam mahkûmu Meursault'un huzur anını hatırlatmaktadır:

Ve ben de, kendimi her şeyi yeniden yaşamaya hazır hissettim. Sanki bu büyük öfke içindeki kötülükleri söküp atmış, ümitleri boşaltmış gibi, birtakım işaretler ve yıldızlarla dolu bu gecenin karşısında, içimi ilk defa olarak dünyanın tatlı kayıtsızlığına açıyordum (...) Her şeyin tamam olması ve kendimi daha az yalnız hissedebilmem için, idam günümde çok seyirci bulunmasından ve bunların beni hınç dolu haykırımlarla karşılamalarından başka isteyecek bir şeyim kalmamıştı (Camus, 2016:110).

Gerek “Loş Ayna”nın karakterleri, gerek Meursault, *bilinçsiz olarak yeniden zincire* (Camus, 2013: 31), makinemsi yaşamın çarkları arasına dönüşü tercih etmek yerine kesin uyanışa geçmişlerdir ve uyanışlarının ardından karşılarına çıkan iki seçenektен birini –intihar ya da iyileşme- intiharı seçerek kendi yaşamlarının –ki bu yaşamlarını sonlandıracak bir hüküm bile olsa- sorumluluğunu üstlenecek cesareti ilk kez gösterebilmişlerdir.

### 3.2. Batı Edebiyatında Varoluşçuluk

*Ruh, sayısız yapraklı bir zambak gibi kendini yaprak yaprak açar.*  
(Cibran, 1970: 67)

Varoluşçuluk, Türk edebiyatında olduğu gibi Batı edebiyatında da yerini almıştır ve özellikle de sınırların ötesinden çıkıp gelen “öteki” dünyanın insanların kimlik buhranının edebiyat düzlemindeki sesi olmuştur. Bu noktada varoluşçu temaların Batı Göç Edebiyatındaki ve bu çalışmanın odak noktasında yer alan iki eserdeki (Doğu kökenli Batı edebiyatının temsilcilerinden Hage’in “Hamamböceği” ve Batı kökenli bir göçmen olan Lispector’un “G. H.’nin Çilesi) etkisi yadsınamaz. Zira kendini gerçekleştirme sorumluluğuyla kuşatılan insanın bunalımını dile getiren varoluşçuluk, göç ettikleri ülkelerde umutsuzluğa terk edilmiş göçmenlerin sesi olmuştur ve bu da insanın varoluşsal yazgısına ayna tutan eserlerin ortaya çıkmasına araç olmuştur.

19. yüzyılın sonlarına doğru siyasi, ekonomik, dini veya etnik nedenlerden dolayı veya daha iyi yaşam koşullarına sahip olmak umuduyla *bavullarına yüzyıllardır sahip oldukları kültürel değerlerini doldurarak zengin ve modern dünyanın yolunu tut[an]* (Cengiz, 2010: 191) yoksul ülkelerin göçmenlerinin ötekileştirilmiş kimlikleriyle bu yeni sığınaklarında yer edinebilme çabaları ve hayalkırıklıkları göç edebiyatının doğuşuna uygun ortam hazırlamıştır. Bu bağlamda kendilerine *sözleriyle, bakışlarıyla yoksul ya da topal ya da bodur ya da “leylek bacaklı” ya da yanık tenli ya da çok sarışın ya da sünnetli ya da sünnetsiz ya da öksüz olduğunu hissettir[en]* (Maalouf, 2002: 26) Batılı dünyanın kıyısında “öteki” kimliğiyle yaşamaya itilen, *ne o, ne de bu, aynı zamanda her ikisi* (Yeğenoğlu, 1995: 80) de olan Doğu’lu göçmenlerin yarattığı bu edebiyatın, *içinde üretildiği toplum ile arasında[ki] kopmaz, yadsınamaz, reddedilemez bağlar[ını]* (Alver, 2012: 11) görmezden gelmek olası değildir.

Bundan hareketle coğrafi yer değişiminden çok daha fazla anlam muhteva eden göç olgusunun doğurduğu evsizleşmenin ve kimliksizleşmenin yol açtığı bunalımın içinde *kendi kendisiyle yalın özdeşlik* kuran, kendisindeki *eksiksiz boş[luğu], belirlenimsiz[liği] ve içeriksiz[liği]*(Sartre, 2009: 61) keşfeden Doğu’lu göçmen yazarların/şairlerin varoluşçu izleklerden beslenen eserlerini ele almak gerekir.

Nitekim kendini parçalanmış, bölünmüş, ya da doğduğu ülkeye ya da onu kabul eden ülkeye ihanete mahkûm bir halde bul[an] (Maalouf, 2002: 35) bu sığınmacıların eserleri de varoluşçu yaklaşımda olduğu gibi insanın kendini *başka hiç kimseye benzemez kılan* (Maalouf, 2002: 16) kimliği ve onun kök saldıği köksüzlüğüne doğru uzanan tek yönlü yolculuğu ekseninde dönmektedir.

1889'da Lübnan'da doğan ve ülkesinden uzakta geçirdiği yirmi bir yılın ardından Lübnan'a dönüp 1988'deki ölümüne kadar yaşam, ölüm ve varoluş konularına yoğunlaşan Mihail Nuayme'nin insanın kendini Tanrı kılma arzusu yerine, insanın özü olan sonsuz Tanrı'sıyla birliğini ve Kierkegaard'ın dini epistemolojisini odak noktasına alan "Kendini Arayan Adam – Arkaş'ın Günlüğü" ile başlayalım. Hafızasını yitirdiğinden beri adını, yaşını, nereli olduğunu bilmeden New York'taki bir Arap kahvesinde çalışan meçhul ve garip ana karakterinin varoluş krizleri bu bağlamda incelenmeye değerdir.

*Güvenin delik deşik ettiği tahta parçası gibi bir yüz[le]* (Nuayme, 2014: 21) ve *adı için ve adıyla yaşa[yan]* (Nuayme, 2014: 22), başkalarının kendine taktığı "Arkaş" adıyla insanlar arasında yalnız ve dilsiz bir hayata kendini mahkûm eden bu karakterin ikiye bölünmüş kişiliği –*New York'ta bir Arap kahvesinde çalışan, sessiz ve düşünerek yaşayan Arkaş ile insanların arasından çekilmiş, ilahi âlemle irtibat kurup onunla birlik olmak için ısrarla sessizliği isteyen* (Nuayme, 2014: 74) Arkaş-Kierkegaard'ın kendi bireysel varoluşunun bilincine varan bireyinin içine düştüğü ve birini diğerine tercih etmek durumunda kaldığı "ya/ya da" durumunu akla getirmektedir: Ya tamamen haz peşinde ve bedensel arzularının egemenliğine ve *kendinden kurtulamamanın işkencesi[ne]* (Kierkegaard, 2007: 29) mahkûm olacağı estetik varoluşu, ya kendini toplumsal rollere ve kurallara adayacağı etik varoluşu, ya da *absürd ve paradox oluşu[na]* (Kierkegaard, 2007: 253-254) rağmen Tanrı'ya koşulsuz bağlanacağı dinsel varoluşu tercih edecektir. Sadece duyu organlarıyla var olan insanlar (estetikçiler), deniz suyu ile yıkanırken, kendisi hüznleriyle yıkanan ve *acı içinde barış ve huzur bul[an]* (Kierkegaard, 2013: 53) Arkaş ise *açıklık iste[yan]* ve *gizliliği cezalandır[an]* (Kierkegaard, 2013: 96) ahlaki varoluştan dinsel varoluşa sıçramaya hazırlanan olgunlaşma sürecindeki bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Onun bilindik Arkaş kimliğini unuttuğu ve *güneş ışınlarının billurdan bir küre üzerine düşüşü gibi, ansızın üzeri[ne] düş[tüğü]ve kendi[ni] şeffaf, sıcaklık*

ve ışıkla dolu, et ve kemikten soyunmuş, zaman ve mekândan azade bir varlıkmış gibi (Nuayme, 2014: 117) duyumsadığı anda ise o, trajik kahramandan öteye gitmiş, varolma sevincini tattığı dinsel varoluşa ermiştir.

Bu noktada oğlunu Tanrı'ya kurban etmeye niyetlenen İbrahim'in kararlılığını hatırlayalım. Zira Nuayme'nin eserinin sonunda da öğrendiğimize göre, zengin ve köklü Lübnanlı bir aileden gelen ve asıl adı Şekib olan hayatının baharındaki Arkaş önceleri, toplumun bir kahramanına dönüşmek uğruna kızı Iphigenia'yı kurban etmeye bile hazır olan Agamemnon'u örnek alırcasına toplumsal ödevlerin ve rollerin odağında yaşamını sürdürmesi ve evrensel ifade etmesi nedeniyle *etiğın kendisinden hoşnut kaldığı sevgili oğlu* (Kierkegaard, 2013: 97) iken, *yeryüzünde nadir bulunan bir güzelliğe sahip* (Nuayme, 2014: 136) eşini evlendiği ilk gece *çok sevdiği için* (Nuayme, 2014: 135) şah damarından keserek kurban eder ve kaçmadan önce arkasında üzerinde şunlar yazılı olan küçük bir kâğıt bırakır: *Sevgimi elimle kurban ettim. Çünkü o, bedenimin tahammül edebileceğinin ve arzulanabileceğinin çok ötesindeydi* (Nuayme, 2014: 136). Dünyevi kavrayışın temel alındığı ahlaksal aşamaya taban tabana zıt olan ve *adım adım ilerleyerek değil, sıçrayarak* (Taşdelen, 2004: 253-254) ulaşılan bu aşamada Arkaş, başkaları tarafından anlaşılılmayı göze almış, toplumdaki ve kendi arzularından radikal biçimde uzaklaşmış, *Mutlak ile mutlak olarak ilişki* (Kierkegaard, 2013: 124) kuran dilsiz (konuşsa da anlaşılmayan) bir iman şövalyesine dönüşmüştür: *Kurban eden de benim, edilen de. Onu kurban ettim ve kurban oldum... Elimle, şu elimle sevgimi kurban ettim* (Nuayme, 2014: 134). Arkaş'ın Tanrı'ya koşulsuz teslimiyetinin bir sınavı olarak şuurdan yoksun bir ebedi iman sarhoşluğu içinde gerçekleştirdiği eyleminin ahlaki karşılığı ise cinayettir ve artık o, bu eylemi ile etiğın çeperlerinden sınır dışı edilir ki, bunun artık kutsal bir dili konuşan İbrahim için bir önemi kalmamıştır.

“Mirdâd- Kundaktaki Ermiş”in ana karakteri Mirdâd da bu bağlamda kendini arayan insana varoluşun sırrını müjdelemektedir. Zira Büyük Tufan'dan sonra adamlarıyla birlikte As ve Lübnan dağlarına yerleşen Nuh'un ölümünden önceki vasiyeti üzerine bölgenin en yüksek tepesine inşa edilen bir sunaktaki heykel gemide yaşayan ve içlerindeki imanı hep diri tutmaya kendini adanmış dokuz “Gemi Arkadaşı”nın birinin ölümünden sonra ancak bir hizmetli olarak gemiye kabul edilen Mirdâd'ın sekiz gemi arkadaşına verdiği öğütleri, Kierkegaard'ın iman şövalyesinin

eriştiği ütopyik dünyaya uzanan birer merdiven işlevi görmektedir. Gemiye kabulünün ilk yedi yılı boyunca hiç konuşmadan gemidekilere hizmet eden Mirdâd'ın suskunluğu bu noktada *kendi atalarının topraklarını terk edebil[me] ve vaat edilen topraklarda bir yabancı haline gel[me]* (Kierkegaard, 2013: 124) cesareti gösterebilen İbrahim'in konuşamayışına benzerdir: *O istediğini söyleyebilir, ancak söyleyemeyeceği bir tek şey vardır ve bunu söyleyemeyeceği için, yani bunu bir başkasının anlayabileceği biçimde söyleyemeyeceği için söylemez* (Kierkegaard, 2013: 124). Söylediklerini evrensel tercüme edebileceği etik alandan kendini soyutlamayı başaran Mirdâd'ın arkadaşlarıyla paylaştığı ilk sırrı ise, onların varoluşun eşliğinden içeri girmelerini sağlayacak olan mükemmel kelime, “ben” dir.

Çünkü “ben”, ey rahipler, mükemmel bir kelimedir. Ondaki o gizemli gücü anlamadığımız ve o gücün efendisi olmadığımız sürece, zenginliğiniz fakirlik demektir; barışınız savaş demektir. Yüksek ışıkların altında uçmayı isterken, kendinizi hapishanenin karanlıklarında titrer bulursunuz (Nuayme, 2014: 47).

Bu noktada Mirdâd, *daima mezarlara dönüşecek olan beşikler ve beşiklere dönüşecek olan mezarlar dünyası* (Nuayme, 2014:49) olmaktan öteye gidemeyen insanlar dünyasının ölümün refakatçiliğinde doğum sancıları çektiğini, fakat ikizlerin birlikteliği olmadan bu doğumun ölü bir doğum olacağını ifade etmektedir. Mirdâd'ın *ikizlerin birlikteliği* ile kastettiği ise ruh ve maddenin, Tanrı ile insanın tek vücut haline gelmesidir ki doğumda rahimden ayrılan plasenta gibi kundaktaki insan da salt kendi ben'ine yönelerek *Tanrı'yla olan birlikteliğini örten perdeleri parçala[r]* (Nuayme, 2014: 55) ve hayatın ta kendisine doğar. Ve bütün bunlar olup biterken, *etiği tamamen aş[an] ve onun dışında daha yüce bir telos'a sahip ol[an] ve bu telosla ilişkili olarak etiği askıya alan* (Kierkegaard, 2013: 65) insan, *kuluçkaya yatan tavuğun sessizliğini* (Nuayme, 2014: 90) andıran sabırlı ve inançlı bir sessizliğe bürünür ve kendisine karşı ayaklanan *kibrine teslim olmuş sarhoş dünya[ya]* (Nuayme, 2014: 105) kayıtsız kalır.

*Ne çiçek açan ne de meyve veren bir ağac[ın]* (Cibran, 1989: 34) kıraçsızlığına dönüşen insanın çepeçevre sarıldığı ve onu *kutsal elinden doğduğu[ndan] beri eksikliğini çektiği* (Cibran, 1989: 79) Tanrı'sına kavuşturacak ıssızlık ve tek başlılık, 1883 Lübnan doğumlu olan ve on iki yaşında Amerika'ya göç eden Halil Cibran'ın eserlerinin de ana motifini teşkil etmektedir. Yazarın “Velinin Bahçesi”nin

ve “Hak Erenler (Nebi)”nin Mustafa’sı da Mirdâd gibi, *yalnız gel[miş] ve yalnız olarak göçüp gidecek* (Cibran, 1990: 25) olan insana *hayat hazinesinin evine* (Cibran, 1990: 18) ulaşması için güneşten değil, gecedan ve çıplaklıktan medet ummayı ve bir kartal gibi yapayalnız uçmayı öğütlemektedir ki o ancak bu şekilde kendi yolunda yürürken ruhunu bulacaktır.<sup>50</sup>

Tanrı inancını varoluşçuluğun irrasyonelliği ile harmanlayan Kierkegaard’ın ontolojisine (bkz. Tanzer, 2008: 30) zıt olan Sartre ontolojisinden beslenen eserlerde de Kierkegaard ontolojisinin vurguladığı varoluşçuluğun bu irrasyonelliğine rastlanmaktadır. Fakat bu sefer baş tacı edilen, Tanrı ile kurulan dolaysız ilişki yerine, bırakılmış insanın *eldeğmemiş bir yarın[a]* (Sartre, 1999: 70) doğru sonu gelmeyen atılımlarıdır. Bunun Doğu’lu göçmenlerin kalemlerinden çıkan en güzel örneklerinden biri de 1929’da Kuzey Sudan doğumlu olup İngiltere’ye göç eden Tayeb Salih’in “Kuzeye Göç Mevsimi”dir. Üstün zekâsından dolayı çocuk yaşta kuzeye ilk göçünü gerçekleştiren, Kahire’den Londra’ya uzanan başarılı akademik yaşamının, doymak bilmez cinsel açlığı nedeniyle birinden diğerine sürüklendiği maceraların ardından yüzyıllık geleneklerin süregeldiği Nil kıyılarındaki küçük köyüne dönen romanın ana karakteri Mustafa Said, kendini bulmak isteyen ve yarın ne yapacağına özgürce kendi karar veren varoluşçu bir portre çizmektedir.

Bir damla neşeye özlem duyan *ruhumun yapısında[ki] karanlık leke[den]* (Salih, 2011: 53) kurtulmak ve kimliğini bulmak amacıyla savaş alanına çevirdiği yatak odasında Kuzeyli kadınlara karşı sadistçe bir tutum sergileyerek kendi cansız bedenini başkalarının bedenine taşımayave bu şekilde onların özgürlüğünü kendine mal etmeye çalışan Said, “Hasan”, “Charles”, “Emin”, “Mustafa” ve “Richard” adlarıyla kendini tanıttığı ve kadınların ölümüyle<sup>51</sup> sonuçlanan bu ilişkilerden yine de *susuz bir çöl* (Salih, 2011: 41) olarak çıkmıştır: *Onları öldüren benim. Ben susuzluğun çölüyüm. Othello falan değilim. Ben bir yalanım* (Salih, 2011: 37). Bu, içindeki özgürlüğü serbest bıraktığında *evrenin bedeninden sızan o bulaşıcı virüs*

<sup>50</sup>“*Ruha giden yolu buldum*” değil, / “*Kendi yolunda yürürken ruhu buldum*” deyin. / *Çünkü ruh, her yolda yürür. / Ruh ne bir çizgi üzerinde yürür; / ne de bir kamış gibi / dümdüz biyyür. / Ruh, sayısız taç yaprakları olan / bir lotus çiçeği gibi açılır* (<http://www.antoloji.com/kendini-bilis-siiri/>, 17 Şubat 2017’de erişildi).

<sup>51</sup>Said’in hayatına giren kadınların hepsi (Sheila Greenwood, Ann Hammond, Isabella Seymour, Jean Morris) *kalpsiz bir makine* (Salih, 2011: 33) tarafından parçalanmış birer cesede dönüşmüştür, bunun sonucunda da Sheila Greenwood ve Ann Hammond intihar etmiş, depresyona sürüklenen Isabella Seymour kanserden ölmüş, Said’i *kovalamaktan usanmayan vahşi bir boğa[ya]* (Salih, 2011: 128) dönüştüren Jean Morris ise Said tarafından öldürülmüştür.



(Sartre, 2016: 89) ile enfekte olan (sınır tanımaz bilincinin sarhoşluğuyla kendindeyi hiçleyen) ve zamanla *fazlalık olmanın bilinci* (Sartre, 2016: 249) ile yüzleşen Roquentin'in bir daha kurtulamayacağı soyutluktur.

İşte bu noktada Said, bir türlü varoluşamayan Roquentinliğinden kurtulmak ve kendini ana rahminden yeniden doğurtmak için bu sefer de kendindeyi hiçleyen kendi-içini hiçlemeye yeltenir; yaşamı ve ölümü besleyen Nil'in sularına kendini bırakır. Said'in Nil'in sularından çıkıp çıkmadığı, ya da ne şekilde çıktığı bilinmez, ama Said'in sırrıyla yakından ilgilenen ben-anlatıcı da kendi hiçliğinin sınırlarına vardığında ister istemez Nil'in ürpertici sularına sürüklense de yaşamı boyunca ilk kez seçim yapar ve dramatik sonunu değil, hayatın kendisini seçer. Hem de bunu hayatın bir anlamı olup olmamasına aldırmadan ve kendini bir *örümcek ağının bir telinden fazla ağırlığı* (Sartre, 1985: 18) olmadan bir boşlukta salınarak kendi eylemlerinin peşine düşen Orestes'in radikal özgürlüğüyle yapar<sup>52</sup>.

Bu, Almanya'daki göçmen Türk yazarlardan Emine Sevgi Özdamar'ın "Hayat Bir Kervansaray"ının fakir bir Türk ailesinin kızı olarak dünyaya gelen ve sürekli bir şehirden başkasına (İstanbul, Bursa, Ankara ve Almanya) göç etmek zorunda kalan isimsiz ben anlatıcısının *daha anne[si]nin karnında küçücük bir bok* (Özdamar, 2003: 5) iken özlemini duymaya başladığı şeydir. Ben anlatıcısının soğuk, karanlık, ıslak ve devamlı başını çarptığı bir sürü şeyin olduğu annesinin karnındayken çıktığı kara tren yolculuğu bir ağustos günü sona erer ve ayıldığında kendisini bir hiçliğin içine fırlatılmış halde bulur. İnsanın doğumunu en özel kılan şey de budur. Doğduktan hemen sonra *varoluşunun sayısız saklı imkânlarıyla yüz yüze gelmek ve yaşamının gelecek dönemlerindeki olasılıklara* (Inwood, 2014: 140) atılımda bulunmak, yani kendini sürekli geleceğe doğru itmek... Elbette bu arada *bütün insanları yala[yan], kokularını dilinin üstüne ala[n], kendininkiyle karıştırıp insanlara geri ver[en]* (Özdamar, 2003: 250) denizi yani bilinci de görmezden gelmemek gerekir.

Bilinci sayesinde kendisini taş, sopa veya hayvan gibi *som* varlıklardan farklı kılmayı başaran insan, yine bilinciyle *ne ise o ol[manın] ve ne değilse o olma[manın]*

---

<sup>52</sup> Sartre'in bu alegorik oyununun ana karakteri olan ve onbeş yıllık sürgünden sonra memleketi Argos'a dönen Orestes, memleketini istila eden sıcaklığın ve sineklerin tanrısı Jüpiter'e meydan okur ve ruhunun *görkemli yokluğu[na]* (Sartre, 1985: 19) sığırır.

(Sartre, 2009: 138), yani *kendi kendiyile örtüşmeme[nin]* (Sartre, 2009: 137) sancılarına gebe kalır. Bu sancıların ebeliği eşliğinde ölü doğum yapmak ya da ilkinden daha dinç bir varlık doğurmak ise insanın kökensizliğinden kaynaklı hür seçimine bağlıdır. “Hayat bir Kervansaray”ın kadın ana karakteri ise tercihini *denizin dalgalarıyla saydamlaşamayıp kirpiklerinde denizin tuzunu taşı[makla]* (Özdamar, 2003: 250) yetinen babasına, annesine ve ninesine benzemek yerine, *her tarafı[n]dan, gözleri[n]den, burnu[n]dan, ağzı[n]dan içeri dalan* (Sartre, 2009: 188) varoluşsal sıkıntısına *ne ise o* (Sartre, 2009: 43) olan varlığında yer açmaktan yana kullanır ve kendi benliğini bulmak ve kendini *sahi* kılmak umuduyla her şeyi geride bırakarak Almanya’ya giden trene biner.

Bütün bu bilgileri toparlayacak olursak, Lübnanlı Nuayme’den ve Cibran’a, Sudanlı Salih’ten Türkiyeli Özdamar’a kadar kendi ülkesinden (Doğu’dan) Batı’ya göç eden yazarlar/şairler, Kierkegaard ve Sartre varoluşçuluğunun tipik imgelerini sunan eserler vermiş olmaları bakımından ortak noktada buluşmaktadır. Bu Doğu’lu göçmen yazarların/şairlerin eserleri, varoluşçu ruhlarını ana karakterlerinin hür seçimleriyle önce kendilerini kökensizleştirmeye doğru inişe geçmelerine ve ardından kendilerini yeniden diriltmeye yönelik hamlelerine borçludur.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, Sömürge Sonrası dönemde Batı dünyasının Doğu’lu göçmenlere karşı ötekileştirici tutumu, tam olarak hiçbirine ait olmayan, iki dünya arasında sıkışıp kalmış insanın aidiyetsizliğinden ve kimlik arayışından beslenen göç edebiyatının doğmasına zemin hazırlamıştır ve bu edebiyat sadece Doğu’lu göçmenlerin değil, *ulusal, etnik veya bölgesel kökenine* (Boehmer, 2005: 227) yabancılaşan Batı toplumlarındaki göçmenlerin de sesi olan evrensel bir niteliğe bürünmüştür. Her ne kadar, göç edebiyatı, göç edenin coğrafi bir yer değişiminin beraberinde getirdiği *köksüzleşme duygusu[na], farklı dünyalar arasında ve bağları koparılan geçmişi ile uyum sağlanamayan şimdiki zamanı arasında kalmışlı[ğına]* (Chambers, 1994: 27) vurgu yapsa da, ona nüfuz eden varoluşçu ruhu göz ardı edemeyiz.

Şimdi Batı kökenli göçmenlerin kaleme aldıkları, insanın kendini *başka hiç kimseye benzemez kılan* (Chambers, 1994: 16) kimlik arayışını baş tacı eden bu varoluşçu ruhtan beslenen eserlere dönelim. En başta, iç savaşın ortasındaki

İspanya'dan başlayıp Paris, Amerika, Hindistan ve Japonya'ya kadar uzanan bir gezgin yaşamı süren Meksikalı gezgin Octavio Paz'ın varoluşçu öğelerle dolu olan şiirlerini ve tiyatro oyunu "Ölüm Çiçekleri"ni ele alalım: "Meksika Vadisi" şiirinin anlatıcı ben'i, *saf uzam, bir savaş alanı*[ndan] farksız varlığından muzdariptir: *Antlaşma mı? Saf uzamım ben, bir savaş alanı. Gövdemin içinden, diğer gövdemi görürürüm. Taş kıvılcım saçar. Güneş gözlerimi yakıp çıkarır* (Paz, 1990b: 36). "İki Kişilik Solo"nun anlatıcı ben'inin resmettiği de aynı bahtsızlıktır:

Kalırım güneş gibi  
Durdurulmuş  
Kendi içimde, tam ortadan  
Bölünmüş (Paz, 1990b: 73).

*Kendi merkezinde yitik yürü*[yen] (Paz, 1990b: 102) insanın sunulduğu bütün bu resimlerde Sartre'ın varoluş krizi içinde büyük bir felakete sürüklenmekte olan bireyini net şekilde görürüz. Sartre'ın kendinde varlığın bağrındaki ölüm uykusundan uyanan kendi-içinin bu felaketine ilişkin kehanetinin tam olarak gerçekleştiği yer ise "Ölüm Çiçekleri"dir. Bebekliğinden beri *ne kuş, ne böcek, ne duvarın üstünde güneşlenen kertenkeler, ne bukalemun, ne güvercin*[in] (Paz, 1996: 27) olduğu bir bahçede kimsesiz şekilde gezip dolaşmaya ve *kendinden dışarı çıkamamaya* (Paz, 1996: 31) yazgılı olan Beatriz ile ona *başka dünyalardan bir mesaj* (Paz, 1996: 44) getiren Juan'ın felaketini getiren ise birbirlerine hiç dokunamamaya yazgılı olmalarına karşın birbirleriyle *tek bir beden olma* (Paz, 1996: 43) arzularına yenik düşerek zehirlenmeleridir. Başka bir deyişle, Beatriz gülleri almak için Juan'ın ellerine dokunduğu an, Juan soluğu *ölüm saç*[an], *ölümü kanı*[n]da taşı[yan] (Paz, 1996: 53) bir varlığa dönüşürken, Beatriz düşlerine giren düş yemişlerinin rayihası ile uyuşmuş hale gelir ve özgür olmak ve kendi gerçek doğasına dönmek uğruna Juan'ın uzattığı panzehiri içer ve inleye inleye ruhunun en dibini asla bulamayacağı bir düşüşe geçer. Perde bu şekilde kapanır.

Beatriz'in neden böyle muazzam bir felakete ve *kirli yeşil salya*[lı] (Paz, 1996: 55) bir çürümüşlüğe mahkûm edildiğinin cevabını Sartrecı bakış açısına göre verirsek, burada söz konusu olan *birbirlerini bulup yitirme*[ye], *sonra yeniden arama*[ya] *yazgı*[lı] (Paz, 1996: 62) olan kendinde ve kendi-içinin ilk günahla lanetlenişidir. Bu bağlamda Beatriz, varlığında *hiçliğin sızabileceği en ufak bir boşluk, en ufak bir çatlak* (Sartre, 2009: 134) dahi barındırmayan kendinde-varlığın

ete kemiğe bürünmüş hali olarak karşımıza çıkarken, Juan kendinde varlığın *bizatihi bağrında bir kurtçuk gibi* (Sartre, 2009: 71) beliren kendi-içinin yıkıcı karakterini temsil etmektedir. Birbirlerine yasaklamış olmalarına aldırmadan birlikte raksetme cüreti gösteren bu iki varlık kipine Sartre’ın öngördüğü ceza ise hep aynıdır: Safliklarını yitirerek *iki hal arasındaki cıvık madde[ye]* (Sartre, 2009: 750) dönüşme ve *iki parantezin ortasında* (Paz, 1996: 41) yaşamaya mahkûm olma.

1929 Çekoslovakya doğumlu olan ve 1975’te Fransa’ya göç eden Milan Kundera da “Anahtar Sahipleri”nde varoluşun bu aleniliğini sergilemekten geri kalmaz. “Anahtar Sahipleri”nin tutkulu ana karakteri Jiri Necas’ın içinde kıvrandığı durum da tam olarak budur. Jiri, *gelişmesini tamamlamış her insan[1] kirlenmiş* (Kundera, 1990: 28) olarak gördüğünden, bir çocuk temizliğindeki Alena Necasova ile evlenmiş ve bu şekilde kendini başını sokacak bir evde, bir damda tam bir teslimiyet içinde *ne ise o olan ve ne değilse o olmayan* (Sartre, 2009: 138) bir varlık kipine zincirleyerek çürümeye terk etmiştir. Onun Alena ile yaşamı, dış dünyadan gelecek her türlü saldırıya kapalı, olan somut ve değişmez en soi varlık kipin varlık doluluğuyla o denli kuşatılmıştır ki, *durmadan oynak bir dengede ol[an]* (Sartre, 2009: 137) sümüksü ve kaygan hiçbir şeye burada yer yoktur. Nitekim kendinde-varlık kipinin bedenleştiği Alena’nın yumurtanın beyazını ağzına sürmemesi bunu doğrulamaktadır: *Ben sarısını severim. Yumurtanın hiç beyazı olmasa keşke* (Kundera, 1990: 41). Onun (Alena) Jiri tarafından eve kilitlenmesi de bu noktada, Jiri’nin kendinde varlığını dışarıdan gelecek her türlü tehlikeye karşı güvende tutma çabasının nasıl bir saplantıya dönüştüğünün resmidir.

Alena’yı her şeyden izole ve her şeye karşı ne olur ne olmaz diye giyinik tutmaya çalışan Jiri’yi ayartan ve güneş banyosu yapmak isteyen Alena’yı sıırımsıklak eden ise Jiri’nin üniversiteden arkadaşı olan ve Nazilerden kaçmak için Jiri’den yardım isteyen Vera olmuştur. *Bir ırmak olup, Jiri’nin damarlarında, yüreğinde ak[mayı]* (Kundera, 1990:77) arzulayan Vera, Jiri tarafından zincirlerinden kurtarıldığında, Alena’nın artık içinden giyinmek gelmez, çırılçıplak evde dolaşmaya başlar. Kundera’nın kalemine yansıyan bu akma, soyunma, zincirlerinden çözülme eylemleri, Sartre’ın kendi-içinin hareketliliğine, akışkanlığına ve sürekli kaçışına paralellik gösterir ve Sartre’cı dönüşümün ilk halkasının başarısını, varoluşçu bir dille ifade edecek olursak, kendindenin kendi-için tarafından hiçlenişini, müjdeler:

*Alena, gerçek ama yararsız sevgilim benim, hoşça kal* (Kundera, 1990: 84). Alena'sına bu şekilde veda eden ve onu kilit altında tutan anahtarları da cebinden çıkarıp ona teslim eden Jiri, *bir çeşit kendi kendiyile örtüşme*[yen] (Sartre, 2009: 137) ve *kendini sürekli olarak varlık tutarsızlığına uğratan* (Sartre, 2009: 139) bir geleceğe doğru kendini hiçleştirir.

Kundera'nın kurmaca yaratıkları olan Jiri, Alena ve Vera tarafından oluşturulan aşk üçgenine yönelik bu kısa çözümlememizin benzerini, 1864'te Bilbao'da doğan ve politik nedenlerden dolayı 1924'te sürgün edildiği Kanarya Adalarından Paris'e giden Miguel de Unamuno'nun "Sis"indeki Augusto, Eugenia ve Rosario'ya da uygulayabiliriz. Unamuno'nun eseri, amaçsız bir biçimde yaşama tutunmaya çalışan Augusto Perez'in sokakta gördüğü ilk kadına, Eugenia'ya, âşık olmasıyla bağlantılı olarak işler. Augusto'nun varoluşmasının nedeni olarak karşımıza çıkan bu aşk imgesi, maddi bedensel biçimini bekar ve yetim olan Eugenia ile kazanır ve annesinin ölümünden sonra bir boşlukta salınan Augusto'yu *hayata uyandır*[ır] (Unamuno, 1989: 94), *soyut'tan somut'a götür*[ür] (Unamuno, 1989: 151) ve ona *başl*[n]ı *sokacak bir ev, bir dam* (Unamuno, 1989: 56) vaadeder.

Augusto'nun deyişiyle *birbirini tamamlayan iki monad*[dan] (Unamuno, 1989: 50) farksız olan Augusto ve Eugenia'nın ilişkisine varoluşsal bir çözümleme uyguladığımızda, keşfettiğimiz şey Sartre'ın *ne ise o olan ve ne değilse o olmayan* (Sartre, 2009: 138) varlık kipinden doğmaya cesaret edebilmiş kendi-içinin radikal bir dönüşümle kendini Tanrı kılma arzusu uğruna giriştiği kendini bedenleştirme çabasıdır. Önceden de değindiğimiz gibi bu, salt soyutluktan ibaret varlığını temellendirme imkânsızlığının yarattığı mecburi bir yönelimdir ve annesiz kaldığından beri *kül tenekesi*[nden] (Unamuno, 1989: 31) farksız bir yaşam süren Augusto'nun Eugenia'ya dair saplantısının da temelinde yatan budur.<sup>53</sup> Eugenia saplantısını aşırılığa vardırın Augusto için Eugenia, amaçsız hayatının tek ereğine ve fethetmesi veya fethedilmesi gereken bir kadın imgesine dönüşür: *Bu genç kıızı fethetmeli, yahut onun tarafından fethedilmeli. İkisi de aynı şey. Galip sayılır bu yolda mağlup* (Unamuno, 1989: 80).

---

<sup>53</sup> Bu, bizi Sartre varoluşçuluğunun en yaygın temalarından birine götürür: Bağrından doğduğu kendinde-varlığı hiçleyen kendi-içinin, çıplaklığından kurtulmak için başkasının varlığında kendini bedenleştirme teması.

Şimdi de Eugenia'sı ile birlikte geçireceği iki kişilik uykunun hayaliyle yaşayan ve bu şekilde *tekrardan bir anneye kavuşmuş* olacağını (Unamuno, 1989: 114) sanan Augusto'nun neden Eugenia'nın yerine hizmetçisi Rosario'yu koyamadığını ele alalım. Bunun cevabını en güzel Augusto'nun kendisi vermektedir: *Bıkmışım bu vücuttan! Benim muhtaç olduğum şey, bir ruhtur, bir ruh! Ruh, ruh, ruh! Ateşli bir ruh* (Unamuno, 1989: 115). Augusto'yu peşinden sürükleyen Eugenia'nın gözlerinden ateş saçan ruhu da böyle bir ruhtur ki ancak böylesine özgür ve yabancı bir ruhun somutluğu karşısında, Augusto önce nesne-varlık kipinde cisimleşecek ve ardından bu özgür ruhun özgürlüğünü özgürlük olarak kendine mal ederek kendini cisimleştirebilecektir.

Peki, Augusto'yu Sartre'ın başkası için varlığı bağlamında ele alan böyle bir çözümlemede Rosario'nun mahiyeti neyi yansıtmaktadır? Ya yutacağı yahut yutulacağı bir dünyada kendisini doğuran kendinde-varlığını hiçleyerek annesiz kalan ve şimdi de tekrar ana rahmine dönmek için kendini başkasının öznelliğinde küle çevirmeye çalışan Sartre'ın başkası için varlık kipindeki bireyi<sup>54</sup> için, Rosario'nun büyük bir edilgenlik ve itaatkârlıkla sunduğu bedeni arzu objesi olmanın uzağındadır. Zira Augusto, Rosario'nun gözlerinde kendini ne kadar ufaltırsa ufaltsın<sup>55</sup>, Rosario'nun cisimleştirdiği böyle bir nesne-varlık, Augusto'ya aradığı Tanrılaştırıcı yetiyi kazandıramayacaktır.

Bu şekilde *ne uyanık, ne de uykuda*, bir ara halde Eugenia'dan Rosario'ya, ya da tam tersi, gidip gelen Augusto, sonunda *ne ölü, ne de diri* (Unamuno, 1989: 236) olan namevcudiyetini idrak eder ve intihara karar verir: *İntihar edenlerin çoğu, yarı yolda kalmış katillerdir. Onlar, başkalarını öldürmeye cesaretleri olmadığı içindir ki, kendilerini öldürürler* (Unamuno, 1989: 241). İntihar kararını pekiştirmek için ünlü yazar Unamuno'nun yanına Madrid'e gidince ise varoluşunun dayanılmaz gerçekliğiyle ve hafifliğiyle yüzleşir: Yani Unamuno'nun romanındaki hayali bir yaratık olmaktan öte bir varlığı olmadığını ve yaratıcısı tarafından düzenlenen bir

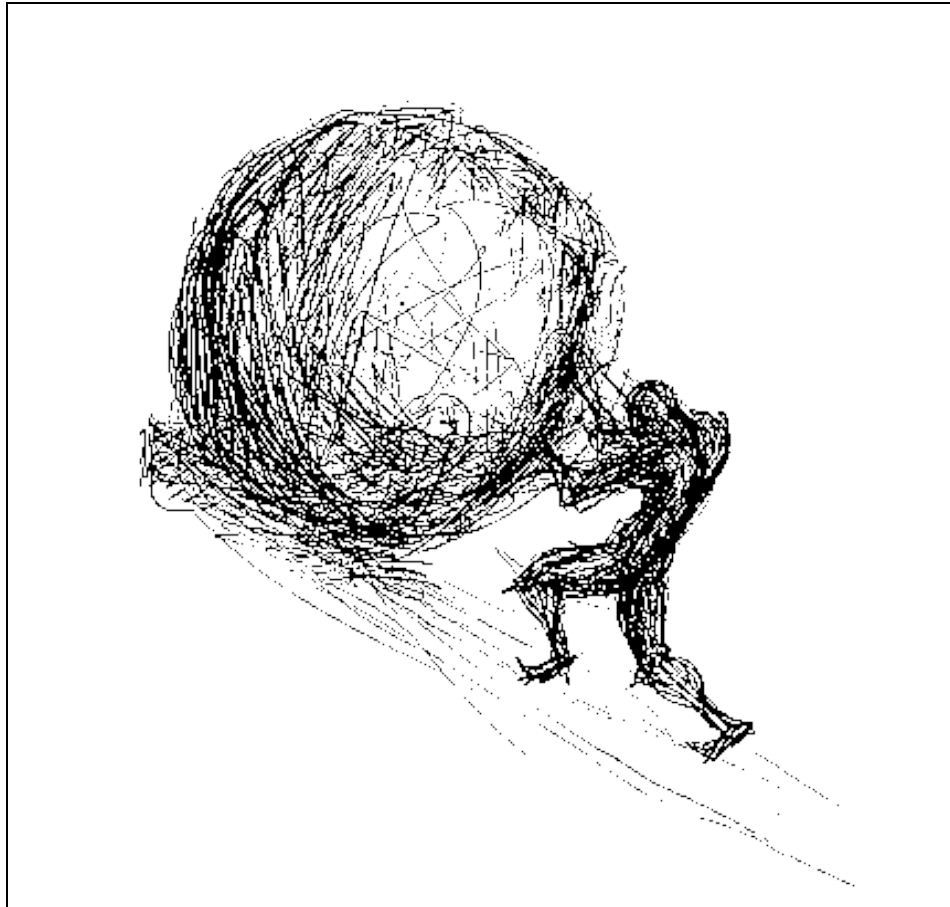
---

<sup>54</sup> Burada formüleştiren şey, karşındakinin aşkın özgürlüğünü karşındakinin rızasıyla almak için özne-başkasından nesne-başkasına, nesne-başkasından özne başkasına geçen sonu gelmez bir egemenlik yarışına sürüklenen başkası için varlıktır.

<sup>55</sup> Augusto, Rosario'nun bakışı karşısında onun nesne-varlığı haline gelmek ve bu şekilde Rosario'dan bir özne varlık yaratıp onu ele geçirmek için kendi öznelliğini ne kadar törpülense törpülesin, Rosario'dan hiçbir zaman bir özne-varlık doğurtamaz.

satranç oyunundaki hamlelerden ibaret olan saçmayı: *Nitekim ben bu nivelesk biçarelerin tanrısıyım* (Unamuno, 1989: 204).

Kendi-için varlığının soyutluğunda var olmaktan da, kendinde varlığını diriltmekten de yahut iki varlık kipini birleştirmekten de aciz olan bu hayali tanrıya, sahibi ve yaratıcısı olan Unamuno tarafından belirlenen yazgı, tükenmez bir sabırla dağa meydan okuyan Sisifos gibi kendini bir gün gerçekten doğurmak uğruna kendini hiçleyip durmaktır. Augusto'nun ölümünden hemen önce kapıldığı müthiş açlık duygusu nedeniyle delicesine yiyip içmesinin groteskliğinin ardında yatan da budur: *İyileşmeye doğru gidiyorsun, kendini yemeye başladın* (Unamuno, 1989: 232). Yiyenin yaşadığı bir dünyada ümitsizce açtığı kocaman salyalı ağzına tıktığı ve *boğazı[n]dan doğru dipsiz bir fıçıya düşme[sini]* (Unamuno, 1989: 251) beklediği şey, onun kendi varlığıdır ki bu varlık, bu fıçının (göbek) altındaki delikten (rahimden) çırılçıplak şekilde fırlayacaktır.



Ek-2: Sisifos'un Cezası

Augusto'nun ölümünden önceki bütün bu sahneler, garip bir iştahla patlayana kadar yemesi ve ardından *gece gibi kararmış* (Unamuno, 1989: 54) gözleriyle çırılçıplak yatağa uzanması, *kendi kendi[sin]in babası olan* (Unamuno, 1989: 228) yeni bir varlığı doğurmakta olan bir bedeni resmetmektedir ki bu yeni beden de siyah bir sisle var olmaya, kendini sürekli hiçleyip doğurtmaya yazgılıdır.

“Satranç Ustası Don Sandalio'nun Romalı'nın *yakınları[n]dan ve başka insanlardan kaçmak için* (Unamuno, 2007: 9) bir sahil kasabasına yerleşen antropofobik ben anlatıcısına baktığımızda gördüğümüz şey de, insanın çift karakterli varlığını varoluşturamama yazgısıdır. Bilinmezlikten doğan ve *daha belirlendiği anda kendini “yapmak” olarak belirle[yen]* (Sartre, 2009: 611) bir varoluşun içine fırlatılan insanın “saçma” ya karşı kendini reel kılmak için kimsesizleşmesine benzer şekilde, *insan gölgeleri arasında yalnız Robinson Crusoe'yu oyna[yan]* (Unamuno, 2007: 10) ben anlatıcı da dışarıya karşı kendini kapatan içbükey bir varlık kipindedir. Onun Don Sandalio ile karşılaşana kadarki tek dostu, altındaki katmanla kabuğu arasında özsu akan yaşlı bir meşe ağacıdır.

İsimsiz ben anlatıcının tek sığınağı olan ve kendini özdeşleştirdiği bu *kısmen ölmüş, insansı ağaç* (Unamuno, 2007: 12) imgesinin Sartre varoluşçuluğundaki karşılığı, bağrında kök salmakta olan kendi-içinden habersiz, derin uykudaki kendinde-varlıktır. Dolayısıyla ben anlatıcının bir derneğe üye olması - bu arada ilk yağmurlar da başlar - ve satranç partilerinden birinde *satranç dışında bir dünya[sı]* (Unamuno, 2007: 18) olmayan Don Sandalio ile tanışması, kendindenin kendi-içine teslimiyeti teması ile ilişkilidir.<sup>56</sup> *İnsanların içinde son derece yalnız, son derece içine kapanık biri olan ve hiç kuşkusuz manyak muamelesi* (Unamuno, 2007: 18-19) gören Don Sandalio, ben anlatıcılığı *bir ormandaki en güzel ağaç kadar* (Unamuno, 2007: 20) kendisine çeker ve onu *insan, trajedilerinin, aptallıklarının en büyüğü[ne]* (Unamuno, 2007: 26) sürükler: kendinde varlığının kendi-için tarafından çürütülmesine ve *iki hal arasındaki* (Sartre, 2009: 750) varlık kipi denilen kişilik yarılmasına.

Ben anlatıcıya kara şövalyeden veya *beyaz kareden siyah kareye ya da siyah kareden beyaz kareye* (Unamuno, 2007: 70) doğru gidip gelen satranç tahtasındaki

---

<sup>56</sup> Ben-anlatıcının sözleri bunun bir göstergesidir: *Sana söylemiş miydim Felipe? Teslim oldum. Dernek üyesi oldum* (Unamuno, 2007: 14).



attan farksız görünen Don Şövalye, bu yönüyle *kendinde varlığın bağrında ufacık bir hiçleyiş olarak ortaya çık[an]* (Sartre, 2009: 761) ve kendi rengi ne olursa olsun üstünde bulunduğu karenin (kendinde varlığın) rengini değiştirmeyen soyut kendi-için varlık kipini simgelemektedir.

Ben anlatıcının Don Sandalio'sunu düşünün düşünün hayali bir hastaya dönüşmesi bu bağlamda kendinde-varlığın kendi-içine şah ve mat dedirtmesi anlamına gelmektedir. Ama kendindeyi hiçlediğinden beri bir yuvası kalmayan, *ocağının isleri bile havada dağılıp giden* ben anlatıcı, kendi-için olmanın sağladığı özgürlükte de aradığını bulamaz: *Ve yalnız olan herkes Felipe, Felipe'm, ne kadar özgür olursa olsun bir tutsak, bir tutukludur* (Unamuno, 2007: 49). Çünkü, kendinde kendisi için varlık yaratma gibi ütöpik bir varoluşu hüküm giymiş insan, ister kendinde-varlığını hiçlesin, ister kendinde varlığını hiçleyen kendi-için varlığını da hiçlesin, hiçbir zaman bu iki varlık kipinin hayaletinden kurtulamaz, nitekim eninde sonunda ikisi arasında bir varlık kipine hapsolür.

Don Sandalio'nun önadındaki –Cuadrado y Redondo (Kare ve Yuvarlak) – çelişkiden de anlaşılacağı gibi, Don Sandalio'nun hikâyesi için de aynı son söz konusudur. Don Sandalio'su sebebi bilinmeyen bir nedenden dolayı hapse atılıp orda ölünce, ben anlatıcı *bir gölgenin gölgesi[nin]* (Unamuno, 2007: 77) yasını tutan bir uyurgezer gibi meşe ağacının *büyük yarası[na]* girer ve *yumak olup, tıklı[ır] içine, fıçıl[nın] içindeki Diogenes gibi* (Unamuno, 2007:55). Ara varlık kipinin vantuzlarına kelepçelenmiş bir halde, ölen kanlı canlı Don Sandalio'sunun veya onun kendisinden kaçan hayali gölgesinin düşünüyü kurar durur.

Yunan kökenli Amerikalı yazar Jeffrey Eugenides'in “Bakir İntiharlar”ına bakıldığında ise kentın üzerindeki masmavi gökyüzünün kahverengileşmesinden Lisbon'ların beş kızkardeşinin intiharına kadar bütün felaketlerin sorumlusu olarak, Haziran ayında başgösteren ve Hollanda karağaçlarına musallat olup onları kurutan mayıs sinekleri görülmektedir ki Lisbon'ların en küçük yaştaki ve ilk intihar eden kızı Cecilia'nın sokaktaki Thunder marka bir arabanın camına yapışmış böcek katmanının arasına *C. L.* yazması da bunun bir delili olarak görülebilir. Nitekim şehir, *sadece yirmi dört saat yaşa[yan], yumurtadan çıkıp çiftleş[tikten] sonra ölen* (Eugenides, 2016: 2) sineklerin istilasındayken, Cecilia banyoda bileklerini keserek ilk intiharına yeltenir. Eteği kesik antika gelinliğini hiçbir surette üzerinden

çıkarmayan Cecilia'nın klozette otururken, *kanını bileklerinden boşaltma*[k] (Eugenides, 2016: 19) arzusuyla gerçekleştirdiği bu eyleme Sartreci açıdan bakıldığında, onun katışıksız kendinde-varlığına yapışan kendi-içini özgür kılmaya çalıştığı ve kendi kanının çorbasında pişerken farkında olmadan kendinin ve kardeşlerinin soluduğu havaya virüs yaydığı fark edilmektedir.

Bu öyle bir virüstür ki, hem onu hem de kardeşlerini hortlayan kendinde-varlığın hayaleti eşliğinde kendi kişisel yalnızlıklarının<sup>57</sup> en karanlığına sürükleyecek, sonra da intiharın eşğine getirecektir. Birinci intiharı başarısızlıkla sonuçlanan Cecilia'nın sonunda başardığı bu ikinci intihar denemesi bu bağlamda kendi-içinin hiçlenişini anlamına gelmektedir. Çünkü *gerçekle bağı kopmuş* ve evlerinin ikinci katından aşağı atlarken *büyük bir olasılıkla aşağı atlarken uçabileceğini* (Eugenides, 2016: 41) uyan Cecilia, mayıs sinekleri yüzünden kuruyan karağaçlardan farksız olan<sup>58</sup>, *bataklıklardan, solmuş güllerden bahseden sopranoların şarkıları*[ndan] (Eugenides, 2016: 44-45) başka bir şey dinlemeyen ve *fazlalık olmanın bilinci*[nden] (Sartre, 2016: 249) başka bir şey ifade etmeyen bir varlık olmaktan kendini azad etmeye çalışmaktadır.

Bu noktada gerek Cecilia'nın gerek diğer Lisbon kardeşlerin intiharlarından hemen önce ellerinde taşıdıkları valiz, kendi-için tarafından kurban edilen kendinde-varlığın tabutuna ilişkin derin bir anlam taşımaktadır ki Cecilia *başını pencereden dışarı çıkarıp o pembemsi, nemli havaya yumuşak bir yatağa uzanırcasına kendini bırakırken* (Eugenides, 2016: 47), o valizi geride bırakmakta tereddüt etmese de, valiz, kardeşlerinin başına musallat bir bela nesnesi haline gelecektir. Tıpkı uçmayı öğrenebilmiş istakozlara benzeyen böcekler gibi. Tabii bu arada kentteki mayıs sineklerinden *sazan balığinkine benzer bir koku çık*[maya] (Eugenides, 2016: 58) ve ezilip yakıldıkça, sokaklardaki ve bahçelerdeki kuru yapraklar temizlendikçe, Lisbon'ların *artık bir çamur tarlasına* (Eugenides, 2016: 94) dönen bahçesinde yaklaşmakta olan intihar çanlarının sesleri yankılanmaya başlamıştır.

Bu yankıların sahipleri ise *her biri sanki birer Aeneas*[mışçasına] (Eugenides, 2016: 67) izlenim bırakan Lisbon kızlarıdır. Yeraltına inmeye cesaret edip, babasının hayatletiyi konuşan ve sonra yeryüzüne dönen Aeneas'la ilişkili bu benzetme,

<sup>57</sup> Cecilia, artık kendinde-varlığının hapisanesinden kurtulmuş bir kendi-içine dönüşmüştür.

<sup>58</sup> Cecilia günlüğünde karağaçların kurumasına hayıflanmaktadır.

kendinde-varlığını ölüme terkettikten sonra tekrar kendindeleşmeye meyleden insanın Tanrılaşma projesinden kaynaklanmaktadır. Cecilia'nın günlüğünde *kendini ve kız kardeşlerini sanki tek bir vücut ve ruhmuş gibi* tasvir eden ve *on bacaklı, beş kafalı mitolojik bir yaratık imgesi uyandır[an]* (Eugenides, 2016: 41) satırlara bakıldığında ise Lisbon kardeşlerin, gerçekleşmesi olanaksız bir idealin peşinden koşan Sartre'ın bireyinin geçirdiği dönüşümlerin kanlı canlı örnekleri olduğu netlik kazanmaktadır. İkinci intiharında<sup>59</sup> bu dünyayla ilişkisini kesmeyi başaran Cecilia, bu dönüşümün ilk halkasında yerini alır ve ondan geriye kalan kızlar, daha da içlerine kapanırlar ya da kendi kendini yok etmek ve sonra yeniden yaratmak istercesine mazoşist ilişkilere sürüklenirler.<sup>60</sup> Fakat “ideal” varlığı doğurmak uğruna Lisbon kardeşlerin bütün bu eylemleri -Cecilia'nın klozete otutup bileklerini kesmesiyle başlayan, Lux'un çatı katındaki cinsel oyunlarıyla zirveye taşınan-onların ideal varlığı doğurmalarına olanak sağlamaz, olsa olsa Lux'un rahminde bir siğilin döllemesine ve kızların peş peşe intiharına vesile olur ki bütün bunların kararını veren de kendileridir.

### 3.2.1. Clarice Lispector ve Varoluşçuluk

*Bir molekül başka bir moleküle evet dedi, böylece yaşam doğdu.*  
(Lispector, 1996a: 9)

Yirminci yüzyılın önde gelen yazarlarından biri olan Clarice Lispector, Yahudi kökenli bir Rus ailesinin kızı olarak 1920'de Ukrayna'da dünyaya gelmiş ve bundan bir yıl sonra şiddetlenen Rus İç Savaşı nedeniyle ailesiyle birlikte Brezilya'ya göç etmiştir. Babasının seyyar satıcılık yaparak üç çocuklu bir evin geçimini sağladığı Recife'de ve 1934'ten itibaren de Rio de Janeiro'da çocukluğunu geçiren ve hukuk öğrenimini tamamlayan Lispector, 1943'te Maury Gurgel Valente ile ailesinin onaylamadığı bir evlilik yapmıştır ve 1945'ten 1959'a kadar eşinin diplomatik görevlerinden dolayı Napoli, Bern, Washington, Paris, Amsterdam ve Meksika gibi dünyanın çeşitli

<sup>59</sup> Cecilia'nın ikinci kattan atlayarak gerçekleştirdiği ikinci intihar girişiminde ölmesi, bireyin, kendinde-varlığını emerek hiçleştiren soyut ikinci varlık kipine, kendi-içine dönüşümü temasını temsil etmektedir.

<sup>60</sup> Lisbon kardeşlerden Lux'un çatıda seks maceralarında *derin bir ruhsal karmaşa ve umutsuzluk içinde kendi kendini yok etmek* (Eugenides, 2016: 150) arzusu açıkça bellidir. Bu da bizi Sartre'ın başkası-için-varlık dediği, karşısındakine özne olarak boyun eğdirmeyi amaçlayan varlık kipine götürmektedir.

kentlerinde bulunmuştur. Ülkesinden uzakta geçirdiği bu süre zarfında 1949’da ilk oğlu Pedro’yu, 1953’te de ikinci oğlu Paulo’yu doğurmuştur. İki çocuk annesi Clarice’in 1959’da boşandıktan sonra iki oğluyla birlikte döndüğü ilk yer Rio de Janeiro olmuştur. Her ne kadar gazetecilikle geçimini sağlasa da, Lispector için yazarlık yaşamının en büyük ereği olmuştur ki kullandığı psikiyatrik ve uyku ilaçları nedeniyle 1967’de elindeki sigarayla uyuyakaldığı zaman çıkan yangından ilk kurtarmak istediği şeyler, on beş yaşından beri kaleme aldığı el yazmaları ve kitapları olmuştur. Bundan on yıl sonra, 9 Aralık 1977’de elli yedi yaşında kanserden ölen ve Rio de Janeiro’daki bir Yahudi mezarlığına defnedilen Lispector, arkasında sekiz roman, dokuz ciltlik hikâyeler ve birçok şiir ve çocuk kitapları bırakmıştır. Spinoza’nın, Yahudi mistizminin veya varoluşçuluğun izlerini taşıyan (bkz. ORF, 2013) eserleri nedeniyle *Brezilyalı James Joyce* olarak adlandırılan yazarın eserleri arasında varoluşçu perspektiften okumaya en elverişli olanları “Kuşatılmış Kent”, “G.H.’nin Çilesi” ve “Yıldızın Saati”dir.

Brezilya’nın 192. yılında at sürülerinin istilası altındaki bir kenar mahallesinde, São Geraldo, annesiyle birlikte yaşayan ve *yalnızca göziyle gördüğü şeyin varoluşuyla* (Lispector, 1998: 96) ilgilenen evlilik çağındaki Lucrécia Neves’in genç kızlığından dulluğuna kadarki dönüşümünü ele alan “Kuşatılmış Kent”, sınırlarının ötesine uzanmaya meyleden benliğin Sartrevari inşasını resmetmektedir. Bedeninde ruhunun koyduğu yasaya aykırı bir yasayı duyumsayan Lucrécia, geceleyin başıboş atların dörtlüğe koşturduğu kentin en yüksek noktasını, otlaktaki küçük tepeyi soluksuz tırmanır ve zirveye ulaştığında *yalnızca yüzen bulutlar ve alabildiğince aydınlık* (Lispector, 1998: 24-25) ile karşılaşır.

Lucrécia’nın somut varlığının soyut ve oynak ikincil yönünü keşfettiği an da, işte o andır: *Bedeni yalnızca fark edilmesinde işe yaramıştı, ruhu ise onu yalnızca ovanın üstünde görüyordu* (Lispector, 1998: 27). Varlığının birbirine karşıt bu iki yönlülüğünden kurtulmak ve kenar mahalleyi dörtlüğe kuşatan, *kanlarına başka bir çağın tanıklığı karışmışçasına yabanıl burun delikleriyle soluk alıp ver[en]* (Lispector, 1998: 15) atlar gibi her şeyi tek gözden görebilme arzusuyla etrafındaki nesnelere, giysi dolabına, duvar kağıdının güllerine, vb. öykünür.

Tabi ara sıra *tatlı bir gülümsemeye bir gemiye bindiğini, hiç dönmek üzere denizlere açıldığını düşlediği de olurdu. Yolculuğu yerdeydi ama* (Lispector, 1998: 38). Lucrécia’nın düşündeki denizlere açılan gemisi, onun fenomenler dünyasındaki

bilinçten yoksun taş, sopa veya hayvan (metinde at) gibi cismani ve hayvani varoluşunu sürekli olarak varlık tutarsızlığına uğratacak bir biçimde donanmıştır ve *ne ise o olma*[ma] ve *ne değilse o ol*[maya] (Sartre, 2009: 192) doğru kendindenin sınırlarının çok ötesine demir atmıştır. Onun düşlerinin gemisini yerde yürütme arzusu, Sartre’ın iki varlık türünü özgün kalmaları kaydıyla birbiriyle bütünleştirme<sup>61</sup> peşinde koşan *proje varlık* dediği şeyin bir türlü erişemediği varolma biçimiyle yakından ilişkilidir. Ama Lucrécia’nın pes etmeye niyeti yok gibidir. *Bu kentte yuvarlanıp giden her şey, şeye dönüşüp somutlaşacak mıydı?* (Lispector, 1998: 49) Evet, gemisini yerde götürecektir bir kendinde kendisi için varlık yaratma ideali uğruna, şeylerin katılığına ulaşmak uğruna, bir *yontuyla* evlenmeye karar verir.

Fakat bunun için ne yerde zıplayarak ilerleyen, kısa kanatları nedeniyle uçmada zayıf kalan alakargadan bir farkı olmayan, iki hal arasındaki (Sartre, 2009: 750) Perseau<sup>62</sup>, ne de özgürlüğünden taviz vermeyen, üniformalı Felipe<sup>63</sup> uygun birer adaydır ki zaten onlar da kendi varlıklarını yalınlaştırmayı veya kendi krallıklarını kurmayı tasarladıklarından Lucrécia’yı kendilerine musallat etmeye, onunla evlenmeye yanaşmazlar. *Sararmış çaydanlık örtüleri ile, içi samanla doldurulmuş kuş ile, kapağında Alpler’den bir görünüm bulunan tahta kutu* (Lispector, 1998: 62) ile<sup>64</sup> uyum içindeki annesiyle birinci katta oturan sakat ve sarsak bir varlık olan Lucrécia’yı tek isteyen, ondan yaşça bir hayli büyük ve zengin olan Mateus olur. Lucrécia, birinci kattaki evini uyanışa geçirip, sallandıran, salonunu sular altında bırakan düşlere meyledince, elle tutulan bir gerçekliğe kavuşmanın elzem olduğunu anlar ve ona bütün konforuyla bir ev vaadeden, biblolara düşkün Mateus ile evlenmeye karar verir: *İşin doğrusu, bir Tanrıça sanıyordu kendini genç kız*

---

<sup>61</sup> Kendinde kendisi için varlık yaratma idealinin imkânsızlığının sebebi; Sartre’ın deyişiyle bilincin *meyvenin içindeki kurt* (Foulquié, 1998: 79) gibi varlık için bir tehlike olmasıdır.

<sup>62</sup> Metinde, Perseu’nun alakarga ile benzerliğine vurgu yapılır. İkinci kattaki evinin penceresine tünemiş Perseu, çekirdek yemektir ve kabuklarını pis sokağa atmaktadır. Bu esnada meydanın saati üçü çalmaktadır, bir hamamböceği karşıdaki evin duvarına tırmanmaktadır ve Perseu şu cümleyi tekrarlamaktadır: *Derin sulara yaşayan varlıklar olağanüstü bol ürerler* (Lispector, 1998: 32). Elinde kalan son iki çekirdeği de attıktan sonra, alakarganın çılgınlığı eşliğinde iri kanatlarını açmış şekilde karşımızda beliren Perseu, kendinde-kendisi için varlıkla uğruna kendi-içinini hiçler ve iki hal arasındaki üçüncü varlık kipine doğru uçuşa geçer.

<sup>63</sup> Lucrécia’nın onunla birlikteliği *iki atın havada çarpışması gibi bir şey*[dir] (Lispector, 1998: 59) ve bu, kendinde-varlık düzleminde kalıp aynı krallık için savaşan ve birbirinin bilincine ve özgürlüğüne nüfuz etmeye çalışan iki kişinin hırsla gölgelenmiş aşkıdan başka bir şey ifade etmeyecektir. Bu nedenle, en soi varlık kipinin sınırlarında toplumun et-kışısı olarak kalmaktan yana olan üniformalı Felipe, kendi cansız bedenini başkasının bedenine taşıyarak bedenleşmeyi amaçlayan Lucrécia için uygun bir eş olamaz.

<sup>64</sup> Bütün bunlar, Lucrécia’nın annesinin kendinde varlık kipinden dışarı çıkmama konusundaki tutumunun birer göstergesidir.

(Lispector, 1998: 96). Fakat Mateus'la evliliğinde de aradığını bulamaz. Çünkü varolmak için mobilyalara, biblolara gereksinim duyan Lucrécia, *köle ruhlu* (Lispector, 1998: 124) Matheus'un *başkası için müstehcen ya da edilgin* (Sartre, 2009: 487) varlığının gerçekliğiyle karşı karşıya kalmıştır ve bu durum onların dış görünüşlerine kadar işlemiştir. İri yarı Matheus adeta küçülmüş, Lucrécia ise ona zıtlık teşkil edercesine şişmanlamıştır. "*Küçük Matheus*" diyordu onu ezmek için (Lispector, 1998: 149).<sup>65</sup>

Matheus'un başkasının öznelliğinin egemenliği altında kalma arzusunun en belirgin olduğu yer ise şişmanlatmaya çalıştığı Lucrécia'nın peşinden São Geraldo'ya dönmesidir. Bu noktada kendini başkasının karşısında cisimleştirecek kadar gözü pek davranan Matheus'un özne-başkasını kendine mal etme ve bu şekilde ideal varlığa dönüşme projesinin bir kaçış projesine dönüştüğü söylenebilir. *Bütün gün evde kalıp pencereden yağmurlu günlerde ışıl ışıl yanan vitrinleri seyretmeyi, arabaları saymayı, bozulmuş şeyleri onarmayı, yemekten sonra yağmurlu ve rüzgârlı öğle sonlarında uyumayı alışkanlık edin[en]* (Lispector, 1998: 149) Mateus, kendi için *mümkün olanların her zaman mümkün olan hiçlenişi[nden]* (Sartre, 2009: 672) başka bir şey ifade etmeyen bir ölüme, katılarak kendindeleşmeye yatar. Ölümünden kısa süre önce çatlayıncaya kadar yemesi ve boğulacak gibi şiddetli öksürmesi, antideğer varlık kipinin ciğerlerinde biriken balgamı dışarı atıp varlık katıksızlığına erişme temasını ortaya atmaktadır.

Mateus'un ölümünden sonra dul kalan Lucrécia, *kenar mahalledeki doldurulamaz yerini yitirmiş* (Lispector, 1998: 143), oturduğu birinci kattaki evine, duvarda asılı fotoğraftaki kendisine yabancılaşmıştır. *Taştan yapılmış olmasıyla övün[en] São Geraldo bile demir almaya* (Lispector, 1998: 144) hazırlanırken, yeni inşa edilen bir viyadük yüzünden otlaktaki tepe daha da erişilmez hale gelirken, Lucrécia da okuduğu "Ruh Kanseri" adlı bir kitabın müptelası olmuştur ve tarlada yetişen mısırdan başka bir şey düşünemeyen *Tanrısız ve bomboş bir insan[a]* dönüşmüştür. *Yaşantısının insansız olmayan yanı ona kanat takıp uçuruyordu* (Lispector, 1998: 198). Lucrécia'nın kovadan dökülen su gibi kendinde varlığının

---

<sup>65</sup> Kadının kocasıyla konuşurken ondan üçüncü bir kişiden söz ediyormuş gibi konuşması, Matheus'un nesne durumundaki başkası-için-varlığının bir göstergesidir.

dışına yayılan bu insansal olmayan yanı, ruhunu ele geçiren kanser ise kendindeyi hiçleyerek özgürlükte başıboş kalan kendi-içinin yeni bir zaferini imlemektedir.

“Yıldızın Saati”nin *en kötünden ve en iyiden uzak, iki arada bir dereye varlığını sürdür*[en] (Lispector, 1996a: 21) Macabéa’sı da Lucrecia gibi *bedenine hiç uymayan bir ruh* (Lispector, 1996a: 30) ile kıt bir varoluşa hapsolmuştur. Rio de Janeiro’daki bir kenar mahallede kendini tanımadan ve amaçsızca *cennetle cehennem arasında sallanıp duran bir tür arafta* (Lispector, 1996a: 35) yaşayan bu kuzeydoğulu kız, uzak durulması gereken bir gerçeğe vücut vermektedir.

Adı, kulağa *bir hastalık adı gibi gel*[en] (Lispector, 1996a: 42) ve deri hastalığını andıran kimsesiz Macabéa, *yağmurdan başka bir şey getir*[meyen] (Lispector, 1996a: 43) çamur rengindeki Macabéa<sup>66</sup>, en büyük tutkusu bir gün kendi kuyusu olan bir eve sahip olmak olan bakire Macabéa, erkek arkadaşı Olimpico’nun da belirttiği gibi bir sıfırdan ibaret olan bir deri bir kemik kalmış, *yumurtalıkları fazla pişmiş mantarlar gibi kuruyup büzüşmüş* (Lispector, 1996a: 59) Macabéa, bütün bu varoluşamama özellikleriyle kendi başına varoluşamamaya yazgılı kendi-içininleşmenin belirtilerini göstermektedir. *Bir “sıradanlık” ile bir başkasının melezi* (Lispector, 1996a: 71) olan Macabéa<sup>67</sup>, kendinde-varlığın *bizatibi bağrında kara bir kurtçuk gibi* (Sartre, 2009: 71) beliren ve onun rahminden doğan kendi-içinin soyut uzamına ve kara yazgisına fırlatılmıştır.

Macabéa’nın Olimpico ile olan ilişkisine baktığımızda ise ta en başından beri gördüğümüz şey, kendinesiz kalan kendi-içinin kendinde-varlıkta yeniden bedenleşme çabasıdır: *Olimpico ile Macabéa’nın kardeş olduğu sanılabirdi; evlilik olasılığını hep ortadan kaldıran bir etken* (Lispector, 1996a: 46-47). Aynı varlığın iki ayrı kutbunu oluşturan kendinde- ve kendi-içinin bir araya getirilemezliğinin illeti, onların ilişkisine de bulaşmıştır. Safların ta en başından tutulduğu bu ilişki, kendi dölüyle birleşmeyen tek hayvanın, atın tek toynaklılığına öykünen Olimpico’nun kendi-içinini keskin bir bıçakla kendinden ayıracak bir kasaplığa soyunması ve *su katılmadık* (Lispector, 1996a: 60) varlık kipindeki Glória uğruna

<sup>66</sup> Macabéa, ilk ve son erkek arkadaşı olan Olimpico ile her buluşmasında yağmur yağmıştır ve Macabéa’yı bundan sorumlu tutan Olimpico, onu yağmurdan başka bir şey getirmemekle suçlamıştır.

<sup>67</sup> Bu alıntıdaki *sıradanlık* kendi varlık doluluğuyla toplumun herhangi bir kişisi olmaktan öteye gidemeyen kendinde-varlığı ve *bir başkasının melezi* olma ise kendinde-varlığın bağrından doğan kendi-içini simgeleyen ifadelerdir.

Macabéa'yı terk etmesi ile sona erer. Etili butluluğu ve çocuk doğurmak için yaratılmış<sup>68</sup> izlenimi veren kalçaları ile coşkun bir varoluşun vücut bulmuş halini resmeden Glória tarafından Olimpico'su baştan çıkarılan Macabéa'nın karanlıkta kalan yaşamının şafağı ise çok geçmeden sökecektir.

Falcı Madam Carlota'nın kehanetinde bulunduğu onun bu yeniden doğuşu ise *sarı bir Mercedes, okyanus gemisi gibi kocaman bir Mercedes, onu yere serdi[ği]* (Lispector, 1996a: 82) zaman<sup>69</sup> gerçekleşir ve *dünyanın uzak bir köşesinde bir at şahlanıp yüksekte bir kişneme koyver[irken]*<sup>70</sup> pis kaldırımında yatan Macabéa, *lağımında büyüyen seyrek birkaç ince uzun ot* (Lispector, 1996a: 83) gibi bir varoluşa gömülür. Bu sahne bize, Anka kuşu misali, kendine özgü varlık soyutluğundan arınmak için kendini hiçleyen ve küllerinden yeniden doğacağını umut eden kendi-içinin hayal kırıklığını müjdelemektedir. İdeal projesi uğruna önce kendinde varlığından soyunan ve kendi-içinin soyutluğuyla bir yere varamayacağına anladıktan sonra yine kendindeleşmeye meyleden insanın kara yazgısını hüküm giydiğinin farkında olmayan Macabéa'nın yerde yatan ve *gittikçe daha çok makbere girer gibi görün[en], sanki özüne dön[en]* (Lispector, 1996a: 85) ölü bedeni lanetlenmiştir, bitip tükenmez bir ağlayışa yönelen antideğer bir varlık kipine dönüşmüştür: *O (Macabéa) ne? Yanıt: Olmayan* (Lispector, 1996a: 88).

### 3.2.2. Rawi Hage ve Varoluşçuluk

*Benim istediğim tek şey, denize açılmak, çekip gitmekti.*  
(Hage, 2010: 249)

1964'te Beyrut'ta doğan ve çocuk yaşta Lübnan İç Savaşına tanık olan Rawi Hage, on sekiz yaşındayken New York'a göç etmiştir. Burada geçirdiği sekiz yıl boyunca depo elemanı, satış görevlisi gibi işlerle geçimini sağlayan Hage, 1991'de Kanada'nın Montral şehrine göç etmek zorunda kalmıştır. Montreal'de fotoğrafçılık

<sup>68</sup> Glória, kendinde- ve kendi-içinin savaş alanında safını tutmuştur: Olimpico'nun özgürlüğünü ele geçirmeyi hedeflediği özne başkası-için-varlık.

<sup>69</sup> Bu noktada falcının kehanetinde bulunduğu ve gece yarısı pis kaldırımında Macabéa'ya çarpan sarı Mercedes'teki sarı saçlı yabancı, kendi-içine somut ve parıltılı bir dünyanın kapılarını açan bir kurtarıcıyı, başkası-için-varlığı simgelemektedir. Nitekim Macabéa pis kaldırımında ölüme yatarken, *soyut bedenine yabancı, ıslıtlı bir şeyi kusmak iste[r], bin ışınlı yıldız[ı]* (Lispector, 1996a: 88).

<sup>70</sup> Bu, kendini hiçleyen kendi-içinin son kez şaha kalkışıdır ki zaten bunun sonunda o, ölüme atlar.



öğrenimi gören ve Kanada'nın çeşitli şehirlerinde bu alanda sergiler düzenleyen Hage'in yazarlık yönü ise o sıralar yaptığı işi yazılı olarak sunmak zorunda kaldığında gün yüzüne çıkmıştır. Güçlü yazarlık yeteneğinin farkına varan Hage, yazarlığa ilk adımını dergilerde yazdığı kısa hikâyelere borçludur ki bu hikâyelerden biri, "De Niro'nun Oyunu" daha sonra kült bir romana dönüşmüştür. Yabancı ülkeye göç eden kişiliğinin ardında kendi ülkesinden göç eden (Maalouf, 2009: 179) kişinin olduğuna dikkat çekmek istercesine, göç ettiği ülkenin dilini (İngilizce) benimseyen ve yersiz yurtsuz insanın kendini arayışını ele alan eserlerini de o ülkenin ana dilinde yazan mülteci Hage'in 2006'da yazdığı bu ilk romanı yazara Uluslararası IMPAC Dublin Edebiyat Ödülü'nü kazandırmıştır.

Esere yakından bakıldığında, iç savaşın gölgesi altındaki Doğu Beyrut'ta yaşamak yerine, Camus'un *en temel kurallarını dahi bilmezden geldiği bir toplum*[a] (Camus, 2016: 93) göç etmeyi yeğleyen yabancısını hatırlayan ana karakter Bessam'ın "saçma"ya karşı duyarsızlaşmışlığı ve kayıtsızlaşmışlığı dikkat çekmektedir: *On bin bomba düşmüştü ve ben George'u bekliyordum* (Hage, 2010: 3). Onun bu katı yürekliliğini en görünür kıldığı yer ise annesinin cenazesidir. Annesini gömdüğü gün çok yorgun, uykusu olan, bu yüzden de olup bitenlerin pek farkına varamayan) Camus'un yabancısının boşvermişliğine bürünen Bessam, nihilist bir tutumla annesinin ölümünü kendisini *kuşlara yaklaştır*[acak], *insanlardan uzaklaştır*[acak] (Hage, 2010: 74), köksüzleştirip özgürleştirecek bir olgu olarak görür. Esasen onun *bir anneyi bir cani kalbiyle göm*[me] (Camus, 2016: 88) ediminin altında yatan *kendi[sinin] dışına ve önüne atıl*[an] (Mounier, 1986: 80) insanın olduğu şey olmak uğruna ulaşmak zorunda olduğu varlığa ilişkin olarak kendini belirtmesinden başka bir şey ifade etmeyen (bkz. Sartre, 2009: 145) olgusallığına karşı kayıtsız tavrıdır. Kendini bomboş hissetmenin getirdiği bu kayıtsızlıkla - sonunda bir bedel ödemek zorunda kalabileceği ihtimalini de göze alarak-yağan bombaların uğultusu altındaki ülkesinden Marsilya istikametine giden gemide yolculuk eder: *Bazı yolcuların günlerce kustuğuna şahit oldum; seni hiç deniz tutmadı. Ülkeni terk ediyorsun...* (Hage, 2010: 167). *Her zaman olacak şeyin, bugünün veya yarının etkisi altında*[ki] (Camus, 2016: 92) bir ruh hafifliğiyle kendisini *yıkayan, çırılçıplak ve buz gibi bırakan, hain nehirler*[e] ve *kulağı*[n]ın *dibinde vızıldayan* (Hage, 2010: 211) iri bir böceğe lanet okuya okuya kendini

hiçliğin ortasına gömer: *Altımda su vardı, içimde su vardı; bulutlardan tepeme su dökülüyordu* (Hage, 2010: 238).

Yağan bombalar yüzünden toz alıp veren bir kente dönüşen Doğu Beyrut'tan Avrupa'ya kaçan Bessam, son zamanlarda elinden düşürmediği Camus'un "Yabancı"sının kimsesizliğinden paçasını kurtaramaz ve *yanmayı da, ölmeyi de bir an olsun bırakmayan Anka kuşu* (Hage, 2010: 232) gibi karayla denizin arasında geçireceği lanetli bir varoluşa hapsolür. Bu öyle bir yazgıdır ki, sonunda onu *yemediği her şeyi kus[an], denizin köpüğüne karışıp yanı[n]dan bir hışım geçen ve kayalara çarpıp parçalanan sarı safrayı tükür[en]* (Hage, 2010:249) antideğer bir varlık kipine dönüştürür ve aynı dişi kurt tarafından emzirildikleri halde kraliyet tacına tek başına sahip olmak uğruna birbirlerinin celladı olmaya kararlı olan Remus ve Romulus ikizlerinin taht kavgalarının ortasına (Roma'ya) çırılçıplak bırakır: *Bilet gişesindeki kadın, Mösyö, "bugün nereye gidiyorsunuz- yolculuk nereye?" dedi. "Roma", dedim* (Hage, 2010: 249).

Savaşla parçalanan ülkesini kaderine terk eden Bessam'ın Roma'ya yolculuğu varoluşçu perspektiften ele alındığında, insanın kendi kendinin yükünü sırtlanmak üzere sonsuz karanlığa bürünmüş iç dünyasındaki işkence odalarına doğru çıktığı ve varlığının iki yönünden birini her zaman yitirmek zorunda kalacağı yolculuğu ile bağıntılandırılabilir.

Hage'in 2012'de kaleme aldığı üçüncü romanı "Karnaval"ın *bir devesi olan bir gezginle iplerden sarkan bir annenin sirk karavanındaki birlikteliğinden doğ[an]* (Hage, 2015: 13) ana karakteri de "De Niro'nun Oyunu"nun Bessam'ı gibi saçmanın içine, *örümceklerin ve hayvanların arasında geçecek bir hayat[a]* (Hage, 2015: 13) fırlatılmış, kendi deyişiyile *gezgin bir sinektir ve köşe başlarında birilerinin arabalarına binmesini bekleyerek yaşlan[an], adlarını yitirmiş, kendilerini ve birbirlerini numaralarıyla tanımlayan makine operatörlerine indirgenmiş* (Hage, 2015: 19) örümceklerden onu farklı kılan da budur. Nietzsche'nin üç aşamalı dönüşümü bağlamında ele alındığında, örümcekler sırtında *yabancı bir sürü şey taşıyan* (Nietzsche, 1998: 156) ve *gizleneme[yecek], uçamayacak kadar hantal ve fazla sabırlı* (Hage, 2015: 37) özellikteki bir çöl devesinden farksız olan ve toplumun kendilerine öngördüğü unvanlarla (eserde Uykucu Örümcek, Sidik Örümcek, Seks

Örümceği, 6 Numara, 18 Numara, 48 Numara, 96 Numara, 59 Numara) çerçevelenen kimliksizleri simgelemektedir. Fly takma adını kullanan romanın ana karakterini bu çeşitli renk, biçim ve şekillerdeki örümceklerden, Fly'ın deyişiyle *insan böceklerden* farklı kılan ise *halıları hep yerin üstünde uç[an], başını hiç yere koy[mayan] ve gözleri her zaman yıldızların üzerinde* (Hage, 2015: 35) olan gezgin bir adamla ipleriyle ona tutunarak onun halısının arkasında havada süzülen trapez sanatçısı bir kadının trapez üzerindeki birlikteliğinden doğan bir *Gündoğumu Çocuğu* (Hage, 2015: 14) olmasıdır.

Bu yönüyle Nietzsche'nin uçurum üstündeki ipiyle Apollonca olanın sınırının ötesindeki Dionysosçu yeraltına geçmeye cesaret edebilen *Dionysos'un son havarisi[nin]* (Nietzsche, 2005a: 112) varlık kipinde karşımıza çıkan Fly, özgürlük savaşçısı kıyafetine bürünür ve *yerle gök arasında duran kutsal ince kabuklar[dan]* (Hage, 2015: 36) birine<sup>71</sup>, babasından miras kalan halılardan birine atlayarak insanlığın kalıntıları arasında kendi *özbelirleniminden* sorumlu şekilde tek başına uçar durur: *Ben bir gemici ve gezgin olmaya lanetliyim, deliler ve aptallarla dolu bir gemiyle Londra nehrinde karaya oturmaya lanetliyim* (Hage, 2015: 89). Trapez sanatçısı annesinden ve gezgin babasından genetik olarak devraldığı bu iki yönlü varlığı nedeniyle (kendi-içinin berrak ve akışkan sularında yüzen bir gemici ve

---

<sup>71</sup> Fly'ın babasının mümince bir yaşama kendini adanmasından sonra yere mihlanan bu kutsal ince kabukları yeniden ve bir daha hiç yere inmemecesine havalandıran ise Fly'ın babasının günün birinde kolaylıkla farkedilebilen ve uçamayacak kadar hantal olan devesine binerek taşın istikametine doğru yola koyulmasıdır. Hep yerin üstünde uçan ve gözlerini gökten başka yere dikmeyen insanın mehtaplı bir gecede yeniden eski giysilerine bürünerek ve artık havalanmayan halılardan birini dürtüp yanına alarak devesiyle taşın istikametine yönelmesinin hangi tür bir dönüşümü sembolize ettiğini insanın varoluşsal dönüşümünün uzağında aramak anlamsızdır. Zira burada söz konusu olan da yine Sartre'in kendi *özbelirleniminden* sorumlu tuttuğu özne-insanın yabancı bir dünyanın nesnesi haline gelmeye rıza göstererek kendi dışındaki bir şeylere (insanın, doğanın veya Tanrı'nın yasalarına, daha büyük bir şeyin kılavuzluğuna) teslimiyeti veya kaçışıdır. Kendini *bir bakkaldan, bir simsardan, bir terziden başka bir şey olmadığına inandırmaya çalış[an]* (Sartre, 2009: 115) ve bu şekilde varlığını *hiçliğin sızabileceği en ufak bir boşluk* (Sartre, 2009: 134) bırakmayana kadar tıkayabileceğini sanan insanın istikameti *ne ise o ol[ma] ve ne değilse o olma[ma]* (Sartre, 2009: 138) özelliğindeki kendinde-varlığa yeniden dönüşmeye doğrudur ki bu antideğer bir varlık kipine dönüşen insanın en büyük hezimetidir. Nitekim İncil'in Matta 15'inde de belirtildiği gibi *ağızdan giren değil[dir] insanı kirlet[en], ağızdan çıkan[dır]*. Nasıl ki başına musallat olan kendi-içinin çağrısına kulak verip ayaklarını yere bağlayan iplerinden kendini özgürleştiren kendinde-varlık, eninde sonunda kendi toprağı olmadan havada süzülmeğe başka bir işe yaramayacağını idrak edip, antideğer varlık kipine dönüşmeyi bile göze alıp kendi-içinini hiçliyor ve kendi toprağının (kendinde-varlığının) istikametine doğru yola koyuluyorsa, devesini bırakıp uçan halısının üzerinde eşikle eden Fly'ın babası da, bir süre sonra bu aşktan vazgeçip çölün kızgın kumlarında kendini taşlaştırmaya çalışır ve halısına ipleriyle tutunup onu trapezlerin üzerinde sevişmeye sürükleyen sevgilisini yüz üstü bırakır. Fly'ın annesi olan bu kadının bundan sonraki ilk eylemi ve başarısı ise gücünü toplayarak kendini asmak (kendi-içinin kendini hiçlemesi) olur ve yerle göğün imkânsız birlikteliğine ithafen *Tuna Nehri ile İtalyan yarımadasının topuğu arasında bir yere* (Hage, 2015: 154) gömülür, yani ara bir varlık kipi olarak savaşır ve ara bir varlıktan öteye gidmeden, iki yönlü varlığını bütünleştiremeden ölür.

kendindenin katı ve çorak topraklarında dolanan bir gezgin olması) arafta bir yaşama yazgılı olan Fly da, uzun görünümlü burnuna, uçuculuğuna (Fly hem “sinek” hem de “uçuş” anlamına gelmektedir) ve mastürbasyon bağımlılığına<sup>72</sup> karşın, rahibin deyişiyle *yitik bir tanrı* olmaktan öteye gidemez: *Senin bir güç olduğuna inanıyorum. Bu dünyaya hükmettiğine fakat öteki dünyaya hükmetmediğine inanıyorum... Senin bir tür tanrı olduğunu düşünüyorum, yitik bir tanrı. Belki kötü bir tanrı hatta* (Hage, 2015: 173).

Fly’ın kendini Tanrılaştırma idealinin neden yenilgiye mahkûm olmasının temelinde de Sartre’ın Tanrılaşma emelini hiç yitirmeyen yenik kahramanların yazgısını buluyoruz. Bütün hepsinin ortak yanı, babalarının cenazesinde çocukların gri giymeye mecbur olmalarıdır. Gri giyen çocuklara yönelik çözümleme de yukarıda bahsettiğimiz benzer varlık kipini gözler önüne getirecektir: kendindenin kendi-içinle döllemesinden oluşsa da, hiçbir zaman ne tohumuyla kendisini dölleyen kendi-içinin berraklığında ve akışkanlığında ne de rahminden doğduğu kendindenin ışık bile geçirmez varlık yoğunluğunda olamayan ara bir varlık kipi. Gerçi kendinde ile kendi-içinin birbiriyle kaynaştığı sahnede kendi olmayı bırakarak birbirlerinin sınırlarını ihlal eden iki varlık kipi görürüz ki doğum ediminin son bulmasıyla bu iki varlık kipi de niteliksel olarak saflıklarını yitirmiştir. Eserde Fly’ın taksici arkadaşı Seks Örümceği’nden dinlediği iki dünya efsanesinde bu dönüşüm teması göze batacak derecede barizdir:

Başlangıçta iki dünya [varmış]; karanlıklar dünyası ve ışık dünyası. İkisi de birbirinden habersiz olarak var olmuş. Fakat bir gün karanlık dünya ışık dünyasını bütün güzelliğiyle parıldarken görmüş ve karanlık dünya ışık dünyasına saldırıp ona sahip olmaya karar vermiş. Fakat ışık dünyası karanlık dünya ona dokunduğu anda saflığını yitireceğini biliyormuş (Hage, 2015: 184).

Peki, hayatlarını görevlerine adanmış örümcek taksiciler bu sürekli oluş halindeliğinden hep uzak kalmayı başabilirler mi? Onların *her gün biraz daha*

<sup>72</sup> Bedenin alt bölgelerine yönelik gerçekleştirilen bütün bu hamleler ve alt ve üst düzeylerin topografik yer değişimi, yer altı dünyasına doğru grotesk bir inişin ve *bedenden dışarı pörtleyen, bedenin sınırlarının ötesine geçmeye çalış[manın]* (Bahtin, 2005: 347) habercisidir. Fly’ın uzun görünümlü burnu bedensel topografyada şişen ve dölleyen fallusa karşılık gelmektedir ki bu tipik grotesk imge ile dile getirilen, Fly’ın yeni bir varlığı döllemeye yönelik kabaran arzudur. Fly’ın kendisini uçan halısının üzerinde hayal ederek sürekli mastürbasyon yaparken resmedilmesi de yerle gök arasındaki bu türden bir salımın bir sonucudur. Fakat Fly düşünde halısıyla ne kadar yükselirse, gerçekte inişi de ona o kadar zevk verir. Onun yer ve gök arasındaki salımının sonucu hep bir *aşağı inme, içi dışına çıkma* (Bahtin, 2005: 401) ile sonuçlanır. Onun her inişinin ardından halının üzerine fıskırttığı tohumları ile resmedilen ise kendi bedeninin sınırlarından dışarıya taşan başka bir varlık kipidir: ne akışkan ne katı olan, cıvık yapıdaki fildişi renginde bir varlık.

*şişman*[layan] (Hage, 2015: 221) bedenleri bunun cevabını vermektedir. *Bedenin kapalı, pürüzsüz ve nüfuz edilemez yüzeyini yok say*[an] (Bahtin, 2005: 348) grotesk imgenin tipik özelliklerinden biri olan bu şişirmecenin ardında yine *alt ve üst düzeylerin birbiriyle teması* (Bahtin, 2005: 339) gizlidir. Yani yedikçe şişme imgesi, doğum edimi esnasında vajinanın genişlemesine denktir. Tıpkı Bahtin'in vurguladığı ardına kadar açıkçağz imgesinin göbek ve rahim ile ilişkisi gibi.

Fakat yedikçe şişen örümceklerin topografik içeriğine baktığımızda grotesk şişirme ögesinin kendindenin kendi-içine gebe kalmasıyla bağlantılı olduğunu görüyoruz ki zaten bu doğum gerçekleşmeden hepsi kent merkeziyle nehir kıyısı arasındaki bölgede Tammer ve Böcek Skippy tarafından tek tek ya kafaları ezilerek, ya şakaklarından vurularak, ya boyunları kırılarak ya nehre canlı canlı atılarak ya da uzuvlarını koparılıp öldürülür. Bu noktada maktullerin öldürülme sahnelerine yeniden baktığımızda, olay anında hepsinin arabalarının aynı frekansa ayarlı olduğunu, kent merkeziyle nehir kıyısı arasında gerçekleştirilen beş cinayette de öncelikle maktullerin kafalarının hedef alındığını veya yamyamvari bir biçimde uzuvlarının ısırdığını görüyoruz.

Bu grotesk korkunçluklar bizi, *Tanrı olmak için kendini insan kıl*[an] (Sartre, 2009:771)'ın kendi-için varlık kipine götürmektedir. Bedenleşme, kendi-içinin kendi kendinin temeli olabilmesinin, soyutluktan sıyrılıp somut nitelik kazanabilmesinin tek koşuludur. O halde Tammer ve Böcek Skippy<sup>73</sup>, hatta onların öldürdükleri maktullerin listesini önceden hazırlayan Otto'nun<sup>74</sup> örümcekleri neden kurban olarak seçtikleri ve onların kafalarını hedef aldıkları gözle görülür derecede barizdir. *Suyun ve selin lanetine yenik düşmüş* (Hage, 2015: 226), havada süzülecek derecede uçucu bu katillerin çölleşmek için ihtiyaçları olan şey, bilinç değil, salt bedendir. Fakat bedenleşme arzuları, onları Otto'nun mırıldandığı *Between the Devil and the Deep*

---

<sup>73</sup> Fly, böceğe nereden geldiğini sorduğunda, aydan geldiğini söyler. Bu grotesk imgede de yeraltı dünyasının yerine gökyüzünün bulunduğu bir topografik yer değiştirme söz konusudur. Yeraltında doğup ışığa çıkma cesareti gösteren böcek imgesi de bu bağlamda, kendinde varlığın *bizatihi bağrında kara bir kurtçuk gibi* (Sartre, 2009: 71) beliren ve onun dar deliğinden süzülerek varlığa gelen kendi-içinden başka bir şey değildir.

<sup>74</sup> Bu noktada *aşırı yemekten öleceğini düşün*[en] (Hage, 2015: 226) Otto'nun yemek için sürekli açılan ağzını bedeninin alt bölgesiyle ilişkilendirmek de mümkündür. Yeme eyleminin dışkılama eylemiyle arasındaki grotesk ilişkiyi göz önünde bulundurursak, Otto'nun yeni bir varlığı dışkılama ısrarını görebiliriz. Ama Otto'nun ve diğer örümceklerin salyalı ağzı aynı şeyi yutmaya açılmaz. Otto'nun yutmaya hazırlandığı şey, kendinde-varlık kipidir ki bu sayede kendi-için varlığını temellendirebilecektir (bkz. Bahtin, 2005: 347).

*Blue Sea?* şarkısındaki gibi, *iki hal arasındaki cıvık bir madde* (Sartre, 2009: 750) olarak yeryüzünde var olmaya mahkum kılar. Hiçbir sabun ve su, onların varlıklarının bulanıklığını arıtamaz: Karakola götürülen *Skippy tuvalete gitmek istediğini söyledi... Tuvaletten çıkarken bir kalıp sabun çaldı. Kendi kendine, sabun, diye homurdandı ve gülümsedi* (Hage, 2015: 263).

Tammer ve Böcek Skippy'nin cinayetinin ardında yatanlar ile ilgili söylediğimiz şeyler, esasen Fly'nin içinde kıvrandığı, etrafındaki her şeyin ona yok olmaktan ve çürümekten konuştuğu durum içinde de geçerlidir: Taksisine atlar ve *kafalarını camı[na] kör kuşlar ve böcekten yoksun<sup>75</sup> bir dünyada kapana kısılmış sesiz yarasarlar gibi çarpan bütün yaratıklar[a]* (Hage, 2015: 265) aldırmadan kendinde olan her şeyin vantuzlarından sıyrılarak onu hiçler ve kendi-içinin özgürce salındığı yeraltına doğru uçuşa geçer.

Bu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde detaylı biçimde çözümleyeceğimiz Hage'in 2008'de yazdığı ikinci romanı “Hamamböceği” ise başından sonuna kadar insan bedeninin yeraltı dünyasının deliklerinden geçecek hale gelinceye kadar nasıl grotesk bir biçimde paramparça edildiğini, en yukarıdakinin tacının elinden nasıl alınarak en aşağıdakine verildiğini ve *boka bulanan mücevherleri[n]* (Bahtin, 2005: 404) nasıl kutsandığını tüm ayrıntılarıyla resmetmektedir. Lübnan'dan sürgün edilen ve *yaşam[1]nı iyileştirmek için değil, ölümünü iyileştirmek için* (Hage, 2011: 144) göç ettiği Kanada'da *kendini sürekli titreyen, ürperen bir cesede* (Hage, 2011: 7) hapseden ve grotesk bir aşırılıkla kuytu ve karanlıktaki kanalizasyon deliklerinden süzülerek yeraltının en dibine çakılan isimsiz ana karakterin geçirdiği bu olumsuz dönüşümünün (iğrenilen bir böceğe dönüşme) ardında yatan da ana rahminden yeryüzüne fırlatılan yeni bir varoluş biçimidir ki, bu yeni doğan bedenin ayakları yere basmaz, *bir Venedik gondolu gibi süzülen bir yaprağı[n]* üzerinde *dans eden bir Çingene gibi* (Hage, 2011: 267) yer altının çekimine teslim olur. Bu, onun kendinde varlığının varlık yoğunluğunun içindeki *gizlere çarp[ması], daha doğrusu, deyim yerindeyse, kendi içine çarp[ması]* (Mounier, 1986: 65) demektir.

---

<sup>75</sup> Tarafımdan **bold** yapılmıştır. Burada *kör kuşlar* ve *böcekten yoksun dünya*[dakiler] imgeleriyle vurgulanan, varlık doluluklarından memnun, onları özgür kılacak kendi-için-varlıklarına kör kalan ve bu yüzden varoluşamayan, bunu da kendine dert etmeyen et-kişilerdir.

## 4. BÖLÜM: “BÖCEK”, “HAMAMBÖCEĞİ” VE “G.H.’NİN ÇİLESİ” YAPITLARINDA İĞRENİLENE DÖNÜŞÜM

### 4.1. Varoluşun Edebi Görünümü Olarak Dönüşüm

*Beden olarak her insan tektir, ruh olarak asla.*  
(Hesse, 1997: 64)

Edebi bir motif olarak dönüşümü ayrıntılı olarak ele almadan önce, kendine yabancılaşmanın ve ötekine dönüşümün arasındaki yakın ilişkiyi belirtmemiz gerekmektedir. Zira ötekine dönüşümün bir önceki evresi, kendine yabancılaşmadır. Mitlerden çağdaş edebiyat eserlerine kadar uzanan edebiyat geleneğinde sık rağbet gören içeriklerden biri olarak karşımıza çıkan yabancılaşmanın kökenine dair yapılan çalışmalara baktığımızda, bunların *yaşam ile biçim arasındaki zıtlıktan kaynaklanan bir iç çatışma*[ya] (Pappenheim, 2002: 10) indirgendiğini ve ilk tohumlarının da farklı farklı yerlerde -insan-makine ilişkisine dayanan *nesneleşmiş bir kültür*[ün] (Demirer ve Özbudun, 1999: 29) yükselişinde, ödipal/elektoral karmaşada, apollonik ve diyonizyak zihniyetin karşıtlığında, “bu-dünya”-“öte-dünya” karşıtlığında, ego-süper ego savaşında, bilinçaltının veya benliğin karanlığında- arandığını görüyoruz.

Biz ise köklerinden kopmuş insanın geri dönüşü mümkün olmayacak şekilde yuvasızlaşan varlığını irdelediğimiz bu çalışmamızda yabancılaşmanın varoluşsal boyutu ile sınırlı kalacağız. Yani şu ana kadar kısıp kaldığı varlık kipinden bir üst merhaledeki huzur limanına sıçramayı başaran benliğin Kierkegaard tarzındaki dönüşümünü ya da kendinde-varlık kipini hiçleyen ve kendi-içinin soyut cehenneminde havada asılı kalan benliğin, kendinden en ufak iz kalmayınca kadar kendine yabancılaşmasını ve yuvaya geri dönmek isterken, istenmeyen bir antideğer varlık kipine Sartrevari dönüşümünü resmeden kaynaklarla yetineceğiz. Öyleyse, mitler ve masallar, bu varoluşsal dönüşüm temalarına ilişkin zengin öğeler barındırmaktadır. Nitekim mitleri, *varoluşumuza önem katan anlatı biçimleri* olarak gören Rollo May’in de belirttiği gibi, *varoluşun anlamı ister Sartre’in görüşlerinde olduğu gibi hayata kendi bireysel cesaretlerimizle kattıklarımız olsun, ister*

*Kierkegaard'ın deyişiyile bu anlam keşfetmemiz gereken bir şey olsun, sonuç hep aynıdır: Mitler, bu anlam ve öneme ulaşmanın bir yoludur* (May, 2016: 15).

İnsanaltı bir varlığa -hayvana, bitkiye veya nesneye- dönüşen insanlar Kierkegaard'ın çizdiği perspektiften bakıldığında iğrenilen ve sakınılması gereken varlık kipi olarak karşımıza çıkarken, Sartre felsefesinde kendinin veya kendindenin sınırlarını aşmayı başarmış insanüstü bir niteliğe bürünmektedirler, bu da onları daha Tanrısal kılmaktadır. *Cinayetden kaçır gibi izdivacdan kaçır* (Ovidius, 1935: 26-27), nefesini ensesinde hissettiği Apollon'dan kurtulmak için babası Peneus'tan yardım dilenen ve nazik göğsünün ince bir ağaç kabuğuyla kaplandığı, uzun saçlarının yaprağa, kollarının ise dala dönüştüğü su perisi Daphne'de kendi kendinin temeli olmak için kendindeleşmenin katılığına öykünen kendi-içinin özgürlük tutkusunu buluruz.<sup>76</sup>

Eros'un attığı iki okla<sup>77</sup> yaralanan Apollon ve Daphne, kendi-içinin kendinde ile bir araya gelemezliğinin korkunç yazgısıyla kuşatılmıştır. Apollon'nun karısı olmamak uğruna, onun ağacına dönüşen Daphne'nin ele geçirilemez varlığı kabuklaşmış ağaç-varlığının altında ulaşılamayacak şekilde gizlenmiştir ki Apollon'un kendine mal etmek istediği de onun bu özne-kendi-içinliğidir. Orman perisi Syrix'in yazgısı da kendineden kaçır kendi-içinin gömüldüğü varlık kipinin ayrıntılı resmini verir. Dağların Tanrısı Pan'ın kovaladığı Syrix'in tek kurtuluş yolu

---

<sup>76</sup> Bu noktada Joseph Campbell'in mitolojik dönüşüm temasına ilişkin görüşü de burada anılmaya değerdir. Bilinçaltının çağrısına eninde sonunda kulak veren kahraman, ne yapar eder ilk eşiği aşmayı ve sonsuz varlığın vücut bulmuş haline ulaşmayı göze alır. Eşik ise bir kez geçildi mi ve kahraman bilinçaltının dünyasına bir kez olsun adım attı mı, bunun bir daha geri dönüşü olmayacaktır. Nitekim kahraman, iki düzlem arasında –bilinç ve bilinçaltı – denge kurup efendi olmak uğruna çıktığı bu yolculuğu tamamlayıp yurduna geri dönmeyi başarsa da, o artık ailesi tarafından bile tanınmayacak haldedir. Campbell, Daphe'nin saçlarının yapraklara, kollarının dala, ayaklarının köklere dönüşmesini ve babasının en sevdiği ağaç haline gelişini psikanalitik bir bakış açısıyla, benliği uyanan ve baba imgesine geri dönen kızın bu otoriteye teslim olması, önceden reddettiği şeyi kucaklaması olarak ele almaktadır. Aynı şekilde “Uyuyan Güzel” ve “Kurabağa Prens” masallarını da istenmeyen, bilinçdışının yeryüzüne çıkması şeklinde çözümlenmektedir (bkz. Campbell, 2017: 53-63). Gerçi kendinin efendisi olmak isteyen Sartre bireyi bağlamında düşündüğümüzde, Campbell'in kahramanının ayrılma-aşama-dönüş serüveninin Sartre ontolojisinde kendinin nedeni bir kendi-için olmaya çabalayan bireyin serüvenine benzediğini görüyoruz. İstenmeyen, bir delikten kayarcasına gün yüzüne çıkar ve o, kahramanı baştan çıkaracak bilinmeyen bir tehdittir. Kahraman bu bilinmeyenle, Campbell'in bahsettiği *mistik evliliğini* gerçekleştirdiğinde ise ilk eşikten bir daha dönmemezcesine uzaklaşır, saydamlaşır, kendi-içinleşir. Ne yapıp edip yurduna, ilk varlık kipine dönmeye çalışsa da bunu asla başaramaz. Zaten başarsa da o artık kendi yurdunda bir yabancıdır.

<sup>77</sup> Bu oklardan biri altın uçludur ve aşkı doğuracaktır, Apollon'a atılır ve onun iliklerine işler. Diğersinin ucu kurşunla kaplıdır ve aşkı kovacaktır, o da Daphne'ye atılır. Aşkı doğuran altın uçlu ok, burada varoluşsal bir imgeye bürünür ve kendindenin katıksız varlığında kendi-içinin sızmasına imkân sağlayacak deliği açar. Aşkı kovan ucu kurşunla kaplı ok ise kendi üstüne kapalı, ışık geçirmez kendinde-varlık kipiyle ilişkilidir.



nehirdeki kamışlara dönüşmektir. Kurbanın aşkın özgürlüğünü kendine mal etmeye çalışan Apollon, kurbanından gaspettiği tek şeyi başına taç yapıp takarken, Pan da Syrix'in dönüştüğü kamışlardan flüt yapar.

Bunun bir başka örneğine, Olimposlu Tanrıların soyağacına adı sonradan eklenen ve yarı Tanrı-yarı insan olması nedeniyle *kendine karşı bölünmüş insan*[ın] *doğası*[nı] (Thomson, 2004: 170), kendinden geçmiş, doğurgan ve yabanıl ruhu temsil eden Dionysos'ta rastlamaktayız.<sup>78</sup> Yedi aylıkken fani annesinin rahminden düşen ve beden, ruh ve zihnin muhteşem sentezini oluşturacağı o sayıya (dokuz) erişebilmek ve bu şekilde mükemmel bir Tanrı olarak dünyaya gelebilmek uğruna, iki ay eksik kalmış gelişimini babası Zeus'un baldırında tamamlamaya çalışan Dionysos, daha başından “ne/ne de” durumunun söz konusu olduğu bir ara varoluşu hüküm giymiştir.

Bu açıdan yaklaştığımızda, onun gönlünü kaptırdığı peri kızı Syka'yı incir ağacına dönüştürmesi ve yapraklarını başına takması, Apollon'dan kaçan Daphne'nin veya Pan'dan kaçan Syrinx'in kendi rızasıyla ağaca/kamışlara dönüşümüne benzerdir. Çünkü taze yapraklarından beyaz bir özsuynun aktığı incir ağacına dönüşüm teması, hem dişi hem de erkek çiçeklerini bünyesinde barındıran ve dört mevsim yeşil kalabilen defne ağacına veya göl/nehir kenarlarındaki kamışlara dönüşüm temasında olduğu gibi, Sartre'ın cıvık varlık kipini somutlaştırmaktadır. Nitekim Âdem ile Havva'nın da *yiince avert yerleri açılır*[en] (Kur'an-ı Kerim, Tâhâ 20/121) ve cennetten kovulup en aşağı seviyeye indirilmelerine yol açan da, *iyilik ve kötülüğü bilme ağacı*[nın] (Eski Ahit, Tekvîn Bap 2:9) meyvesidir. Onları ilk günaha sürükleyen bu yasak meyvenin incir olduğu Kur'an'da açıkça belirtilmese de, Tin Suresi'nde incire yapılan gönderme bu olasılığı akla getirmektedir.

1. Yemin olsun incire ve zeytine.
  2. Ve Sina Dağına.
  3. Ve bu emniyetli beldeye.
  4. Muhakkak ki Biz insanı en güzel bir şekilde yarattık.
  5. Sonra da onu en aşağı seviyeye indirdik.
- (Kur'an-ı Kerim, Tin 95/1-5).

---

<sup>78</sup> Yedi aylıkken fani annesinin rahminden düşen ve beden, ruh ve zihnin muhteşem sentezini oluşturacağı o sayıya (dokuz) erişebilmek ve bu şekilde mükemmel bir Tanrı olarak dünyaya gelebilmek uğruna, iki ay eksik kalmış gelişimini babası Zeus'un baldırında tamamlamaya çalışan Dionysos'un yazgısı daha başından bir olmazlığa uzanmaktadır.

Surede üzerine yemin edilen cennet bahçesindeki bu iki ağaç (bir bedende çok sayıda çekirdeğini muhafaza eden incir ağacı ve kökeni insanlık tarihi kadar eski olan kutsal zeytin ağacı) varlık kutupluluğunu tek bir benlikte sentezlemeye çalışan ve zeytin ağacının altında Apollon ve Artemis ikizleri gibi doğmaya çalışan insanın Sartrevari bireyselleşme sürecine ayna tutmaktadır. Ne var ki, nihai sonsuzluğun sembolü nieliğindeki kutsal zeytin ağacının altında kendi-için varlık kipiyle zehirlenen kendinde-varlık, iyiyi kötüyü bilme ağacının meyvesini yiyerek cennetten kapı dışarı edilen Âdem gibi, göğün yedi kat dibinde de ilk günahından kaynaklı lanetinden kurtulamaz: Onun cennetteyken yabancı bir meyveyi ağzına almasıyla başlayan ve onun katışıksız kendinde-varlığına bir leke gibi yapışan bu lanet, onu *iki hal arasındaki cıvık madde*[den] (Sartre, 2009: 750) öteye gidemeyeceği bir varoluşa mahkûm eder.

Callisto'nun kaderinde ise ilahların ilahı Jüpiter'in dölüne gebe kaldığı için Hera tarafından ayıya dönüştürülmek ve oğluyla *iki burc teşkil edecek surette gök yüzünde yerleş*[mek] (Ovidius, 1935: 64) vardır: *Kolları dim dik kıllarla karardı, sivri turnaklarla nihayet bulan elleri kıvrıldı ve ayak vazifesini görmeğe başladı; Jüpiter'in hayran olduğu ağzı genişleyib iğrenç bir şekil aldı* (Ovidius, 1935: 63). Denizin pak sularında yıkanmaktan men edilen ve iki ayrı burç olarak gök yüzünde yaşamaya mahkûm edilen Callisto, Sartre'nın genel imge örüntüleri çerçevesinde ele alındığında, kendi-içinin çobanlığında bir yaşama yazgılı kendinde-varlığı temsil etmektedir. Tabi kendi-için, Europe'yi kaçırmak için boğa kılığına giren Zeus gibi, kendini Tanrılaştırma eğilimi nedeniyle ara sıra nesne-başkası-için-varlık kılığına girerek karşısındaki bilincin özgürlüğünü kendine mal etmeye, onun tarafından sahiplenilmeye, onun tarafından doğurulmaya yeltenir. Bunun sonunda, *formu olmayan bir renkten ya da yüksekliği ve tınısı olmayan bir sestten daha fazla* (Sartre, 2009: 766) varolamamanın gerçekliğiyle yüzleştğinde, *kendine özdeş* (Foulquié, 1998: 69) olan, su ve ışık geçirmez katılıktaki kendinde-varlığının müptelası olur ve suya yansıyan aksine âşık olup ömrünü kendini seyretmeye adayan ve *ümitsiz aşkıyla tükenen* (March, 2014: 498) Narkissos gibi, kendinde-varlığın katılığına dönüşmeye çalışır.

Daha önce de söylediğimiz gibi, *kaynağını kendi nedeni olmanın imkânsızlığında bulan* (Sartre, 2009: 764) bu projenin sonu cıvıklığa gömülmektir.

Nitekim Echo'nun aşkına karşılık vermeyerek onun bir yankıya dönüşmesine göz yuman Narkissos, sadece kendi yansısını seyretmekle tükettiği ömrünün sonunda, ortasında sarı bir tacı bulunan bir nergise dönüşür.

Apuleius'un "Altın Eşek"inin ana karakteri genç Lucius ise bunun bedelini daha farklı öder ve kuş olmak isterken, büyücü Pamphila'nın yanlıştır merhemini kullanır ve yük taşıyacak bir hayvana, bir eşeğe dönüşür:

Kuş olmak şöyle dursun, bir de baktım ki kendi kıllarım sertleşti, yumuşacık derim köseleye döndü; ayaklarımda, ellerimde parmak kalmadı, onların yerine birer çatlak hayvan tırnağı belirdi. Kuyruk sokumumdan bir de kuyruk çıkıverdi. Yüzüm çirkinleşti, çirkinleşti, korkunç bir hal aldı, ağzım büyüdü, burun deliklerim kocaman kocaman açıldı, dudaklarım sarktı. Kulaklarım da başımın üstüne dikildi: öyle bir uzamışlardı ki! (Apuleius, 1950: 67).

İnsan ruhu ile eşek bedenine hapsolan ve omuzlarında *yabancı bir sürü şey taşıyan* (Nietzsche, 1998: 156) Lucius, bir yük hayvanı olarak başkasına ait yabancı bir dünyanın nesnesi haline gelmiştir ve bu yönüyle onun bir üst varoluş merhalesine eriştiği kolay kolay söylenemez.

Onun zavallı bir eşeğe dönüşümünün Kierkegaard eskatolojisindeki karşılığı, herkes için genel geçer iyi ve kötü arasında seçim yapma durumunun, yani bir "ya/ya da" durumunun baş tacı edildiği ahlaki aşamadır. Toplumsal rollere ve kurallara adanan bir yaşamın kutsandığı bu aşamada, eşek Lucius'tan beklenen tek şey, yük taşınması ve önüne konulan samanla yetinmesidir. Onun bu *berbat yaratığın derisinden kurtul[ması]* (Apuleius, 2006: 613) ise ruhunu yüklerinden arındırdığında ve ömrünün kalan kısmını, son nefesini verinceye kadar kraliçe İsis'in tanrısallığına adayacağına and içtiğinde gerçekleşecektir. İşte o zaman, demir attığı ve ne soylu doğumunun, ne sosyal mevkisinin, ne de aldığı mükemmel eğitimin önemsiz olduğu bu barış limanında, Lucius, *akılsallığı değil, akıl dışılığı, anlaşılabilirliği değil anlaşılamazlığı, kanıtlanabilirliği değil kanıtlanamazlığı, bilinebilirliği değil bilinemezliği, mantıklı oluşu değil absürd ve paradox dolu oluşu* (Taşdelen, 2004: 253-254) kutsayan dinsel aşamadaki bir iman şövalyesine dönüşecektir.

"Altın Eşek"in Psyche'sinin de tatlı bir yel ile taşındığı sarp kayalıkların dibindeki şatafatlı tanrı konağında bilinmeyen bir sesi her gece koynuna almasında,

onun (Psykhe'nin) toplumsallığı ne kadar eksikse – cinsellikteki hayvani duyguları da o denli keskin (Paglia, 2004: 29) şekilde bu ses ile sevişmesinde<sup>79</sup> ve sesin her sabah daha gün doğmadan da çekilip gidivermesinde, iman şövalyesi İbrahim'in Tanrısal bir çağrının peşinde oğlunu kurban etmeye hazırlandığı sahnenin başka bir biçimini buluruz. Fakat Psykhe'nin merakına yenik düşüp kandil ışığında sevi tanrısı Cupidosunun yüzüne bakması, onun yeraltındaki tanrısal konakta bilinmeyen bu ses ile kurduğu mutluluğunu yerle bir eder ve onun karayazgısını çağırır.

İnanmadıkça anlamayan Augustinus'un fideizmine varan radikal bir tutumla bakıldığında, bunun anlamı, görmeye (anlamaya) dayalı bütün silahlardan arındırılmış iman merhalesinde ussallaştırılmaya hiçbir şekilde yer verilmemesidir. Nitekim gerçekliğe değen her gözün sahibine öncelediği şey, çıplak Artemis'in güzelliğini seyredalen Aktaeon'un geyiğe dönüşüp av köpeklerine yem olması gibi, karşısındaki bakışın nesnesi haline gelmektir ki bu varoluş piramidinden aşağı tepetakkak bir düşüş anlamına gelir.

Kraliyet soyundan gelen bir baba tarafından nehirde bir kutunun içinde terk edilen oğlunsudan çıkmayı başarması ve babasının tacını elinden alması kehanetinden beslenen mitleri aile romansının temeline yerleştirenve sepet içinde suya bırakılma olgusunu doğumun sembolik bir ifadesi olarak (bkz. Rank, 2016: 82-83) gören Freudyen yorum, Sartrevari doğuş sürecinde ödünçlenen bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır. Ama burada Freud'un *cinselliğe dünyayı yönetme* (Sartre, 1995: 260) hakkı tanıdığı bilinçaltı dışlanmakta, onun yerine, temelini kendi temelsizliği üzerine inşa eden kendi-içinin özgürlüğü olumlanmaktadır.

*Meyvenin içindeki kurt* (Foulquié, 1998: 79) gibi kendinde-varlıktan çıkmaya çalışan kendi-içinin peşinde olduğu bu özgürlük, anne babasından kurtulma çabasındaki Oedipus'un kurtuluşunu ve intikamını hatırlatmaktadır. Kendi oğlu tarafından öldürüleceği kehanetini öğrenen Laios'un, oğlu Oedipus'u ayak tabanları delik olacak şekilde nehire bıraktırması<sup>80</sup> ve Oedipus'un Kral Polybos'un karısı Periboea tarafından bulunup büyütülmesi, kehanetin gerçekleşmesini engellemez; Oedipus, eninde sonunda rastlantısal olarak da olsa babasını öldürecek ve annesi

<sup>79</sup> Burada söz konusu olan, estetik alanla olan bütün göbekbağlarını kesecek derecede toplumdan kendini çeken insanın, şiddetlenen Tanrı imanıdır.

<sup>80</sup> Bu mitin bir başka versiyonunda, Oedipus ayak bilekleri delinmiş halde dağa bırakılır.

olduğunu bilmediği kadınla evlenecektir. Sakat bırakılarak evi dışına itilen kahramanın, günü gelince babasının tacını elinden alıp annesinin koynuna girmesi üzerine kurulan bu kahraman mitindeki geri dönüş teması, Sartre'ın varlık projesinde de tekrarlanmaktadır: Kendinde-varlık için bir tehdit haline gelen ve bu yüzden kendindenin sınırları dışına itilen kendi-için, kendi kendisiyle örtüşmemekten kaynaklı varlık eksikliği nedeniyle, eninde sonunda ana yurduna, kendinde-varlığına dönmek zorunda kalır. Böylece Oedipus'un gözlerini kör etmesiyle ve annesinin intiharıyla sonuçlanan trajik sona yaklaşılr. Çünkü tek özelliği hiçleyicilik olan kendi-için, kendindeye her dokunduğunda onun katışıksız varlığını dele dele onu cıvık bir varlığa dönüştürmüştür ve o (kendi-için) de bu cıvıklığa gömülmüştür.

Ne kendindeleşen ne de kendi-içinleşen insanın ara-varlıklaşmasına ilişkin bu karayazgısı, tahtına oturmayı başardığı şehrin başına musallat olan Sfenks'in bilmesinde de sembolik biçimde belirtilir. *Sabahları dört ayaklı, öğlen iki ve akşam üç ayaklı olan şey nedir?* (Sophokles, 1954: 63). Buna Oedipus'un verdiği doğru cevap ise "insan"dır. Dört ayağı eşit şekilde güne uyanan insan, yani dört elementin bir araya getirdiği katışıksız kendinde-varlığıyla dünyaya fırlatılan insan, gün ışığının doruk noktasına ulaştığı öğlen vaktinde, iki bacaklı bir yaratığa dönüşmektedir.

Buradaki kozmik zamana ilişkin yer değiştirme dikkat çekicidir. Öğle vaktinin gün ışığında iki bacaklı bir yaratığı andıran insan, gecenin ortasında kendi-içine gebe kalmış çift canlı kendinde-varlığı imlemektedir. Eğer insanın akşam gerçekleşecek olan doğumu başarıyla sonlanırsa, o (insan) özlemle beklediği en olmaz projesine, üçüncü bacağına kavuşacaktır. Bu onun, kendi kendinin temeli olan, varlığının iki kutbunu da bütünleştirebilmiş tanrısal bir varlık haline gelme gelmesi ve bu şekilde varoluşunu aydınlatacak bir sabaha, başlangıca uyanması demektir. Ama insanoğlu, yaşadıkça bu umudunu hiç yitirmez.

Eldeğmemiş kendindenin kendi-için tarafından işgalinin kökenine ilişkin ilk örneklerden bir diğeri de Adonis tarafından bekâreti çalınan ve bunun üzerine tavus kuşuna dönüştürülen Erinona'dır. Erkek tavus kuşunun yuvarlak biçimindeki kuyruğunun üzerindeki göz motiflerine yakından bakıldığında, iki ayrı varlık kipinin tek bir varlıktaki birlikteliği dikkat çekmektedir. Bu açıdan yaklaşıldığında, bu göz

motiflerini bilinçlenme anlamına gelen ve kendindenin bağrını kendine yurt eden kendi-için ile ilişkilendirmek mümkündür.

Peki, rahminden doğduğu kendindeyi hiçledikten sonra yurtsuz kalan kendi-içinin bu sefer de kendini hiçlemesine ilişkin mitsel bir dayanak bulmak mümkün müdür? Evet, bu intihar teması, annesini iğfal ettikten sonra kendini nehre atan Ganges'in intiharı ile ilişkilendirilebilir. Suya gömülen kendi-içinin kendine mal etme projesini yarıda bırakıp aniden kaçış projesine yönelerek yeniden karaya çıkması ve iki parantezin ortasında<sup>81</sup> bir varlık kipine dönüşmesine ilişkin temanın köklerini ise çoban Kerambos'un kanatlı bir yengece dönüşerek tufandan kurtulmasında, Zeus'un elinden kurtulmak için kendini önce bildircına çeviren Asteria'nın akabinde denizde yüzen bir adaya dönüşmesinde, bir çiftçi tarafından iğfal edilen Khione'nin kar tanelerine dönüşmesinde, babası ile yasak ilişki yaşayan Nyktimene'nin bu utancını gecenin karanlığında saklayabilmesi için baykuşa dönüştürülmesinde, deniz yaşamını Olympos Dağı'na tercih eden Nerites'in kayaların üzerine yapışık şekilde yaşayan kabuklu bir deniz hayvanına dönüştürülmesinde bulabiliriz.

Bu karayazgıdan kurtulmak için devinip duran kahramanlar, masallar evreninde de karşımıza çıkar. Bu bağlamda Grimm Kardeşlerin masallarını psikanalitik düzlemde ele alan May, buradaki sembollerden insanın bireysel gelişimi temasına ulaşır. Onun özellikle "Dikenli Gül" masalına yönelik analizi dikkat çekicidir. Çünkü *bir ayağı önceki gelişim alanımızda, yani suda olup, bir ayağı da karada olan bir yaratık* (May, 2016: 243) olan kurbağa tarafından doğumu öngörülen masal kahramanı "Dikenli Gül", babasının bütün koruma çabalarına karşın (babası dikiş makinelerini yakar ve genç kızı bir kaleye hapseder), *daha en başından beri yeni bir varoluşa evrileceğinin habercisi olan biyolojik regl dönemi[ne]* (May, 2016: 246) girer, yani kalenin odalarından birine tek başına girdiğinde eline iğne batar. Tabi bu lanet gerçekleştikten sonra, genç kız uykuya dalar, dikenli çalılar da kaleyi sarıp sarmalar, May (2016,247)'in deyişiyle *sarayın kimliği kaybol[ur]*. Bu, bizi Faust'un bakire Gretchen ile ilk macerasına götürür. *Sonsuza dek doyumsuz, sonsuza dek hareket halinde ve sonsuza dek çabalar durumunda* (May, 2016: 292) kalmaya razı

---

<sup>81</sup> *Eğer gerçekse bu beyaz ışık / Bu lambadan gelen, gerçekse / Yazan el, gerçek midir / Yazdıklarına bakan gözler? / Bir sözden ötekine / Söylediklerim gözden yiter. / Bilirim yaşadığımı / İki parantezin ortasında* (Paz, 1990b: 41).

gelen Faust, bakire Gretchen'ı hamile bırakarak onu lanetler ve asıl ilginç olanı da, hapisanedeki Gretchen, buradan çıkmak için bir istek duymazve hamileliğinin sorumluluğunu üstlenir.

“Dikenli Gül” masalına dönecek olursak, bu lanetten kurtulmanın zamanı geldiğinde, korkusuz bir prens çıkagelir, dikenleri yarararak saraya girer ve uykudaki prensesi uyandırır. May (2016, 250)'in yorumlamasında, *kızlık zarı ve kızı cinsellikten koruyan şeylere dair anlamlı ve çarpıcı bir sembol* işlevi gören dikenler, prensin gelişyle birlikte *çiçeğe, hayal edilebilecek en uygun ve güzel vajinal sembol olan güllere dönüşür*. Masaldaki uyuyan genç kızın ve bekleyişini bu bağlamda Satre'ın bağrında kendi-içini filizlendiren kendinde-varlığının bekleyişiyle karşılaştırabiliriz. Kendinde-varlık da uykuda beklemektedir, ta ki her şeyin farkında olan kendi-için (bilinç) tarafından gözleri açılana dek. Kaleye iştahlı bir şekilde ulaşan prens gibi, kendi-için de, kendindenin çorak ülkesine girer ve onunla *birleşerek yeni bir varlık oluştur[ur]* (May, 2016:251).

“Küçük Deniz Kızı” masalının da derin boyutlarına inildiğinde, benzer bir uyanma motifi karşımıza çıkmaktadır. Annesi yıllar önce ölen ve altı kızkardeşiyle birlikte babasının su altı dünyası krallığında yaşayan küçük denizkızı, on beş yaşına girer girmez su yüzeyine çıktığında fırtınalı denizde boğulmakta olan prensi kurtarır ve bu dünyalıya âşık olur. Kendinde-varlığın parıltısından büyülenip onun katışıklığında kendine yer edinmeye çalışan kendi-için gibi, denizkızı da, karada yaşayabilmesini sağlayacak iki insan bacağına sahip olmak uğruna, denizkızı kuyruğundan ve sesinden vazgeçer. Fakat o da, bu fedakârlığının sonunda, kendineye dönüşmek uğruna kendini hiçleyen kendi-içinin yazgısından nasibini alır: Tıpkı sesinden ve özgürlüğünden yoksun bir kendi-içininin kendinde-varlığın gözünde bir değeri olmaması gibi, sesini yitirmiş, insan bacaklı denizkızı, prens için sıradan bir nesneden farksızdır ve onda zıtlıkların ideal uyumunu yakalaması söz konusu bile değildir. İki insan bacağıyla ve dilsiz şekilde ne prensin dünyasında kendine yer edinebilen ne de terk ettiği su altı dünyasına geri dönebilen denizkızının kaderinde, ne *kendinin kendiyle sentezi* (Sartre, 2009: 43) olan kendinde varlık kipinde ne de *kendi kendisinin temeli olmayan, kendi varlığını açıklamadığı ölçüde olduğundan başkası da olabilecek olan* (Sartre, 2009: 141) kendi-için varlık kipinde varolabilen, *iki hal arasındaki* (Sartre, 2009: 750) cıvık varlık kipine, denizköpüğüne

dönüşme vardır. Ama masalların ütöpik dünyasında, çoğu karayazgı mutlu sona evrildiği için, küçük deniz kızı da en azından deniz köpüğüne dönüşmekten kurtulur ve gün doğarken gökyüzünde süzölen bir deniz kızına dönüşür<sup>82</sup> ve *zindanda[n]*, *nemli bir karanlıkta[n]* (Puşkin, 2012: 17) özgürlüğe uçar:

Artık avuntusuz değilim,  
Ve küsmüyorum yazgıma,  
Mademki özgür kılabilirdim  
Tek bir varlığı da olsa!  
(Puşkin, 2012: 19).

Son olarak Hermann Hesse'nin budalaca ideali uğruna başını vücudundan ayırttırmaya hazır azgın savaşçısının Haller'inin düştüğü durumu ele alalım. *Birbirine düşman iki yarıma bölün[en]* (Hesse, 1997: 63) ve *varlığının bir yarısıyla savaştığı ve yadsıdığı şeyi öbür yarısıyla benimseyip* (Hesse, 1997: 56) kabullenen bu yarı insan yarı bozkırkurdunun başına ne geldiyse içindeki o Faust ikiliğinden kurtulma arzusundan gelir. Yaşamın içinden kusulup atıldığı ve intiharını planladığı bir vakitte varlığının derinliklerinden gelen çağrıya, deliliğe çağrıya kulak verir ve evine gitmek istemediği bir gece, soluğu, dans müziklerinin yankılandığı “Kara Kartal”<sup>83</sup> da alır. Orada, karanlık, korku hücreindeki ufacık pencereciğini, minicik aydınlık deliğini, Hermine'sini tanır ve onun emrine girer. Hermine ise bu aşkın yazgısını daha en başından çizer ve nihai emrini verir: *Bana âşık olduğun zaman son emrimin ne olduğunu söyleyeceğim, sen de onu yerine getireceksin, bu hem senin, hem benim için iyi olacak... Emrimi yerine getirecek, beni öldüreceksin* (Hesse, 1997: 120).

Globus Salonları'ndaki maskeli bir baloda, o gece saat dörtte başlayacak sihirli tiyatrodan Hermine'nin infazı yerine getirilir ve Hermine, *ileride ölümsüzler gibi gül[ebilmek]* uğruna, içindeki Bozkırkürdü'nu ehlileştirip *gri ve kaba bir görünüm kazan[an]*, *saydamlığını yitir[en]* (Hesse, 1997:192) Haller tarafından sol göğsünden bıçaklanır. Onun narin, ak teninden kanlar boşanırken, soğuk ve yıldız yıldız sonsuz gülüşünün geleceği günlerin kapıda olduğunu sanan Haller, en ağır cezaya, öbür dünyanın korkunç kahkahasıyla alay edilmeye mahkum edilir.

<sup>82</sup> Gün doğarken havada süzölen bir kuşvari bir varlığa dönüşen denizkızını, uçucu ve soyut kendi-için ile ilişkilendirmek mümkündür.

<sup>83</sup> İçerisi kalabalık, duman, şarap buğusu ile dolu olan bu taverna, adından da anlaşıldığı gibi, *sen yapmalısın!* (Nietzsche, 1998: 29) buyruğuna itaat etmek yerine, arzularının peşinde uçan vahşi kendi-içinin yuvasıdır.



Biraz yakından bakınca, iki kutuplu benliğinin cehenneminden çıkmak ve özgürlüğe ulaşmak için kendi ağırlığı ve gevşekliğinden en ufak bir iz taşımayan Hermine ile yabancı bir dansa tutuşan ve sonunda Sihirli Tiyatro’da Hermine’nin yalancı cinayetini<sup>84</sup> gerçekleştiren Haller’in, *hep yanılgi ve yenilgilerden oluş[an]* (V. O. Bener, 1996: 40) Sartrevari benliğinin kara yazgısını paylaştığını görüyoruz. Bu belirgin ortaklık, Hesse’nin sürekli bir birlik ve bütünlük arayışındaki yarı insan yarı bozkırkurdu kahramanını, Sartre’ın kendinde- ve kendi-içinini aynı potada sentezlemeyi tasarımıyan proje-varlığıyla, Hermine’yi ise hareketliliği, akışkanlığı ve sürekli kaçıışı ile ona özgürlük vaadeden kendi-içinle özdeşleştirmemizi mümkün kılmaktadır. Bu açıdan baktığımızda, kendinde- ve kendi-içinin gaddar savaşına ev sahipliği yapan Sartre benliğiyle bağıntılandırabileceğimiz Haller, Hermine’yi öldürmeye yeltendiğinde kendi ölümünün eşğine gelmiştir ve birbirinin karşıtı ve tamamlayıcısı iki çekim gücü arasında zavallı bir antideğer varlığa dönüşmüştür.

Özetle, mitlerden masallara ve romanlara kadar ele aldığımız bütün bu varoluşsal dönüşüm temaları, kendinde-varlıktan kendi-içinleşmeye oradan da antideğerleşmeye varan Sartre’ın bireyselleşme serüveninin aşamalarını somutlaştırıcı işleve sahiptir. Âdem ile Havva’nın yasak meyveyi yemesiyle başlayan bu serüven, “Dikenli Gül” masalının derin uykuya yatan prensesinin ansızın çıkıp gelen bir prens tarafından uyandırılmasıyla devam etmiştir. Sonrası ise Sartrevari yazgının malumudur. Kendinde-varlığı, bilinmeyen bir şey, kendi-için tarafından iğfal edilen benliğin yeniden karaya çıkma, kendileşme çabası. Daphne’den Syrix, Callisto, Erinona, Kerambos, Asteria, Khione, Nyktimene, Nerites, Psykhe ve Oedipus’a, “Altın Eşek”in Lucius’undan Küçük Deniz Kızı’na ve “Bozkırkurdu”nun Haller’ine kadar bütün bu mit, masal ve roman kahramanlarının da tek dertleri, kendi-için ile olan yasak ve tehlikeli ilişkileri yüzünden lekelenen ve vahşileşen benliklerini ehlileştirmek için kendinde-varlığın bağrında yeniden yer edinmek olmuştur. Bu nedenle bir taş veya sopadan farksız olan kendinde-varlıklara dönüşmeye bile isteye veya yazgıları gereği razı gelmişlerdir. Sartre’ın kehanetine baktığımızda ise kendi-içinin dizginlenemez açlığı ile kendinde-varlığını hiçleyen insanın sonu daha da vahim boyutlara, kokuşmuş bir varlık kipine, iğrenilene dönüşmeye kadar varmaktadır ve bu iğrenilene dönüşüm temasının ardında gizli olan, antideğerin bataklığına saplanıp

<sup>84</sup> Burada, Hermine’nin bu gerçek dışı tiyatrodaki ölümü böylece özel bir anlam kazanmaktadır: Bu, kendi-içinin hiçlenişinin, insanın kendini aldatmasından öteye gidemeyeceğidir ve ne kadar hiçlenirse hiçlensin, bir şekilde küllerinden doğup kendinde-varlığa musallat olacaktır.

kalan insanın karayazgısıdır.

#### 4.1.1. Varoluşun Uç Noktası: İğrenilene Dönüşüm

*İster uykuda olsun, isterse de uyanık,  
vücutuna sapanmış bir okla dolaşmak hiç de kolay değil.*  
(Kafka, 2015: 42)

Sarayının yakınlarındaki karanlık bir ormanda, dipsiz bir kuyunun başında ağlayan prensesi hatırlayalım. Çok sevdiği altın topunu kuyuya düşürmüştür ve onu oradan çıkaracak birinin gelmesini umutsuzca beklemektedir. Ve kuyunun dibinde yaşayan iğrenç bir kurbağa birdenbire ortaya çıkar ve prensesin altın topunu ona geri verir. Tabi karşılığında prensesle saraya gidecek, onun yaşamını paylaşacaktır. Ama prenses sözünü tutmaz ve topunu aldığı gibi sarayının duvarlarının ötesine kaçar. O, ihtişamlı sarayının yıkılmaz duvarları arasında yaşamına devam ederken, ansızın gelen kurbağa, herşeyi alt üst eder, onunla sofrasını, yatağını paylaşmak zorunda kalır. Asıl önemlisi, kuyunun dibinden çıkıp gelen iğrenç kurbağa, prensesin kendisini duvara fırlatmasıyla, *güzel gözlerinin içi gülen, bir prens[e]* (J. ve W. Grimm, 1999: 32) dönüşür.

Kötü bir büyücü tarafından bir zamanlar kurbağaya dönüştürülen prensin yeniden insan eşgaline kavuşması ise prensesin ellerinden olur. Onların birbirine kavuşmasının sabahında, prensin sadık uşağı Heinrich, sekiz kır atın koştuğu arabayla kapının önünde onları beklemektedir ve onları birlikte gördüğünde, prensin yokluğunda kederden çatlamaşın diye yüreğine taktırdığı üç çember teker teker kopup parçalanır. Grimm kardeşlerin “Kurbağa Prens Yahut Demirden Heinrich” adlı bu masalı da, Sartre perspektifinden yorumlanmaya elverişli tematik bir örgü barındırmaktadır. Bu bağlamda, altın tabaklardan mermer merdivenlere kadar her türlü ihtişamlı donatılmış sarayından uzaklaşıp karanlık ormana giden ve oradaki karanlık kuyuya çok sevdiği altın topunu düşüren prensesin, kendinde-varlık kipinin bedenleşmiş halini, karanlık kuyudan çıkan ve prensesin sarayına girmek için can atan iğrenç kurbağanın da kendi-için varlık kipini temsil ettiğini söyleyecek kadar ileri gidebiliriz. Öyleki, kurbağa da bir zamanlar kötü niyetli bir büyücünün kurbanı

olmuştur; bu eşgale dönüştürülmüştür ve prensesten başka kimsenin onu kuyudan kurtarması mümkün değildir.

Görüldüğü gibi, kurbağaya dönüştürülen ve prensesin topunu kuyudan çıkararak prensesin sarayına girebileceğini ve eski insan eşgaline dönüşebileceğini ümit eden prens temasının altını araladığımızda, karşımıza çıkan yine, kendindeyi hiçledikten sonra kendi-içinin karanlığında aradığını bulamayan ve bu yüzden kendindenin katışksızlığına dönmeye meyleden varlık kipidir. Sartre'ın kendinde-ve kendi-içinin birlikteliğine ilişkin kötümser yaklaşımının tersine, Grimm kardeşlerin bu masalı mutlu bir uyumla sona erer ve genç prensin sadık uşağı Heinrich, onlarla huzur diyarına doğru arabada giderken, yüreğine taktırdığı üç demir de kopup parçalanır. Burada Heinrich'in ete kemiğe büründürdüğüünün, Satre'ın kendinde-varlık dediği şeye tekabül ettiği açıktır, zira efendisi kurbağaya dönüştürüldüğünde o yalnız kalmıştır ve kederden çatlamasın diye yüreğine üç çember taktırmıştır.

Bu noktada, kalbin ruhun ikametgâhı olduğunu, bu nedenle mumyaların bile kalpleriyle birlikte gömüldüğünü hatırlayalım. Bu masalda da kalbe aynı sembolü atfedebiliriz ve üç çemberle tek parça tutulmaya çalışan Heinrich'in kalbini, nihai varoluşunu gerçekleştirmeye çabalayan ve bu nedenle üç aşamalı dönüşüm (sırasıyla; kendinde-varlık, kendi-için-varlık ve başkası-için varlık) geçiren insan benliği olarak görebiliriz. Sartre'ın kara yazgısıyla lanetlenmeyen bu masalda, kendindenin sınırlarından çıkan<sup>85</sup>, kendi-içinin soyut âleminde de aradığını bulamayan insan, başkası-için-varlık kipinde (prens) kendini bedenleştirdikten sonra, yani üç aşamalı varlık dönüşümünden sonra, kendi kendinin temeli bir varlık haline gelmeyi başarır ve üç varlık kipini de yanına alarak kendisine ait Tanrı konağına doğru yola çıkar.

*Tanrıların çok sayıdaki ve çeşitli aşklarında büründükleri sahte kılıkları tasvir* (March, 2014: 501) ettiği bir dokuma halıyla Athene'nin karşısına çıkan Arakhne ise böyle bir sondan mahrum bırakılır ve halısının köşelerine kendilerini tanrılarla karşılaşımaya cesareti gösteren fanilerin cezalandırıldığını resmeden Athene tarafından örümceğe dönüştürülür. Hiçbir zaman örgüsünü tamamlayamadığı için Hades'in

---

<sup>85</sup> Tabi bu noktada, kendindenin sınırlarından çıkmaya cesaret edemeyen ve bu yüzden, aşkına karşılık vermeyerek İphis'i intihara sürükleyen zalim ve kendini beğenmiş Anaksarete gibi, taşlaşanları da göz ardı etmemek gerekir.

karanlık yeraltı ülkesinden kurtulamayan Oknos misali, kendi ördüğü ağlarının hücrelerine hapsedilen Arakhne'nin bu noktada *kendi kendiyile örtüşme*[yen] (Sartre, 2009: 137) hiçbir şeye yaşama şansı tanımayan varlığının dört duvarına kısılıp kalan ve ağına düşen avını büyük bir iştahla yiyip yok etmeye hazır, aç ve susuz kendinde varlık ile benzerliği dikkat çekicidir.<sup>86</sup>

Aynı perpektiften ele aldığımızda, Grimm kardeşlerin “Küçük Eşek” masalı için de mutlu bir sondan bahsetmemiz biraz zordur. Zira masalda, *hiçbir şey yetişmeyen kıraç bir topraktan farksız* (J. ve W. Grimm, 1999: 32) bedeniyle bir evlat sahibi olmayı her şeyden çok arzulayan bir kraliçenin eşek eşgalinde dünyaya gelen oğlu, annesi tarafından daha doğar doğmaz, sudaki balıklara yem edilmeye mahkûm edilir. Bu bizi, kendi kendisiyle dolu olan ve varlığında kendi kendiyile örtüşmeyen hiçbir şeye yaşama şansı tanımayan kendinde varlığın kıraç bedeninin kendi üstüne kapalılığına götürmektedir. Fakat istenmeyen doğumu bir kez gerçekleştirmiştir ve artık o (istenmeyen), varlığında *hiçliğin sızabileceği en ufak bir boşluk, en ufak bir çatlak* (Sartre, 2009: 134) barındırmayan ana yurdundan ayrılmaya, yasa dışı gezintilere çıkmaya mecburdur.

Masaldaki eşek de öyle yapar, ama döner dolaşır, yine kendine bir saray bulur. Ama öncekinin aksine, onun saraya gelişi yaşla değil, şenlikle karşılaşılır ve eşek derisi sayesinde bir anda ayrıcalıklı hale gelir: kralın sofrasına oturur, servetine ortak olur, kızıyla evlenir. Görüldüğü gibi, kendinde-varlığın rahminde geliştiği halde ona aykırı bir varlık özelliğinde, *kendi kendiyile örtüşme*[me] (Sartre, 2009: 137) özelliğinde doğan ve kuyudaki suya yansıyan yansısını fark ettiğinde, kendine başka bir yuva bulmak için zaman kaybetmeden yollara düşen eşek, kendini bedenleştirebileceği uygun kendinde-varlık (yeni bir saray ve kralın kızını) bulmuştur ve karşısındaki kendinde de onun bu hükümlanlığında rıza göstermiştir. Dolayısıyla eşek ve kralın kızı evlenirler. Bu, kendi-içinin başkası-için-varlıkla giriştiği ilk münasebettir ve bu ilişkinin sonunda ne kendi-için ne de onun karşısındaki başkası-için-varlık bir daha dönemeyecekleri bir dönüşümüne maruz kalacaktır.

---

<sup>86</sup> Kendinde-varlığın kendi-içini yutmak üzere büyük bir iştahla açılan salyalı ağzının resmeden bir başka mitsel örneğe, Remtheus'un erkeklerin giremediği Bakkha'lar şenliğinde annesi ve diğer Bakkha'lar tarafından vahşice parçalandığı sahnede rastlamaktayız.

Eşegin kralın kızıyla yatağa girmeden önce eşek derisinden soyunması ve ikinci gecesinden sonra kral tarafından bu eşek derisinin ateşe atılarak yok edilmesi, kendinde tarafından emilerek bütün sularından arındırılan ve katılaştırılmaya maruz bırakılan kendi-içinin hiçlenişini (bu kendi-içinin giriştiği ikinci hiçleme eylemidir, öncesinde kendindeyi hiçlemiştir) hatırlatmaktadır. Eşek derisinden kurtulan genç prens, önce imparatorluğun yarısına sahip olur, ardından kral ölünce de bütün imparatorluğun tahtına oturur. Bu, iki varlık kipiyle doğan ve ardından sadece birinin hükümranlığına giren Sartre benliğinin kendindeleşmeye meyleden anatomisini resmetmektedir.

Andersen'in "Kirpi Hans"ında da benzer temayı buluruz. Yıllarca çocuk hasreti çeken köylü bir çiftin belden yukarısı kirpi, belden aşağısı insan eşgalinde dünyaya gelen oğulları Hans, kirpi postu nedeniyle annesinin bağrında kendine yer bulamayan, annesinin sütünden mahrum büyüyen bir başka istenmeyendir ve bu yüzden o da bir horozun üstünde, elinde gaydasıyla ormanın derinliklerine gider.

Onun, gün doğumunu haber verecek bir horozla ve bir hayvan postunun içine hava üflenerek çalınan enstrümanıya ormanın derinliklerine çekilme teması, kendi-içinleşme süreciyle benzerdir. Fakat o da bu izole varlık yapısından sıkılmış olacak ki, karşısına çıkan ikinci kralın kızıyla evlenir<sup>87</sup> ve onunla yatağa girmeden önce ilk işi kirpi postundan soyunmak olur. Bu noktada karşısına çıkan ikinci kralın kızıyla evlenmesi ve bu kral sayesinde postundan ilelebet kurtulması, kendi-içinin hiçlenişini ve kendindeleşmeye meyledişi somutlayan bir başka tema olarak karşımıza çıkmaktadır. Hans'ın yıllardır varlığını sarıp sarmalayan kirpi postundan ve onun altında kapkara hale gelmiş teninden kurtulması öyle kolay olmasa da, sonunda o (Hans), beyaz bir tenle krallığın tahtına oturmayı başarırır.

Kirpi postlu Hans'ın acayıplığına Franz Kafka'nın "Kesişim"inde de rastlıyoruz. Ben anlatıcıya babasından miras kalan, eskiden bir kediden çok kuzuya benzeyen hayvanın, büyüdükçe, *başı ve pençeleriyle bir kedi[yi], iriliği ve gövde*

---

<sup>87</sup> Hans, ormanda karşısına çıkan ilk krala yolunu göstermiş ve ondan şunun sözü almıştır: Kral, sarayda onu ilk kim karşılarsa, onu Hans ile evlendirecektir. Tabii, kral sözünde durmaz ve kızını Hans'a vermez. Bunun üzerine Hans intikamını alır ve kraldan zorla aldığı kızı kirpi oklarıyla yaraladıktan sonra serbest bırakır. Kendinde-varlığın ete kemiğe bürünmüş halini simgeleyen prenses ise beyaz elbisesine kendi-içinin kirpi oklarıyla bulaşan leke yüzünden asla kurutulmayacağı bir antideğer varlık kipine dönüşmüş halde sarayına döner.

*biçimiyle kuzu[yu], çakıp sönen vahşi gözleri, yumuşak, gergin postu, hem hoplamayı hem de sürünmeyi andıran devinimleriyle* (Kafka, 1965: 54) kedi ve kuzu karışımı bir varlığı andıran, her yönden birbiriyle çelişkili olan bir yaratığa dönüşümü, kalıtsal yazgısıyla Tanrısal cennetinden kapı dışarı edilen insanın vücuda getirdiği varlık kipinin edebi ve somut bir ifadesi olarak yorumlanmaya açıktır.

Sartre'ın kendinde- ve kendi-için-varlık ayırımına dayanan düalist ontolojisi bağlamında ele aldığımızda, ben anlatıcıya iyice sokulan ve onun yanında kendini her yerdekenden rahat hisseden kuzu-kedi karışımı bu hayvan, kendi içine kapalı, oluşunu tamamlamış kendinde-varlık ile kendini varlık tutarsızlığına uğratmayı hiçbir zaman bırakmayan kendi-için-varlık arasında devinen insanı sembolize eder niteliktedir. Zaten kısa öykünün en başında, eskiden bir kediden çok kuzuya benzediği dile getirilen bu acayip hayvan, temelini başka bir varlıktan almayan kendinde-varlık kipini hatırlatırken, onun kendi-içinle ilişkilendirilmesini sağlayan, onun zamanla büyümesi ve pencere pervazında güneş altında kıvrılıp mır mır başlayan, çayır çimende çılğincasına koşuşan kedi davranışları sergilemesidir. Hatta *kuzu ve kedi olduğu yetmiyormuş gibi, üstelik bayağı köpek de olmak* (Kafka, 1965: 55) isteyen bu yaratık, bakış fenomeni aracılığıyla kendi-içininin soyutluğunu somutlaştırmak, varlık eksikliğini doldurmak isteyen bir başkası-için-varoluşa evrilmektedir. Onun ağızını ben anlatıcının kulağına yaklaştıtırıp ona bir şeyler söylemek istercesine gözlerine dik dik bakması da muhtemelen, onun kedi ve kuzunun tedirginliğini aynı derecede hissettiği postundan kurtulmak için bunu tek kurtuluş yolu olarak görmesinden kaynaklıdır.

Ağaoğlu'nun "Kozalar" adlı oyununda da benzer dönüşüm motifine rastlanmaktadır. Fakat bu sefer söz konusu olan, annelik, ev kadınlığı ve erkeğinin beğenisine hizmet eden eşlik gibi eril tahakküm tarafından belirlenen kadınlara yönelik toplumsal cinsiyet rollerini benimseyen üç kadın tipinin *dışarının her türlü gürültüsüne, yağmuruna, fırtınasına karşı iyi korunmuş bir ev* (Ağaoğlu, 1993: 40) görevi gören bir örümcek kozasına hapsolmalarıdır. *Bir bakkaldan, bir simsardan, bir terziden başka bir şey olmadıklarına* (Sartre, 2009: 115) hem çevresindekileri hem kendilerini inandıran, *kişiliksizliği belirgin* (Ağaoğlu, 1993: 40) eşyalardan farksız bu kadınların ne ise o olmadıklarını anlamalarını ve kendi varlıkları içinde varlıklarından sıyrılmalarını sağlayan, sel gibi yağın yağmurlarda bile içeriye bir

damla su sızdırmayan iyi korunmuş evde ansızın ortaya çıkan *fare deliği gibi birşey*[dir] (Ağaoğlu, 1993: 66). Temizlik takıntısı olan I. Kadın'ın saten örtülerini, guguklu saatini, çocuklarını yutan bu deliği tıkamaya, sürekli çalınan, sonra da yumruklanmaya başlanan kapıyı duymazdan gelmeye, hatta ellerinde, boyunlarında, enselerinde, yüzlerinde dolaşmaya başlayan ve salgılar bırakan devasa örümcekleri öldürmeye çalışan kadınlar, bütün çabalarına karşın örümcek ağlarının içinde kalmaktan kurtulamazlar ve incecik böcek sesleriyle dışarıya çıkabilecekleri bir delik için yalvarırlar.

Onların bu kuşatılmışlığı bize *soyut bir şeye dönüş*[en], *beni soluklaş*[an], *soluklaş*[an] ve *sonunda sön*[en] (Sartre, 2016: 248-249) Antoine Roquentin'in alinyazısını hatırlatmaktadır. Onunki bilincin içinden dışarıya fışkıran ve varoluşu *içi[n]den at*[amayan], *anları yağlarından sıyr*[amayan], *bük*[emeyen], *kurut*[amayan], *kendi[ni]temizle*[yemeyen], *katılaştır*[amayan], *sonunda bir saksafon notasının kesin ve belirli sesini ver*[emeyen] (Sartre, 2016: 256) bir benliğe dönüşme yazgısıdır.

Kafka'nın "Dönüşüm"ünün Gregor'unun da bunaltıcı düşlerinden çıkıp gelen yazgısı, onu *yatağında dev bir böceğe* (Kafka, 2017: 19) dönüştürür ve uçmasını sağlayacak kanatlarından bihaber sırtındaki sert kabuğunun altında, birbirinden bağımsız hareket eden onlarca bacakçıkla var olmaya mecbur kılar. Gregor açtır ve onun aradığı besini bulmasında bu küçük bacakları bir işe yaramamaktadır. Aynı zamanda saat yedide uyandığından geç kalmıştır ve treni kaçırmıştır. Odasının kilitli kapısının arkasında onu uyandırmaya çalışan annesi, tuhaf sesler çıkaran oğlunun hasta olduğunu düşünmektedir. Büyük bir zorlukla kapıyı açtığına ise ne annesi ne de babası ona kuçak açmıştır. Tam tersine istenmeyen bir evlat olarak dışlanmış, babasının sopa darbeleriyle odasına kilitlenmiştir.

*İnsan olarak geçmişini hızla ve bütünüyle unutturacak bir mağaraya* (Kafka, 2017: 54) dönüştürülen odasında, babasının elma darbesi nedeniyle sırtında açılan yarasıyla ölüme terk edilen ve kokuşmuş yiyeceklerle beslenerek hayatta kalmaya çalışan Gregor'un sonu ise ölümdür ve hizmetçi tarafından bir faraşla çöpe atılmaktır. Gregor'un sabah saat yedide böcekleşmiş halde uyanması, kâbuslarının korkunç evreninde devr-i âleme çıkan gezgin kendi-içinin, gün ışıklarının

aydınlattığı evindeki sabaha uyanma arzusuyla kendindeleşmeye çalışırken dönüştüğü antideğer varlığını hatırlatmaktadır. Evet, onu kontrolü dışında hareket eden bacakçıklarıyla zırh gibi bir kabuğa sahip bir böceğe dönüştüren şey, onun saat yediye kadar uyumasıdır. Gregor'un açlığı, yedi kat göğe başkaldırıcasına yedi tepe üzerine kurulan Roma'nın uğradığı gazap gibi, Tanrılaşma ideali peşindeyken kendinde-varlığını yutan ve sonra dönüp dolaşıp yine kendindeleşmeye çalışan kendi-içinin dizginlenemez açlığıdır ki o, bu açıklıkla kendi-için olmaktan çıkar, kendini hiçleyerek, kokuşmuş bir varlık kipine dönüşür.

Gregor'un odasının duvarında altın kaplamalı bir çerçeve içinde asılı olan kürk giymiş kadın resmine olan müptelalığını, onun kendindeleşme çabasının somut bir örneği olarak ele alabiliriz. Fakat ne yazık ki, Gregor, duvardaki o resme imrendikçe, ona daha az benzeyen bir varlığa dönüşmüştür; önce kendi-içinin soyutluğuna bürünmüş, ardından kendi-içinleşmeye cüret ettiği için lanetlenmiş ve böcekkabuğunun üstünde açılan yara ile kusmuksu bir ara varlık durumuna hapsedilmiştir.

Bulgakov'un "Köpek Kalbi"nin Profesör Filipoviç'i de Gregor'unkine benzer bir düşün peşine düşer ve bir sokak köpeği olan Tombik'ten bir insan yaratacak ameliyatı gerçekleştirir. Testisleri alınıp yerine genç bir adamın testisleri, köpek beyni kafatasından çıkarılıp yerine bu adamın beyni yerleştirilen Tombik, laboratuvarında yaratılmış bir yaratık olduğu her halinden belli olan korkunç bir görünüme sahip, kaba saba davranan, yarı insan-yarı köpek vahşi bir varlığa dönüşmüştür:

Adam kısa boyluydu. Kafasını içeriye doğru uzatmış boş gözlerle etrafı seyrediyordu. Oldukça korkunç görünüyordu. Saçları fırçayı andırıyordu. Yanaklarında karmaşık şekilde çıkmış tüyler vardı. Alnı o kadar dardı ki neredeyse yok gibiydi. Kaşlarının hemen üzerindeki saçları dökülmüştü. Üzerindeki ceket samanla kaplıydı, sol kolu delinmiş, rengi de solmuştu. Pantolonu ise boydan boya yırtılmış ve lekeliydi. Boyundaki kravat maviydi ve karşısındakini kör edecek cinsten bir renk tonu vardı (Bulgakov, 2016: 58-59).

İnsanın gençleştirilmesine ilişkin gerçekleştirilen bu ameliyat sonucunda, gençleşmek yerine insana dönüşen ve kendini Poligraf Poligrafoviç olarak adlandıran Tombik, mutfakta uyumayı seven pasif bir hayvan olmaktan çıkıp, Filippoviç'in her şeyi planlı yaşamına başkaldırır: *Sizde her şey planlı. Bu durum çok sıkıcı. Peçetenin*



*yeri belli, kravat zaten öyle. Affedersiniz, rica ediyorum, şuraya, buraya... Hayat bu olamaz. Gerçek yaşam çok daha başka* (Bulgakov, 2016:74).

Para çalma, küfür etme, kaba saba davranma, insanları ısırma gibi etiğe aykırı eylemlere girişen Tombik'in bu zapt edilemez varlığı, Filippoviç'i ikinci bir ameliyata mecbur bırakır. Fakat beyni kurcalanarak yeniden köpeğe dönüştürülmek için yeniden ameliyat masasına yatırılan Tombik, geçmişine dair hiçbir şey hatırlamayan, *arka iki ayağının üzerinde yarı kambur şekilde* (Bulgakov, 2016: 104) gezinen bir köpeğe dönüşür. İnsan beyniyle gidecek yeri kalmayan Tombik'in, yeniden köpeğe dönüştürüldüğünde, Profesör'ün apartmanının bir sakini haline gelmesi, kendinde-varlığın bağrından kapı dışarı edilen kendi-içinin, bir zamanlar karanlığa gömdüğü kendineye yeniden dönüşü ve bu uğurda *ne değilse o olma ve ne ise o olmama* (Sartre, 2009: 124) ikililiğinden, yani oynak varlık kipi olan kendi-içinliğinden kurtulmasının sembolik biçimi şeklinde yorumlanabilir.

#### **4.1.1.1. “Böcek”, “Hamamböceği” ve “G. H.’nin Çilesi” Yapıtlarının İğrenilene Dönüşüm Bağlamında Karşılaştırılması**

*Her şeyim tastamam. Sadece biraz daha kendime ihtiyacım var.*  
(Kafka, 2015: 19)

Bener'in “Böcek”ini, Hage'in “Hamamböceği”ni ve Lispector'un “G. H.’nin Çilesi”ni iğrenilen böceğe dönüşüm teması bağlamında karşılaştıracağımız bu bölümde göstermeye çalışacağımız şey, insan dünyasının sınırlarından süzülüp böceklerin yeraltı evrenine uzanan insanın tek yönlü yolculuğudur. Nitekim üç eserin odak noktasındaki böcekleşme olgusuna yakından bakıldığında, Sartrevari varoluş sorunsalına ve antideğer varlıklaşmaya ayna tutan bir imge olarak okumaya açık olduğu dikkat çekmektedir.

Bu noktada “Böcek”in bir zamanların “Kızıl Panter” adlı işkenceci polisinin, “Hamamböceği”nin göçmen bir hırsız olarak soğuk Montreal şehrinde insani yanı ve böceksi içgüdüleri arasında bocalayan yarı aç yarı tok ben anlatıcısının ve “G. H.’nin Çilesi”nin gerçek ile hayal arasında, olduğu ile olmak istediği şey arasında cehennem üzerine çekilen bir ip te dengede durmaya çalışan kadın ana karakterinin

iğrendikleri böceklerin dünyasına doğru inişe geçmeleri, kendinde-varlıktan kendi-içine oradan da antideğerleşmeye evrilen bir dönüşümü resmetmektedir.

Zira kendisi de dâhil tüm dünyayı cayır cayır ateşe vererek onun böceksi pisliğinden, kokuşmuşluğundan kurtulmaya öykünen ve bu nedenle ayakkabılarını su geçirmeyecek şekilde pençeleten, çatı katındaki evinin bütün köşe bucağını böceklerle karşı ilaçlayan, hatta bir keresinde kendini iğdiş etmeye bile kalkan “Böcek”in Recai’si için böcek, onun kendinde-varlığının içini kemiren bir tehdittir, bir istenilmeyendir. İşte bu nedendir ki, Recai, bir sabah vakti karşılaştığı hamamböceğini önce sinek vuracağı ile total bırakır, ardından alkol dökerek yakar, etrafındaki insanları da pisliklerini her yana bulaştıran böceklerden farksız görür ve onlardan uzak durur. Ama kendi-için-varlık kipinin kendisinde somutlaştığı böcek, bir kere gün yüzüne çıkmaya görsün, o zaman ne kadar total bırakılsa da yakılıp küle çevrilse de fayda etmez. Bir şekilde gelip bulur Recai’yi ve onun *beynine ahtapot gibi yapış[ır]* (E. Bener, 2000a: 186). Recai’nin varoluş ızdırabı da -ense kökünden kafatasının ortasına doğru saplanan baş ağırları, yediği ne varsa dışarı çıkarması, iştahsızlığı, kısacası kendi çürümüşlüğünün kokusundan arınamaması- işte o zaman başlar ve onun ezilen bir karafatmadan dışarı yayılan katı, beyaz sıvıyı andıran köpükleri ağzından saça saça, karların üstünde debelenerek ölmeye yatmasıyla son bulur. Burada söz konusu olan, Recai’nin böceklerle karşılaştıktan sonra *bir balçık tarlasına* (E. Bener, 2000a: 196) dönüşen, *canlılığını yitirmiş kanın ekşi tadı[na] ve bozuk et kokusu[na]* (E. Bener, 2000a: 197) sahip cıvık varlığıdır ki bu Sartre’ın kendinde varlığına *bir sülük gibi* (Sartre, 2009: 751) yapışarak onu cıvıklaştıran kendi-içinin beraberinde getirdiği lanettir.

“Hamamböceği”inin güneşten saklanmak uğruna bir ağaç dalından sarkıtığı iple kendini asmaya yeltenen, bu başarısız intihar girişiminden sonra, her ne kadar düzenli olarak terapistte gitse de, hela deliğinden farksız apartman dairesinde salyaları akmış şekilde dolaşan hamamböceklerini öldürmeye girişse de, farkında olmadan yeraltının efendisi olmaya doğru adım adım ilerleyen ve kendini tam bir kaçış ustası sanarken, bir zamanlar lavabo deliğine ittiği dev bir albino böceği karşısında devcileyin bir halde bulan erkek ana karakteri için de böceklerle karşılaşmak, insanlığa önceden bildirilen Kıyamet Günü’dür. Etrafındaki şeylerin kaymaya, duvarların sarsılmaya, bütün eşyaların yer değiştirmeye başlayacağı, bütün insanların

öleceği, *bir tek hamamböcekleri[nin] ve onların krallığı[nın], bir başka deyişle yeryüzündeki cennetleri[nin] kurul(acağı)* (Hage, 2011: 29) gündür. Nitekim o altı bacaklı çizgili yaratık, bıyıklarını sallayarak ona dünyanın sonunun geldiğini ve bir değişim projesini müjdelir. Ben anlatıcının yapması gereken tek şey vardır: o da, yeraltında mayalanmakta olan şeyden gözünü ayırmamasıdır ki bunu da yapar ve böcek olmanın özgürlük, görünmezlik ve hafiflik demek olduğunu anlar. Başından beri tapınılmak ve hayran olunmak arzusu güden ana karakter, bu ideali uğruna, karşılaştığı o dev böceğe dönüşür ve gidere doğru akan suyun üzerinden ışıldayan kanatlarıyla kaya kaya gereksindiği tek şeye, yeraltının karanlığına doğru inişe geçer.

Bu bize, kendinde-varlığın kendi-için tarafından kurban edilme törenini hatırlatmaktadır. Ben anlatıcının dört kanadını da açarak uçtuğu yeraltı, kendi-içinin karanlık cehennemidir ve bu ülkenin yaratıkları olan böcekler, kendindeyi yiyip bitirdikten sonra bomboş kalmış dünyada aç şekilde salınıp duracaklardır ve bu, onların yeraltı krallıklarını yeryüzüne taşımalarına en büyük engeldir. Çünkü kendi-içinin evrenindeki her şey firara odaklıdır, kendi-içinin soyutluğuna bürünen bir varlığın köksüzlüğe kök salması mümkün değildir. Bu nedenle, ben anlatıcının, kendindenin yanık et kokusu daha burnundayken uzun bıyıklarını eğe eğe yeraltına inişe geçmesi, onun kaybolması, kendi-içinin sonu gelmeyen bir hafifliğine hapsolmesi demektir.

“G. H.’nin Çilesi”nin kadın ana karakteri G. H. içinse böcek, onun bir gün önce işten ayrılan hizmetçisinin odasına adım attığında karşısına çıkan ve onu kendisine tamamen yabancı bambaşka bir evrene (kendi-içinin kasvetli evrenine ve ileride antideğerin bataklığına) davet eden bir istenilmeyendir. Bu şekilde aşamalı olarak kendinde varlığından kendi-içine ondan sonra da antideğerleşmeye (ne kendinde ne de kendi-için olmaya) doğru yeraltına inişe geçen kadın, daha hizmetçisinin odasının eşiğinde iken adsızlığa kadar varan bir kişilik kaybına uğramayı göze almıştır. Alnında yazılı olanı, kendini bulmayı kafasına koymuştur. Bu yüzden odanın kapısını açar açmaz kendi derisini yırtarcasına gerçeğe yani kendinde-varlıkla olan bağını keser. Fakat salt insani olanın yani kendisini bir taş veya sopadan farklı kılan kendi-için varlık kipinin soyutluğuyla bir yere varamayacağını anlaması uzun sürmez ve bu sefer de insanca olanın ötesine, Tanrısal bir varoluşa cüret eder. Bunun için de kendinde-varlığına yeniden gereksinim duyan

kadın, hizmetçisinin odasında karşısına çıkan ve sert kabuğunun ardından gözlerine dik dik bakmaktan sakınmayan hamamböceğini gözüne kestirir. Onu ikiye böler ve onun can verirken bedeninden çıkan beyaz maddesini ağzına alıp yutar. Bu şekilde insani varlığına insandışı bir madde karıştırarak, bedeninde zıtlıkların Tanrısal uyumunu yakalayacaktır. Tabii o, kendi olmaktan çıkıp Tanrı olma yolunda bu şekilde gözü pek ilerlerken, antideğer varlık kipinin bataklığına gömülmekte olduğunun ve bütün insanlığın ortak çilesini, kendinin temeli bir kendineye dönüşememe yazgısını miras aldığıının bilincinde değildir.

Şimdi “Böcek”in Recai’sinin, “Hamamböceği”nin erkek ana karakterinin ve “G. H.’nin Çilesi”nin kadın ana karakterinin adım adım böceklerle gelen bu lanete sürüklenmelerinin, böceklerin köklerini kurutmaya çalışırken, kendi kendilerinin cellatı haline gelmelerinin ve *Tanrı’nın derin uçurumuyla yiğitçe yutul*[malarının] (Lispector, 1996b: 120) Sartre ontolojisiyle bağlantılı mahiyetini aşamalı olarak ele alalım.

#### 4.1.1.1.1. Yazgının Başlangıcı

*Bir varoluş var, bir de hiçlik; ya birsin ya da sıfır*  
(Hage, 2011: 110).

“Böcek”in Komiser Recai’si, Gregor Samsa’nın *zırh gibi sertleşmiş sırtının üstünde* (Kafka, 2017: 19) yattığının farkında bile değilken gördüğü ve içeriğini ancak tahmin edebildiğimiz bunaltıcı düşlerin birinden uyanır ve saatin altı olduğunu görünce gözlerini yeniden yumar, fakat bir kez uyandı mı, bir daha uyuması olanaksızdır. Basık tavanlı küçük odasında *bir kez bile güneşi üstüne doğdur*[mayacak] (E. Bener,2000a: 11) kadar erken saatte kalkan Recai, düşünde *dört köşe, basık tavanlı, duvarları beyaz badanalı küçük bir oda* içerisinde ve hakkında verilen idamının infazını beklemektedir: *Tavana baktı. Tavan dümdüz. İpi takacakları bir çengel bile yoktu* (E. Bener,2000a: 11). Onu buraya getiren altı-yedi kişi de yüzlerini karanlıkta bırakan geniş kenarlı sivri kukulelerinin ardına gizlenircesine sessizce beklemektedir. Bu idam sahnesinin burada, Sartrevari

dönüşümün ilk evresiyle ilgili bir boyutu vardır. Bunun en açık ifadesi de saatin o esnada tam altıyı gösteriyor oluşudur.

Sartre perspektifinden mercek altına alındığında, yediye gelmeden, saat altıda idam sehpasına götürülecek olmanın ve yine yediye gelmeden uyanmanın karşılığı, kendi kendinin temeli bir varlık olan Tanrı'ya dönüşmeye çalışırken, bir ayağın tökezlemesi sonucu varlık bataklığına gömülmektir. Sartre evrenini dört yandan kuşatan bu yazgıya, Bener'in bu romanında daha en başında, bu düş aracılığıyla işaret edilir ve Komiser Recai'nin nihai varoluşunun hakiki yüzü ortaya çıkarılır. Onu böyle iki arada derede bir varoluşa iten ise, Tanrı Kral olma yolunda gözüpek şekilde ilerlerken, ayağına takılan kendinde-varlığına sinirlenip onu öldürmesi ve nerden geldiği belli olmayan bir "Hişt!"<sup>88</sup>sesine, onu hiçliğin karanlığında kendini doğurmaya davet eden bilincinin çağrısına, uymasıdır.

Onun kendi-içiniyle yoluna devam etmesinin koşulu ise açıktır: *İpi daha önceden geçirmişlerdi demek boynuna. Çok iri bir düğüm olmalıydı bu, çünkü ensesinden beyninin ortasına doğru bir ağrı yükseliyordu* (E. Bener, 2000a: 10). Fakat Komiser Recai, tavanında darağacının ipinin takılacağı en küçük bir çengeli bile bulunmayan bembeyaz bir odada gerçekleşecek infazını, en ufak bir çatlak barındırmayan, parlak kendinde varlığını soyut ve karanlık kendi-içinine yem edeceği anı, büyük bir kayıtsızlıkla beklemektedir: *Kendi sakinliğine kendisi de şaşıyordu. Az sonra ölecekti. Tuhaf şey. Buna inanıyordu ama içinde hiçbir kaygı yoktu. Uyuşturucu bir iğne mi yapılmıştı yoksa?* (E. Bener,2000a: 10)

Onun bu soğukkanlılığı, Sartre felsefesi etkisinde kalan Gide'in Türk edebiyatındaki ardıllarından biri olan Abasıyanık'ın İshak'ını hatırlatmaktadır. "Yalnızlığın Yarattığı İnsan" öyküsünün ana karakteri Topal İshak'ın, kamburlaştırıcı ağırlığına aldırmandan hayali arkadaşı Panco'nun yakası kürklü pardösüsünü giyme ve Panco'nun ıslak ve çibanlı yüzünden gelen ıslaklığa yüzünü

---

<sup>88</sup> Kendindenin hiçlenip kendi-içinle yola devam edilmesi, Abasıyanık'ın "Hişt Hişt" öyküsünde, "Hişt!" sesi ile resmedilmektedir. Öykünün ana karakterinin doğanın olağan tekdüzeligi içinde yolda yürürken nereden geldiği belli olmayan bir "Hişt!" sesi eşliğinde dış dünyanın gerçekliğinden kopmasının ve sisten arınmış gökyüzünde parıldayan güneşin aydınlattığı çukulata renginde yaprakların, çağla bademi renkli keçilerin ve eşeklerin düşsel evrenine adım atmasının varoluşsal boyutu göz önünde bulundurulduğunda, ışık bile geçirmez derecede dopdolu somut kendinde-varlığın, içindeki hava boşluğundan sızan soyut kendi-için tarafından ele geçirilerek hiçleştirilmesi söz konusudur. İşte bu nedenledir ki, bir *hişt hişt sesi gelmedi mi fena. Geldikten sonra yaşasın çiçekler, böcekler, insanoğulları...* (Abasıyanık, 2011:54).

çevirme cesaretinin ardında yatan da, insanları buza kesen toplumda kendini bir korkağa veya bir kahramana dönüştürecek olan yazgısının dizginlerini elinde tutabilme ereğidir ki, onun beyninde bir yerde hafifçe kan sızan, etrafı siyah *küçük bir delik* (Abasıyanık, 2011: 18) açacak ve *meyvenin içindeki kurt* (Foulquié, 1998: 79) gibi kendinde-varlığını kemirerek hiçleyecek olan kendi-içinini akıtacak tabancayı ateşlemek için giderek büyümekte olan elleri de bunun bir göstergesidir.

Komiser Recai de sessiz cellatlarının arasında sabırsızca beklemekteyken dayanamaz, kendi infazının hükmünü verircesine, *bitsin artık şu iş der. Ve her tarafından yel üfür[en] çatı katındaki odasında gözlerini açtığına, düşünde darağacının ipi ensesindeyken hissettiği şeyi, ensesinden beyninin ortasına doğru* (E. Bener, 2000a: 10) yükselen ağrıyı başında hala hissetmektedir. Onun düşündeyken ve uyandıktan sonra başına musallat olan bu ağrı, *kaynağını kendi nedeni olmanın imkânsızlığında bulan* (Sartre, 2009: 764), *formu olmayan bir renkten ya da yüksekliği ve tınısı olmayan bir sesten daha fazla varol[mayan]* (Sartre, 2009: 766) kendi-içinin gelişinin habercisidir.

Kendindeyi parçalayan ve yok eden kendi-içinin baş tacı edildiği sahnenin son perdesi de Sartre'ın kehanetinde bulunduğu karayazgının eşliğinde kapanır. Başağrılı düşünden saat yediye varamadan uyanan Recai, *reçele gömülen ve orada boğulan eşek arısı[nın]* (Sartre, 2009: 752) yazgısından nasibini er ya da geç alacaktır. Düş sahnesinin ta en başında vurgulanan altısayısı, Recai'nin tamamlayamadığı eksik varoluşudur. Nasıl ki İslam'da *yedi gök, yer ve bunlarda bulunan her şey[in]* (Kur'an-ı Kerim, İsrâ 17/44) tesbih ettiği Allah'ın katında imanen yeniden dirilişin bir göstergesi olarak, *insanlar için kurulan ilk ev (ilk mabet)* (Kur'an-ı Kerim, Al-i İmrân 3/96) olan Kâbe yedi defa tavaf ediliyorsa ve Hıristiyanlık'ta dünyanın dört elementi, Tanrısal üç özyapı ile (Baba, Oğul ve Kutsal Ruh) birleşerek yedi sayısının Tanrısal bütünlüğünü oluşturuyorsa, Recai de kendini Tanrısal kılmak ve nihai varoluşa erebilmek için, yedi sayısının Tanrısal uyumuna, kendinde- ve kendi-içinin o tanrısal sentezine ulaşabilmelidir. Kafka'nın bir ifadesi burada alıntılanmaya değerdir. *Özgür olmayı seçebilirsin; ama bu, alacağın son karar olacaktır* (Kafka, 2015: 16).

Recai'nin trajik idamı sahnesinde karşımıza çıkan da tam olarak budur; yani kendinin-nedeni-kendindeye dönüşme projesini tasarımılamaya başladığı anda kendinde-varlığını eriterek salt kendi-için-varlık kipine geçen insanın bir daha asla kendi-için-varlık kipinden öteye geçememesidir. Bunun nedeni *kendini temellendirmenin her türlü sürecinin kendindenin özdeş-varlığından kopuş olmasıdır* (Sartre, 2009: 764), yani kendindenin kökensel projesini arzulanabilmek için kendi-içine dönüşmesinin gerekliliğidir ki, bu *kendindenin kökensel olarak kendine mevcut ol[duğu], yani esasen bilinç ol[duğu]* (Sartre, 2009: 765) kendi-için-kendinde projesine aykırıdır. Bu, bize Oktay'ın "Kaç Kişiyiz Kendimizde"nin lirik ben'inin sitemini hatırlatmaktadır:

Lav fokurdarken, gidip geldim  
Delilikleri. Bin vampiri besledim  
Şuramdaki inde. Sövdüm  
Ve şehvetle öptüm her meleği;  
Ah! Bilemedim  
Kaç kişiyiz kendimizde.

...  
İçimdeki ölümden  
içimdeki ölümden  
İçimdeki ölümden ürettim herşeyi  
(Oktay, 2002: 44-45).

Nitekim Recai'nin içindeki ölüm de onun en tiksindiği şeyi, ete kemiğe büründürür ve düş dünyasının ötesine taşır: *Küvetin kenarına yaslanarak eğildi ve yakından izlemeye başladı böceği. Ne iğrenç bir yaratıktı. İğrenç ve pis* (E. Bener, 2000a: 20). O halde, Recai'nin ideal projesi uğruna ışıık bile geçirmeyecek derecede kaskatı olan kendinde-varlığına musallat ettiği kendi-için, zamanla onun düşmanlarının en kötüsüne dönüşür ve onu özgürleştirmek yerine onu *ağdalı bir reçel gibi her şeyi yapış yapış* hale getiren kusmuksu bir varlığa, Roquentin'in tiksindiği halde bir türlü kurtulamadığı *iğrenç marmelat[a]* (Sartre, 2016: 199) dönüştürür.

Düşünde karanlık yüzlü, sivri kukuletalı cellatları tarafından gerçekleştirilecek idamını soğukkanlılıkla bekleyen Recai, gözlerini açıp gördüklerinin düş olduğunun farkına vardığında da aynı sakinliğe sahiptir: *Yüreği uslu uslu atıyordu. Terlememişti. Çırpınmamıştı. Yalnız, ayakları gerçekten üşüyordu ve ense kökünden beynine doğru yükselen bir ağrı vardı başında* (E. Bener, 2000a: 10). Düşünde boynundaki darağacı ipinden kaynaklı ağrı, uyandığında da onu esir almıştır ve göz

çukurlarına dahi basınç yaparak ona ölümün soğukluğunu hatırlatmaktadır. Recai'nin dediğine bakarsak, onun bu başağrısı, duvarları iyi ısınmayan, *her tarafından yel üfüren* odanın soğukluğundan kaynaklanmaktadır: *Oda o kadar soğuktu ki, başını üşütmüş olabilirdi* (E. Bener, 2000a: 10). Burada sözü geçen yel, Roquentin'in *her tarafı[nı] saran, gözleri[n]den, burnu[n]dan, ağzı[n]dan içeri dalan* (Sartre, 2016: 188) ve onun *A'dan Z'ye bir karanlığı büyüt[mesine]* (Berk, 1958: 58) yol açan kopkoyu varoluşsal sıkıntısından farksızdır, Recai'nin düşünden getirdiği kendidir. Karısı tarafından üç ay önce terkedilmiş, mesleğinin zirvesindeyken görevinden alınıp gün boyunca büroda pinekleyen bir memuriyete atanmış yalnız bir insan olarak Recai, üçüncü bir bacağı (kendini temellendirebileceği bir başkasının bedeni) olmadan fani dünyanın karanlığında yolunu bulmaya terk edilmiştir.

İş yerindeki çaycının bile uğramadan kapısının önünden geçip gittiği, pek göze görünmeyen ve varlığı kimse tarafından fark edilmeyen önemsiz bir memura dönüşen ve gün boyu tozlu dosyaların arasında pinekleyen Recai, yaşamında kendini avutabildiği tek şeyi, herkes tarafından el pençe divan karşılandığı komiserlik görevini yitirince,<sup>89</sup> kendini birdenbire, sürünmekten farksız bir yaşamın içinde hastalıklı bir vaziyette bulmuştur:

Sürünmekti yaşamak. En kötüsü de, o çatı katında, soğuk, ıslak bir yatakta, tek başına, çaresiz, bir acının dinmesini beklemek, er geç ağzının tadının yerine geleceği umuduyla, üst üste, birbiri ardına sigara içip sövmek, terlemek, daha önce hoşlandığı kendi ter kokusundan midesi bulanarak, titreye titreye çamaşır değiştirmek ya da kusmak, midesinin içindekiler hiç tükenmeyecekmiş gibi (E. Bener, 2000a: 62).

Üç ay öncesine kadar, gece boyunca çalıştığı zamanlarda bile hiç bu kadar kolay üşümezken, hatta bir kez bile revir yüzü görmemiş, fiziksel dayanıklılıkla tanınan bir komiserken, şimdi kimseyle yakınlık kurmak istemeyen, ensesindeki ağrıyla ve burnundaki yanık et kokusuyla karanlık ofisine kapanan Recai'nin *içinin direkleri çürümüş[tür]* (E. Bener, 2000a: 42), her yanı yel üfüren varlığı üşümektedir ve *başında[ki] bir tuhaf boşluk* (E. Bener, 2000a: 28) ile arada geçmişin sanrılarına kapılmaktadır.

Onun üç ay öncesi ile şimdiki hali arasında radikal bir değişim söz konusudur ve bu değişim, gündelik yaşamın robotlaştırdığı sahte birçoklarından biri gibi olmak

---

<sup>89</sup> Recai, bir bahaneyle, dövdüğü senatörün oğlu yüzünden, üç ay önce görevinden alınmıştır ve küçük bir odada masabaşı işe atanmıştır.



ve ne ise o olmayı olumlayarak bu şekilde gelecekteki özünü yaratma zorunluluğundan kurtulmak yerine doğal ışığıyla parıldayan bir sahici varlığa dönüşmeye yeltenen, Sartre’ın kendi-içinleşen varlığının yegane aksesuarıdır. Üç ay öncesine kadar toplumsal bir kimliğe hapsolmuş, başkasına ait yabancı bir dünyanın nesnesi haline gelmiş, *hazırol durumundaki asker gibi kendini asker-şey kıl[ıp] dimdik bak[an] ama hiçbir şey gör[emeyen], hiçbir biçimde görmek için bakma[yan]* (Sartre, 2009: 115) “Kızıl Panter” lakaplı Recai, kendinde-varlığının hapisanesinden çıktığında, kendi-içinin mutlak yalnızlığı içinde aldığı talimatnameye göre değil, içinde bulunduğu andaki ilgisine göre kişisel seçimlerde bulunmaya mecbur kalmıştır, kendi özbelirleniminden sorumlu tutulmuştur. Yine de aynaların bile kendine düşman görüldüğü bu yabancılaşmış varlığıyla o da, Cahit Sıtkı Tarancı’nın “Gün Eksilmesin Pencereden”inin lirik ben’inin tek dileğini dilemekten geri kalmaz:

Ne doğan güne hükmüm geçer,  
Ne halden anlayan bulunur;  
Ah aklımdan ölümüm geçer;  
Sonra bu kuş, bu bahçe, bu nur.  
Ve gönül Tanrısına der ki:  
Pervam yok verdiğin elemde;  
Her mihnet kabulüm, yeter ki  
Gün eksilmesin pencereden!  
(Tarancı, 1971: 7).

Kendi-içinin karanlık sularına giren bir kendinde olarak, onun bu dileğinin bir olmazlığa uzandığını biliyoruz. Çünkü, *yaşam karşısında uyanıklıktan ışık dışına kaçışa götüren bu ölümcül oyunu izle[menin]* (Camus, 2013: 23) sonu her şekilde yenilgiyle sonuçlanacaktır. Nitekim babası öldükten, annesi tarafından dışlandıktan ve karısı tarafından terk edildikten, varlığını adadığı görevi de elinden alındıktan sonra birdenbire terkedilmişliğin simgesi haline dönüşen Recai de, kendinde-varlığından sınır dışı edildiğinden beri tüy hafifliğindeki varlık yetersizliği içinde salınıp duran kendi-içinin çaresiz sürgünlüğünü yaşamaktadır.

Bu noktada Recai’nin evin tavanını onarıırken düşüp toprak altında kalan babasının, kendisine bir eldiven örmesi için yalvardığı halde örmeyen ve onu korkunç soğğun insafına terk eden annesinin ve üç yıl boyunca bir kez bile çırılçıplak göremediği, *her gününü bir cehenneme çevirmiş ol[sa] da, bir boşluğu doldur[an]* (E. Bener, 2000a: 106) eşi Binnur’un, sırasıyla kendi-için, kendinde-

varlık ve başkası-için-varlık kiplerini en ince ayrıntılarına kadar somutlaştırdığı açıktır.

Şimdi Sartre'ın imgeler evrenine dönelim ve doğumdan ölüme uzanan trajik filmi başa saralım: Günün birinde bir yerlerden çıkıp gelen kendi-için, kendindeyi döllere ve geldiği gibi çıkar gider. Kendinde doğum yapar, ama doğurduğu şey ne tam olarak kendisini doğurana ne de dölleyene benzemektedir. İkisi arasında bir yaratıktır. Böyle ara varlık olarak önce kendindenin huzurlu katışıklığında yer edinmeye çalışır; ama dışlanır, sonra pes eder, kendinin temelini kurup varlığını ideal hale getirmek için, bir başkasını arar; ama kirden yapış yapış olan bu başkası, onun ideal projesini kaçış projesine dönüştürür ve onu iğrenç bir cıvıklığa bulaştırır.

Recai'nin de hikâyesi bundan ibarettir. Bir resmi bile olmayan, vahşi *ayının teki* (E. Bener, 2000a: 35) babası, *kalasları çürümüş damı aktarıırken çöken toprağın altında kalıp ölmüş[tür]* (E. Bener, 2000a: 42) ve geride damsız bir evle, bir eş ve küçük yaşta bir çocuk olan Recai'yi bırakmıştır. Babasının onaramadığı ev her tarafından yel almaktadır ve çocuk Recai'nin elleri üşümektedir. Ama anne, çocuğundan ellerini ısıtacak eldiveni esirgemektedir. *Başta anası olmak üzere, tanıdığı tanımadığı bütün kadınları kocaman bir katran kazanı içine attığını düşleyen, kendisi de iblis resimlerindeki gibi, elinde üç çatallı bir sopa, durmadan karıştır[an]* (E. Bener, 2000a: 33) çocuk Recai büyüdükçe, elleri üşüse de eldiven giymek istememeye başlar ve beceriksiz elleriyle kendini ısıtamayacağı için pis kokan, çirkin Binnur ile evlenir. Böylece trajik sonuna yaklaşır: O (Recai) *yakında, çok yakında, pis bir hamamböceği gibi ezilecek[tir]* (E. Bener, 2000a: 122).

Sartre ontolojisinin tipik özelliği, antideğerleşmeye doğru işleyen yazgısıdır. Bu karayazgının ilk yankılarını “Hamamböceği”nin daha en başında duyabiliriz. *Lanetlenmişim ben!* (Hage, 2011: 7). Romanın ben anlatıcısının bu siteminin içeriği tipiktir ve işaret ettiği şey, kendini iblise, kendi-içine teslim etmiş frengili bir benliktir. Bu hastalıklı benliğin, bu hale gelmesine yol açan ise annesi Menduza'nın kasığından çekilip alınmasıdır. Gökyüzündeki cennetinden kovulan ve Havva'sıyla birlikte yeryüzünde yeni bir başlangıca uyanan Âdem'e benzer şekilde aşağı doğru bir salınım ile annesinin korunaklı rahminden dışarı fırlatılan ben anlatıcı, kendindenin ışık ve su geçirmez bedeninin dışına çıkan ve dış dünyanın cereyanında kalan benliğin hastalığına tutulur. İşte bu nedenledir ki, ben anlatıcı bir tek annesinin

kasığından çekilirken ağlamıştır ve ondan sonra annesinin ölümü karşısında bile Camus'un "Yabancı"sındaki Meursault'un kayıtsız tutumunu <sup>90</sup> sergilemiştir. Nitekim onun da kafasında artık *özgür adam düşünceleri* (Camus, 2016: 72) filizlenmiştir ve kendinde-varlığından soyunması, onu kendi-içine yem olacak kıvama getirecektir ve işte o zaman *her şey yer değiştir[ecektir], her şey kay[acaktır]* (Hage, 2011: 117) ve sonunda o, *vitrinde sergilenen, asılı giysilerin arasındaki bir hayalet* (Hage, 2011: 68) benzeyecektir. İşin tuhaf yanı, Meursault'un annesinin ölümün soğukluğunu ensesinde hissederken bile *orada kendini her şeyden azade ve her şeyi yeniden yaşamaya hazır hissetmiş ol[masına]* (Camus, 2016: 110) benzer şekilde, "Hamamböceği"nin ana karakterinin annesinin de evladının mezarını kazmaya ilişkin yeminini tutarcasına çocuklarını doyurmaktan vazgeçerek, ölüp gitmesidir. Bu, *suya atlarken, iki kayanın arasında atlama[yı]* (Hage, 2011: 149) denk getirememenin, yani kendinde- ve kendi-içinin arasında bir denge sağlayamayıp kendindeyi kendi-içine bile isteye feda etmenin sonudur ve ben anlatıcı bunun izini yüzünde sonsuza dek taşımaya mahkûmdur.

Ana karakterin yüzündeki kesik izi, onun hiçlenen kendinesinden geriye kalan ve onun kendindenin bağına dönüşünü engelleyen solgun bir gölgeden ibaret olan kendi-içinidir. Aynı kendi-için, *güneşin yakıcı ışınlarından koruyan tabaka[yı]* delmeye, *ister bir şiringayla, ister bir hekim tarafından, isterse sapkın cinsellik yoluyla aktarıl[an] her türlü sıvı nakli* (Hage, 2011: 5) ile kendinde-varlığı bir anlık dalgınlığında zehirlemeye muktedirdir ve bu yönüyle ana karakterin annesini *karman çorman saçları* ile *uzun bir yüzü ve sivri dişleri* (Hage, 2011: 42) ile ve Menduza adıyla Yunanlıların üç Gorgonlarından birine, yılan saçlı çirkin Medusa'sına yaklaştırmaktadır ve sonunda da müphem bir ölüme terketmektedir.

Gerçi Menduza ölmüştür ama onun ölümünün ana karakter için artık bir kıymeti kalmamıştır, zira o (ana karakter), *yolunu yitirmiş* istenmeyen bir sığınmacı olarak yarı aç yarı tok bir varoluşu çoktan hüküm giymiştir ve kök salmaya çalıştığı hiçbir beden, ona annesinin rahmindeki tatlı ve deliksiz uykusunu sağlamaya ve onun kendi-içinle ilişkisinden kaynaklı frengisini tedavi etmeye muktedir değildir. Ama o (ana karakter) *bir tür kendi kendiyile örtüşmeme[nin]* (Sartre, 2009: 137) simgesi

---

<sup>90</sup> "Yabancı"nın ana karakteri Meursault, annesi gömüldüğü gün bile katı yürekliliğini gösterir şekilde sakin davranmış, ertesi günü denizde yüzmüş, tanımadığı bir kadınla gayrimeşru yeni bir ilişkiye başlamıştır. Hatta komik bir film seyredip gülmüştür.

olarak karşımızda beliren ve hayali kendi-içininin bedensel imgesi olan bu kesik yarasından aldığı cesaretle, *iblisçe, gaddarca bir tasarı[ya]* (Hage, 2011: 180) sürüklenecek yürekliliği gösterir ve güneşten saklanma ve hiç kimseyi görmeme gereksiniminin depresmesi ile birlikte *dünyayı yaratırken üşüyen Tanrı gibi parmakları[na] soluğu[nu] üfle[yerek]* (Hage, 2011:131) yeraltına doğru inişe geçer.

Burada olan biten her şey, onun kendini daha iyi, daha üstün bir şeye layık görmesinden kaynaklıdır ve bu, ikili tondaki bir varlığa dönüşümün, Sartre'ın deyişiyle kendinde-kendi-içinleşme projesinin bir tezahürüdür. Ve bu projede kuş gibi havada süzülen bir varoluş söz konusu değildir, aksine *uçma yanilsamaları filan* olmayan ben anlatıcınının gibi, ayaklar *daima yerde, toprağın üzerinde[dir]* (Hage, 2011: 137). Bunun nedeni ise, kendi-içinin, kendini temellendirmekten yoksun oluşudur ve giysilerden nefret etse de eninde sonunda kendindenin kisvesine bürünmeye gereksinim duymasıdır. Ben anlatıcınının sitemi de bunadır: *İyi de varolmak ama ait olmamak nasıl başarılır?* (Hage, 2011: 185)

Bu sitemde, kendini ait hissetmediği bir bedende kök salmaya çalışan kendi-içinin ıstırabını buluruz, hatta bu ıstırabın ben anlatıcısını belli bir ölçüye kadar insani kıldığını bile söyleyebiliriz: *Belki insan olmak, kapana kısılmak demektir* (Hage, 2011: 182). Burada kendinde-varlığın hapishanesine ilişkin bir yananlam söz konusudur ve özgür ve başıboş kalan kendi-içinin taş misali yerinden kıpırdamayan kendindenin bağrında kendini temellendirme çabasına ilişkin gönderme vardır. Roquentin'in *teninin bunca çıplak olması[na]* yol açan da onun *insansız doğa[sıdır]* (Sartre, 2016: 38) ve kendi-içinin bu salt görünmezliğiyle *ve ne değilse o olma[ya]* *ve ne ise o olmama[ya]* (Sartre, 2009: 124) dayalı tutarsızlığıyla ancak bir hamamböceği gibi yeraltı mezarlığında dolanıp durmaktan fazlasını ummak ütopyik bir hayalden öteye gidemez.

Yılan saçlı Medusa'ya benzer şekilde tasvir edilen soğuk bir annenin<sup>91</sup> rahminden istemi dışında çekilip alınan oğul, Sartre'ın dünyaya fırlatılan ve

---

<sup>91</sup> Menduza adındaki anne figürünün, kendi-içininin dölünü rahminde büyütüp doğuran kendinde-varlık ile olan bağlantısı dikkat çekicidir. Kendindenin doğum yapan rahmi açılıp kapandıktan sonra, geriye kalan tek şey, insani yanıyla hayvani yanı içiçe geçmiş zavallı bir varlıktır, yani kendi-içininin zehirli yılanlarını başına musallat eden, dişleri ve yüzü uzayıp sivrilen kendindenin Medusavari çirkinliğidir. Böyle bir yasak ilişkiden doğan oğul ise babası Zeus'un alındaki çizikten doğan Athena'nın çift

varoluşunun bütün sorumluluğu kendisine verilen bireyi gibi, kendi seçmiş olduğu mezara doğru ilerlemektedir ve bunu yapmaktaki tek amacı, yaşamını iyileştirmek değil, ölümünü iyileştirmektir. Kendinde-varlığının bağrından koştuktan sonra hala soyluluk iddiasında olan bu benlik, *düz, dört köşe ve tek boyutlu* (Hage, 2011: 86) yeryüzü dünyası tarafından kabul edilmek için kılıktan kılığa girmeye razıdır. Kendini kâh insan kâh hamamböceği gibi hisseden ben anlatıcıyı *asıl gerginleştiren şey ise soğuktan çok açlık*[tır] (Hage, 2011:127) ve onun ardına kadar açtığı ağzıyla ve dışarı fırlattığı diliyle mideye indirmek ve kendi-içinin öz sıvısı ile bulamaç haline getirdikten sonra anüsünden dışarı katı şekilde fırlatmak için pusuda peklediği şey, el değmemiş, *Tanrı'nın cüppesi kadar temiz* (Hage, 2011:85) bir bedendir. Fakat doğuştan sahip olduğu böceksi kanatları ve kendi-içine özgü doğal öz sıvısıyla, kendindeyi kusursuzca sindirmeyi bir türlü başaramaz, bilakis *hamamböceklerinin emrine, insafına bırakıl*[ır] (Hage, 2011: 40). Gerçi özgürlük nidaları atan hamamböceklerinin kendindeyi kemirecek sivri dişleri de zehirli salyaları da vardır, ama bütün bunlar, kendindeyi yalayıp yutmaya ve sonra başka bir formda anüsten dışarı fırlatmaya yetmez. Bu nedenle, hamamböcekleri, kendindeyle bir senteze ulaşmaktan aciz kendi-içinin işeyaramazlığını devralır; yetmez bir de, yüzüne vuran parlak ışığa daha fazla tahammül edemeyen ana karakterin kendini ipele ağaç dalına asarak intihar etmesine de engel olur.<sup>92</sup>

Burada karanlık ile kendi-için arasındaki bağı bir benzerine rastlıyoruz: ışık ile kendinde-varlık arasındaki bağ. Kendi-içinin ete kemiğe bürünmüş hali olarak karşımıza çıkan böcek-ben'in, kendindenin hiçlenmesine engel olmasının nedeni ise onun Tanrı-Kral tahtına oturması için bu katışıksız bedene ihtiyacı olmasıdır, zira bu beden, onun kendisini bir Tanrı olarak doğurmasının yegâne aracıdır. Ancak onun yeniden doğuşunun aracı olması gereken beden, onun başına gelecek bir faciayı, antideğer bir varlığı mayalandıracaktır.

Sartre'in yeraltı mahzenine indiğimizde ve yenilip yutulma-ölüm-yeniden doğuş temasına göz attığımızda, *kafa doktorlarının kafayı annelere takmış durumda* (Hage, 2011:43) olmalarının nedenini daha iyi anlıyoruz. Karşımızdaki tablo, ardına

---

cinsiyetliliğini devralır ve Tanrı Kral olma yolunda ve varoluşsal krizler içerisinde kendini temellendirecek atılımlarda bulunur.

<sup>92</sup> Ben anlatıcının dediğine göre, onun marazi bir saplantıya dönüşen karanlıkta kalma tutkusu, onu varoluşunu sonlandıracak bir intihar eylemine sürüklese de, böcek-ben'i buna engel olmuştur. Ana karakter ne kendi-içininden kurtulabilmektedir ne de salt onunla var olabilmektedir.

kadar açık ağzıyla cehennem girişini andıran kendindenin kendi-içini yutmasını resmeder ve bu şekilde varlığın iki yönünün ideal karışımını oluşturarak anüsten dışarı fırlatma projesinin çekirdeğini ele verir. Kendinesini kendi-içini ile sınırlı ederek bir Tanrı'ya dönüşmeyi tasarımlayan insanın hâsıl edici güçten yoksun oluşunun en abartılmış örneğini ben anlatıcının kız arkadaşlarından birinin erkek arkadaşı olan Thierry'nin dışkı saplantısında görüyoruz. *Benim küçük şekerlerim* dediği dışkısının suyla akıp gitmesine dayanamayan ve bu nedenle sifonu çekmeyen, hatta onları kepçeyle alıp yiyen Thierry'nin açlığı, onun tanınmış bir politikacının oğlu olduğu göz önünde bulundurulduğunda, bedensel bir açlık olmaktan uzaktır, bu noktada o, kendi kendinin temeli bir kendi-için olmaya gözünü dikmiş Sartre bireyinin açlığıyla yiyip yutmaktadır. Ama ne kadar yiyip yutsa, yediği her şeyi midesindeki öz suyuyla kaynaştırırsa da, dışarı çıkan hep cıvık, eksik bir varoluştur ve sürekli başa saran bir oyundur.

“Hamamböceği”nin ana karakterinin ablasının bu oyundaki rolü, daha önceden anne figüründe aşına olduğumuz bir şekilde, yeni bir varlığı doğuracak kendindedir. Bu doğum temasının değişkesi olarak karşımıza çıkan hamamböceği eşgalindeki ana karakter ise hiçleyicilik vasfıyla ölümü çağrıştıran kendi-içindir. Nitekim ana karakterin kendisi de böcekleşmesinden ablasını sorumlu tutar. *Ablam beni böcek yaptı* (Hage, 2011: 3). Ana karakterin ensesi, ablasının kaldırdığı eteğinin altında ağır ağır sallanan bacaklarının arasında olacak şekilde ablasıyla oynadığı ve sonra yerin (yorganın) altında sürdürdüğü böcek oyunu, Sartrevari dönüşümün ilk evresini açık seçik ortaya serer. Bu, daha önce de değindiğimiz hikâyenin aynısıdır: kendinde-varlık, annesinin rolünü devralarak, kendisinden sonra doğan kardeşini, kendi-içini, en ufak bir ışığın bile girmesini engelleyen *bağrında bir kurtçuk gibi* (Sartre, 2009: 71) büyütür ve dişlerini sivriltilip uzatan kardeşi tarafından hafif hafif ısırılmaya, kemirilmeye göz yumar. Kendi-için ise günü geldiğinde yeraltından yeryüzüne çıkacaktır ama bu, *yatak örtülerinin altında, kendisiyle oyna[yan], boşal[an], terli erkek ırmakları fişkirtirken alt dudağını ısır[an]* (Hage, 2011: 45), sonra da gidip sadist bir askerin elinde can veren ablanın ölümüyle mümkün olacaktır.

Buradaki kendindenin sınırlarından çıkamayan, çıkmaya yeltendiği ilk anda da asker sevgilisi Tony'nin elinde cansız, edilgen bir kuklaya dönüşen abla figürüne dikkat çekelim: Burada gördüğümüz şey, *sıradan bir cansız araç gibi kendini*

*kullandır[an], aslında başkası için müstehcen ya da edilgin ol[maktan] öteye gidemeyen, girdiği şekillere başkası için katlan[an], başkası için ve sonsuza kadar bu şekilleri almaya mahkûm* (Sartre, 2009: 487) olan mazoşistçe bir eğilimdir ve bu, kendi-içine susamış kendindeyi başkasının öznelliğinin egemenliği altında kalmaya razı eder. Ama bu mazoşist oyunda, kendi dışına çıkmamaya yazgılı kendinde, toplumun et-kişisi olmaktan öteye gidemeyen, salt iri yarı bedeninden ibaret asker kocasıyla olan ilişkisinden varlığını dölleyecek bir kendi-için doğuramaz ve bir gün kucağında, pembe battaniyeye sarılı bebeğiyle ve morarmış gözleriyle baba ocağına çıkagelir. Çünkü onun kocasının da arayışında olduğu şey tam olarak budur, onun toplumsal ödevleri yerine getirmesi dışında hiçbir anlam ifade etmeyen üniformalı et-bedeninin içini dolduracak olan bir bilinçtir, kendi-içindir. Karşısındaki bedenin ötesindeki ele geçirilemez özgür bilince özgürlük olarak sahip olmayı planlayan sadistin gözünde, bir kendi-için doğurmaktan aciz kadın bedeni, ellerinde kalan bir beden artığından başka şey değildir. Bu şekilde itibarsızlaştırılan kendinde, ihtiyar patronuyla olan sözde ilişkisinden dolayı ölüme mahkûm edilir ve celladı da Tony'den başkası değildir. Fakat daha derine indiğimizde asıl celladın Tony değil, kadının kardeşi, ben anlatıcı olduğunu görüyoruz ve bu, bize yegâne özelliğini, eldeğmemişliğini yitiren kendinden bir anlam ifade etmeyeceğini ve itibarsızlaşacağını, bu nedenle de kendi-içinin sığınacağı beden olmaktan çıkacağını kanıtlar.

Hırsızlık ustası arkadaşı Ebu-Roro ile yaptığı hırsızlık planı uğruna<sup>93</sup> ablasının ölümüne neden olan ana karakter, *çaputlara, mücevherlere asla ihtiyaç duyma[yan], tamamen doğal parıltı[sı]* (Hage, 2011: 248) ile yetineceği bir varoluşa, kendi-içinleşmeye doğru yön değiştirir. Ablasının ölümü üzerine kendinden *düz, dört köşe ve tek-boyutlu* (Hage, 2011: 86) evreninden kurtularak, kendi-içinin soyut evrenine yaklaştığı daha ilk anda, dolap gulyabaniye benzer, komodinin onunla konuşur, bir ceket askısı ona dönüp kısa kollarını sallar. Bütün nesnelere, onu kendi-

---

<sup>93</sup> Tony'yi terkeden ve kucağında bebeğiyle baba evine dönen abla, kısa süre sonra üst kat komşusu yaşlı Josph Khoury ile ilişki yaşamaya ve bu sayede onun giysi dükkânında çalışmaya başlar. Bu, Ebu Roro ve ana karakter için kaçırılmayacak bir fırsattır ve hemen yaşlı adamdan para sızdırmak ve Tony'den kurtulmak için plan yaparlar. Ablasının yaşlı Josph'le ilişkisi olduğu söylentisinin Tony'nin kulağına gitmesini sağlayacaklar, Josph'i de bu konuda önceden uyarıp kaçmasını sağlayacaklar ve bu "iyilikleri" karşılığında onun servetine ortak olacaklar, bu arada Josph'in mağazasına Josph'i öldürmeye gelen Tony'yi öldüreceklerdir; böylece hem Tony'in icabına bakmış olacaklar hem de Josph'i soyacaklardır. Ama plan, başka işler ve söylentiyi duyduğu anda karısını derhal evine çağırarak Tony, onu orada öldürür.

içinin sular altındaki karanlık evreninin içine buyur edercesine karşılıyor gibi hareket etmeye başlar ve ana karakter, bu evrene adım attığı andan itibaren hep pencerelerden uzak durur:

Ansızın aklıma, ablamın ölümünden sonra pencerelerden nasıl uzak durduğum geldi. Günlerce karanlıkta oturuşumu, sakalımı çekiştirip uzunluğunu ölçüşümü, bitleri, diğer küçük haşereleri saçıma doluşmaları, kirli derimden beslenmeleri için buyur edişimi hatırladım. Aradığım karanlığı banyoda, beşiği de küvetimde bulmuştum (Hage, 2011: 261).

Bu karanlık banyo ve beşiğe dönüşen küvet imgelerinin hepsi, kendi-içinin su akışkanlığındaki ve ele geçirilemezliğindeki oynak evreninin resmini oluşturmak üzere bir araya gelir ve ana karakteri, *böceklerin ve pisliğin de var olduğunu küstahça hatırlat[an]* (Sartre, 2016: 73) bu “görünmezlik” oyununa dâhil eder. Roquentin gibi, *şimdinin içine fırlatılmış, orada bırakılmış* (Sartre, 2016: 59) bir haldedir; geçmişine yeniden dönmek istese de tutsaklığından kurtulamamaktadır.

Bu oyunda, herşey, eski dünyanın yıkımına ve yeni dünyanın doğumuna ilişkin bir sahne atmosferinde sunulur. İnsana dokunmaması gereken cansız nesnelere, sanki birer canlıya dönüşmüştür ve *Dionysosça olmanın büyüü altında* insana yabancılaşmış tabiat, *kendisinin en son evladı olan insanla olan barışmasını kutla[maya]* (Nietzsche, 2005b: 39) hazırlanırken, ana karakter *bir başkası için ağlıyordu[r] sanki* (Hage, 2011: 108). Burada ablanın ölümü temasıyla gökyüzü ve yeraltı düzlemleri alaşağı edilir ve kendinde-varlığın somut evreni ölüp giden ablayla ve ana karakterin hıçkırıklarıyla birlikte mezara gömülürken, kimsesiz kalan ana karakterin korunaksız benliği, yeraltından gelecek öteki ben’ini, paçayı kurtaran kendi-içinini kendine çeker ve *zehirli yılan tarafından ısırıl[an] benliği, bir ışık huzmesi[nin] bile taşıyabil[eceği]* (Hage, 2011: 107) hafifliğe kavuşarak havalanır.

“G.H.’nin Çilesi”nin içeriğine baktığımızda da bütün olan bitenin kaynağı Sartre’ın bildik karayazgısına uzanır ve G.H. adlı kadın ana karakterinin sitemli tonunda kendini dışavurur:

Benim için özel olan bir şeyi kaybettim, yok artık o. Bundan böyle gerekli de değil, şimdiye kadar yürüyüşümü olanaksız kılan, beni yerleşik bir yontu kaidesine dönüştüren üçüncü bir bacağı yitirmişim gibi. Ben bu üçüncü bacağı yitirdim (Lispector, 1996b: 17).



Burada, yitirilen üçüncü bacak imgesinin *zıtlıkların bilgisini* (Campbell, 2016: 73) sunan yasak meyveyi yiyen Âdem'in yitirdiği Cennet Bahçesi ile olan bağlantısını görüyoruz. İnsanlığın o kutsal gizini, düalitesini farketmediği anda kendini tepetaklak bir vaziyette dünyada bulan Âdem'den farksız şekilde, G. H. de hiçbir zaman sahip olmadığı şeye, iki bacağa kavuştuğunda, üçüncü bacağının eksikliğini duymaktadır ve kaygı içinde yeniden göksel tahtına çıkmanın yolunu aramaktadır. Sartre'ın geleceği gösteren küresinden baktığımızda ise onun dönüşeceği şey, *geleceğe doğru, bir kendi projesine doğru atılmak isteyen ve buna ulaşmanın bilincine varacağı anda, geçmişin emiciliğiyle sinsice, görünmez bir şekilde tutulduğunu hissederek* (Sartre, 2009: 753) antideğer bir varlıktır. İşte bu nedendir ki, anne karnındaki bir fetüsün bile hissettiği ilk deneyim korkudur ve *korku "ben" diyen ilk şeydir* (Campbell, 2016: 76). Çünkü annesinin güvenli rahminden iki bacağının üstünde bir varoluşa itildiği andan itibaren kendini yitirecek ve hiç ara vermeden onu aramakla tüketecektir ömrünü.

G. H. de daha en başından, kara yazgısının kendisine öreceği ağları hissetmişçesine sitem eder: *Beni mahveden bu korkunç özgürlüğü ne yapacağımı bilemiyorum* (Lispector, 1996b: 19). Ama değişimin başlamasına artık ramak kalmıştır ve G. H., *değişim tamamlanuncaya kadar ve dehşet ışığına dönüşene kadar korkuyu ta içi[nde]* (Lispector, 1996b: 25) duyacaktır. Bu, kendini yaratarak yaşamaya mecbur olan insanın istemediği özgürlüğüdür, ezici sorumluluğudur. Zamansız Birlik Bahçesi'nden atılan ve dünyaya düşen Âdem'den kaynaklı ilk günahı miras alan bir insanoğlu olarak G. H. de kendisini yere çivileyen cennetinden menedilmiştir ve kendini istemediği başka bir cennette *dünyada tek başına kalmış bir çocuk gibi savunmasız* (Lispector, 1996b: 25) bulmuştur. Üstüne üstlük bütün bir kişi olamama yazgısını da kuşanmıştır: *Yaşamımı kendim oluşturmak zorunda kalacağım* (Lispector, 1996b: 27).

Onun bu yazgısını daha da trajik kılan ise zıtlıkların bilgisini sunan meyveyle zehirlendikten sonra bütünleştirilemez iki kutba ayrılan insan-benliğinin hep bir eksiklik, tamamlanamazlık olarak kalmaya lanetlenmiş olmasıdır. Belki ilk günah işlenmeseydi, insan belki de her şeyin tek vücut olduğu göksel cennetindeki ikametinin zevkini sürüyor olacaktı ve her şeyin ikiliğe yazgılı olduğu zaman ve uzam diyarında Sisifos'un kayasını omuzlarına yüklenmek zorunda kalmayacaktı.

Ama Âdem yasak meyveyi dalından koparıp yemiştir bir kere ve artık onun bu meyveyi dalından koparmamasının mümkünlüğünü düşünmek saçmadır. Bu artık insanoğlunun da düşünce konusu olmaktan çıkmıştır, zira onun tek derdi göksel cennetine bir şekilde yeniden tırmanmaktır. Tabii burada söz konusu olan gerçek anlamda fiziksel bir göğe çıkma olgusu değil, aksine insanın iç cennetini keşfetme çabasıdır. Fakat ilk günahla gelen lanet burada da kendini görünür kılar ve insanı çelişkili ve iki gözlü bir benliğe hapseder. G. H.'nin *Tanrı'nın derin uçurumu* olarak nitelemek istediği de insan varlığının *tıpkı bir kurtçuk gibi, birbirleri[nin] yumuşacık etini oburca yiyip bitir[en]* (Lispector, 1996b: 120) birbirine düşman iki ayrı yönüdür. Maddenin tam ortasında, kendinde- ve kendi-için arasında kendini Tanrı kılma savaşı veren insanın benliği, ya yenik düşecektir ya da canlı canlı kaçıp kurtulacaktır bu savaştan.

G. H.'nin ana karakteri de böylesine bir cehenneme çoktan fırlatılmıştır fırlatılmasına ama bunu idrak etmesi biraz zaman alacaktır. Ama o da Âdem gibi zıtlıkların bilincine er ya da geç varacaktır ve içinde bulunduğu *çöl[ün], cennet denen şeyin henüz tamamlanmamış bir taslağı* (Lispector, 1996b: 129) olduğunu idrak edecektir. Daha romanın başında G. H.'nin kahvaltılık masasında dalgın bir şekilde elindeki ekmek içleriyle küçük yuvarlaklar yaparak masada oyalanması, yaşamını kendisinin oluşturmaya başladığının bir göstergesidir. Tanrının insanı kuru bir çamurdan yaratmasına benzer şekilde G. H. de elindeki kuru ekmek içlerinden anlamlı bir şey oluşturmaya çalışmaktadır.

Bu noktada G. H.'nin belli aralıklarla yontu sanatıyla uğraşması, onun kendi benliğinin en ideal biçimini arayıp bulmakta ne kadar ısrarcı olduğunun ve *kendi içinde var olan biçimini buluncaya kadar maddeyi sabırla işlemenin ne demek olduğunu öğrendiği[nin]* (Lispector, 1996b: 33) bir kanıtıdır. *Yüce yazgım neredeydi?* (Lispector, 1996b: 33). İlk günahla yeryüzüne fırlatılma mitinden yola çıkarsak onun bu sorusunun cevabını nesnelere taşlaştırmışlığının ardında araması hiç de beyhude sayılmaz. Zira göksel cennetinden kapı dışarı edilen ve *iki tırnak içinde kalmaya* (Lispector, 1996b: 38) lanetlenen Âdem'in görünen yüzünün ardında bir başka yüzü daha vardır ve bu görünmeyen ve *ne ise o olan ve ne değilse o olmayan* (Sartre, 2009: 138) şey, onu *sürekli olarak varlık tutarsızlığına uğrat[maya]* (Sartre, 2009: 139) meyillidir. G. H. de varlığının içindeki bu *hiçlik uçurumu[nun]*

(Lispector,1996b: 33) ve yıkımının hazırlanmakta olduğunun farkındadır: *En azından bir başka yüzüm vardı, bir 'olmayan', bir de ters yüzüm vardı. Bendeki iyiyi tanıımıyordum, dahası 'kötü yanım'ı oluşturan o coşkuyla yapıyordum* (Lispector, 1996b: 38). Tabi o, kendinde-varlığındaki her an açılıp genişleyebilecek potansiyele sahip çatlaktan henüz bihaberdir ve *ırmakların iki yanındaki vadilerin nemli ve verimli olduğuna inanmak*[tadır] (Lispector, 1996b: 23).

On üç katlı bir binanın en üstünde lüks içinde yaşayan G. H.'nin, kaçılması olanaksız düşünüyüşünde varlığının bağrında taşıdığı bir göstergesi de, evinin *"yüze çıkmayan" yanı* (Lispector, 1996b: 44), yani altı aydan sonra ancak hizmetçisinin bir gün önceki gidişinden sonra ilk kez adım attığı odadır. Dairenin ve binanın dışındaymış izlenimi veren bu oda, G. H.'nin ayaklarını yerden kesecek, *kendi kendisiyle belli bir örtüşmenin eksikliğini çek*[tirecek] (Sartre, 2009: 159) kendi-içinidir. Hizmetçi kadın Janair'in eşgaliyle gelip odaya yerleşen bu varlık kipinin asiliği ve başına buyrukluğu o kadar uç boyutlara varmıştır ki, G. H.'nin bile kendi evinin içinde iki ayrı düzenin sürüp gittiğinden ve kendinde-varlığının bir rüya gibi benliğinden kayıp gittiğinden haberi yoktur. Gün gelecek G. H. kendi evinden, kendinde-varlığının korunaklı dört duvarından çıkıp başka bir ev izlenimi veren bu odaya, *bomboş bir midenin görüntüsü*[nü] (Lispector, 1996b: 49) andıran bu boyutsuz odaya girmek için kapıyı çalmak zorunda kalacaktır.

*Bu yabancı ve ilgisiz düşman gelip buraya hem de kendi evime yerleşmiş* (Lispector, 1996b: 49). G. H.'nin bu sitemi, "Böcek"ın Recai'si için de "Hamamböceği"nin ana karakteri için de geçerlidir ve bu, Sartre ontolojisinin önceden bildirdiği kara yazgıdır. Görüldüğü gibi bu kara yazgının başlangıcı üç eserde de sembolik şekilde kendini somutlaştırmaktadır. Böcek" te bu, damsız ve her tarafından yel esen evdir, "Hamamböceği"nde Menduza'nın kasığından zorla çekilip alınmaktır ve iki kayanın arasına denk getirememeden kaynaklı yara iziyle yaşamak zorunda kalmaktır. "G. H.'nin Çilesi"nde ise bu yara izi yerine *kafanın kuyruğu yediği bir ruh* (Lispector, 1996b: 75) geçer. Özetle, kendi-için, *kendisi olmak adına kendindenin başarısızlığı şeklinde kendini ortaya koyan olarak kendi kendisinin temelidir* (Sartre, 2009: 185) ve er ya da geç kendinde-varlığın bağrında kendi imparatorluğunu kuracaktır.

#### 4.1.1.1.2. Benliğe Ayna Tutan Mekânlar

“Böcek”in Recai’sinin sivri kukuletalı cellatlarıyla idamını beklediği, kapısı olmayan, *dört köşe, basık tavanlı, duvarları beyaz badanalı, küçük bir oda*[dan] (E. Bener, 2000a: 9) söz etmiştik. Evet, karar verilmiştir, ensesine iri bir düğümle ip geçirilmiş Recai biraz sonra burada idam edilecektir. Sessizlik uzarken ve ne zaman olduğu belirsiz olan idam saati yaklaşırken, Recai bu korkulu düşünden soğukkanlı biçimde uyanır ve çatı katındaki odasının soğukluğu onu kendine getirir. *Her tarafı yel üfüren* (E. Bener, 2000a: 10) bu odanın zifiri karanlığı, düşündeki odaya o kadar benziyordur ki, bir an düşte mi gerçekte mi olduğunun ayırımına varamaz: *O küçük odanın da kapısı yoktu. Hiçbir yerden ışık girmiyordu içeriye, ama oda aydınlıktı* (E. Bener, 2000a: 11). Ama düşündeki ışık bile geçirmez nitelikteki idam odasının aksine, Recai’nin duvarları bir türlü ısınmayan, basık tavanlı küçük odası zifiri karanlıktır.

Burada, düş ve gerçeğin uzamsal boyutundan ziyade, daha derine, kendinde- ve kendi-içinin evrenine yönelen boyutu söz konusudur. Daha önce de belirttiğimiz gibi, düş yeri bu boyutta, kapalılığı, pürüzsüzlüğü ve nüfuz edilemezliği ile kendinde-varlığın parıltılı evrenini simgelerken, Recai’nin uyandığı, çatı katındaki yel üfüren oda, yıkıcı ve vahşi karakterli bilincin, kendi-içinin soyut evreniyle ilişkilidir. Dahası Recai’nin uyandığı karanlık oda, onun düşünde bir türlü gerçekleşmeyen infazının gerçekleştiğinin ve Recai’nin yeni bir varoluşa sürüklendiğinin, varlığında *hiçliğin sızabileceği en ufak bir boşluk, en ufak bir çatlak* (Sartre, 2009: 134) olmayan kendinde-varlığın sınırlarından kurtulup, oynak dengedeki kendi-içinin evrenine adım attığının somut kanıtıdır. Fakat böyle bir evrenin ortasında, titizliğiyle ve düzenliliğiyle Recai, bu evrene olan uyumsuzluğunu haykırmaktadır:

Çorap çekmecesinde çorapları birbiri içine sokulup düzgünce yerleştirilmişti. Fanılları, donları, mendilleri, hepsi düzgün. Katlı. Haftada bir gelen kadın yapamaz bunları. Kadın yalnız evin kaba temizliğini yapar. Yatak çarşaflarını bile ona yıkatmaz. Ayrancı’daki çamarşıcıya götürür. Gömleklerini kendisi yıkar genellikle. Ütülerini de kendisi yapar (E. Bener, 2000a: 13).

Kendi aydınlığına hapsolmuş kendinde-varlığını acımasızca hiçlediğine ve kendi-içinin karanlık evrenine gözü kapalı atıldığına pişman olan Recai, tertemiz bir

yatakta, tek başına ölmek, kelimenin tam anlamıyla, Anka kuşu misali küllerinden yeniden doğmak istemektedir. O, kendinde-varlığına, tertemiz yatağına böyle özlem duydukça, içinde bulunduğu ve pencereden bakınca, gerçekten de geniş ve aydınlık bir alanın görüldüğü<sup>94</sup> oda, onun için daha da boğucu bir hal almaktadır. Hele bir de ayakları yere sabitlenemeyen bu oynak evrende, böcekler başına musallat olursa, onun için bu, tam bir felaket olacaktır. Çünkü kendi-içinin yeraltı evreninin bir unsuru olan böcekler tüylü duyargalarını oynata oynata, lağım pisliklerini evine taşıyacak, ortalığa mikrop saçacaktır ve böylece o (Recai) tertemiz yatağına kavuşmadan kirden simsiyah olmuş bir çarşafta kokuşmuş bir halde kıvrana kıvrana can verecektir.

Özyalçiner'in "Geçit"i, Recai'nin bu savaşımını, mükemmel şekilde nihayetine erdirir. "Geçit" in ana karakterinin sığınağı bir pasajdır ki o kendini *burada yaz olsun, kış olsun otobüsün bunaltıcı kalabalığının ardından bir ağaç gölgesinin yarı aydınlığı içinde* (Özyalçiner, 1991: 92) bulur. Yıllarını *önce derin bir kuyuya, bitimsiz bir boşluğa iniliyormuş* (Özyalçiner, 1991: 94) izlenimi veren ve birden sokağa açılan bu pasajdan geçmekle tüketen ana karakterin, bir sabah başında durduğu pasajın iki kattaki merdiveninin geçmesi nedeniyle karanlığı boylaması, önce kendinde, sonra kendi-için-varlığını hiçleyen insanın kendine mal etme projesi uğruna ideal varlığı *körlemesine ara[ması]* (Sartre, 2009: 771) olarak açıklanabilir.

Tabi "Böcek" in Recai'si talihsiz yazgısının önüne geçebileceği düşüncesiyle böceklerin evi sarmaması için zamanında elinden geleni yapmaktan geri kalmamıştır, kendinde-varlığının en ihtişamlı döneminde, bir Kızıl Panter olduğu dönemde bile, farelerin cirit attığı nezarethaneyi, *bok içinde[ki] helayı, kirden simsiyah olmuş çarşaf[1]* (E. Bener, 2000a: 26) temizlettirmiş, kirin ve pisin girebileceği en ufak bir alan bıraktırmamıştır. Ama yine de yazgısını tersine çevirememiştir, *dev bir itfaiyeci hortumuyla* (E. Bener, 2000a: 53) dünyayı bütün kirinden arındırmayı tasarlarlarken, görevden alınıp, sidik kokusundan geçilmeyen helanın bitişiğinde yer alan ofislerin en küçüğüne yerleştirilmesine, bütün böcekleri cayır cayır ateşe vermeyi tasarlarlarken, bir böceğin banyosunun lavabosuna kadar gelip ona meydan okumasına engel olamamıştır. Çünkü o, köyde evin tavanını onarmak isterken toprak göçmesi sonucu ölen babasının yazgısını devralmıştır: *Koyu, kahverengi benekler*

<sup>94</sup> Burada nitelendirilmek istenen, kendi-içinin olabildiğine açıklığa ve özgürlüğe uzanan dünyasıdır.

*oluşmuştu tavanda. Tavan akıyordu* (E. Bener, 2000a: 104). Çatı katında tavanı akan, duvarları buza kesen karanlık odasında herkesten uzak yaşam savaşı veren Recai, kendi-için tarafından yutulmaya hazır kıvama gelmiştir.

Ama yine de o, “Kalabalıktan Biri”nin Abdi Beyi gibi direnmektedir. Özyalçiner’in kaleminden çıkan bu öykü, Recai’nin Sartrevari karayazgısı gibi örgütlenmiştir ve kendine ait ne varsa unufak edilerek kendi-için baş tacı edilmiştir. Nitekim *sabahleyin uyandığında, kendini yerde, yatağın dibinde* (Özyalçiner, 1991: 77) bulan Abdi Bey’i bu mücadelenin içine iten, onun Kafkaesk bir dönüşümü değil, aksine içindeki nesnelere birlikte bütün kentin giderek küçülmesidir. Kendisi ve dâhil olduğu kentin kalabalığı aynı kalmasına karşın, otobüsünden, sokağına, kıyılarından geçitlerine kadar kentin ve yatağından iş yerindeki duvarla neredeyse bitecek seviyeye gelen masasına kadar Abdi Bey’in sahip olduğu bütün nesnelere birbirleriyle ayırım kalmayacak derecede birleşmeye meyletmeleri, kendi-içinin battığı cıvıklıktan kaçmak için *en ufak mesafe bırakmaksızın kendi-içinde[ye]* (Sartre, 2009: 42) yazgılı som kendinde-varlığa dönüşme çabasını akla getirmektedir. Nitekim Abdi Bey’in geçerken karnının duvara iyice sürtünmesine, hatta üst üste koyduğu ciltli defterlerin üstüne oturmaya aldırış etmeden duvarla neredeyse bitişmiş masasına oturma gayretini bununla izah etmek mümkündür.

Aynı şekilde Recai de hayata, kendinde-varlığının güvenli hapisanesine dönmek için büyük çaba harcar; *bozulmuşluk kokusu[nun]* (E. Bener, 2000a: 79) hâkim olduğu evinde ve ofisinde böcek avına girer, yetmez, kendisini de içine alan dev bir yangın çıkartarak bütün pislikten arınmayı arzular. Ama onun bütün bu kendindeleşme çabalarının sonu hep aynı yere varır ve o, ışık bile geçirmeyecek derecede kaskatı olan kendinde-varlığına musallat ettiği kendi-içini yüzünden, Roquentin’in tiksindiği halde bir türlü kurtulamadığı iğrenç marmelat[a], *ağdalı bir reçel gibi her şeyi yapış yapış* (Sartre, 2016: 199) edici kıvamdaki kusmuksu bir varlığa dönüşür.

Kendinde-varlığının sınırlarını ihlal ederek kendi olmaktan çıkan “Hamamböceği”nin ana karakteri de özgür bir kişidir şimdi ve onun için önceden değişmez olan bütün düşmanca engeller artık yoktur. Kendini Tanrı olarak

duyumsamanın büyülenmişliği içerisinde Nietzsche'nin acılar evreninin ortasında güçsüz ve her tarafından su alan kayığıyla yol almaya çalışmaktadır:

Neredeyim ben? Burada ne işim var benim? Nasıl oldu da kendimi sürekli titreyen, ürperen bir cesede hapsolmuş bir halde, tepeme durmaksızın ıslak pamuk yağdıran, buz gibi bir kentte yürürken buldum? (Hage, 2011: 7)

Burada, Sartre'in karayazgıya adım adım ilerleyen kehaneti yankılanmaktadır ve olan biten herşey ana karakterin doğrudanlığının ya da dolaylılığının, doğruluğunun ya da yanlışlığının artık bir ehemmiyeti kalmayan seçiminin, kendineden soyunarak, *nesnesiz, insansız, ışksız ve sessiz yaşama*[ya] (Hage, 2011: 9) ilişkin tercihinin bir sonucudur ve bunun sonu, *ya daimi bir varoluş ya da tümüyle yokluk*[tur] (Hage, 2011: 110).

Öte yandan daimi varoluşun yolu da hiçlikten geçmektedir. Bu nedenle ana karakterin yolu er ya da geç bu hiçliğin soğuk batakhanesinden geçecektir: *Bu batakhane çok soğuk* (Hage, 2011:127). Bu noktada istenmediği yerleri seçmek kendisinde alışkanlık haline gelen ana karakterin ülkesi Lübnan'dan kaçıp sığındığı Kanada'nın Montreal şehrinin karında ve ayazında içinin üşümesini ve *dünyayı yaratırken üşüyen Tanrı gibi parmakları*[na] (Hage, 2011: 131) üfleyerek ısınmaya çalışmasını, kendini Tanrı kılmak arzusuyla kendinde-varlığından kopan kendi-içinin *ne ise o olmama*[ktan] ve *ne değilse o olma*[ktan] (Sartre, 2009: 138) kaynaklı oynak yapısından dolayı kendini temellendireceği bedenden yoksun olmasıyla bağlantılandırabiliriz. Onun bu denli geri dönülemez şekilde yurtsuzlaşmasının nedeni, kendini Tanrı kılabilceği sanısına kapılarak kendini özgür kılıp kuş gibi uçmaya yeltenmesidir ve kendini temellendirmek için kendindenin rahmine dönmek zorunda kalacağını hiç hesaba katmamasıdır. Sabahattin Ali'nin Raif Efendi'sinin de dediği gibi, *hayat ancak bir kere oynanan bir kumardır* (Ali, 2013: 159) ve "Hamamböceği"nin ana karakteri de bu oyunu kaybetmiştir, ikinci defa oynayamayacaktır ve ona kucak açan, her şeyin doğal olduğu yeraltı dünyası onun mezarı olacaktır.

Ana karakterin yüzündeki müphem yara izini hatırlayalım. Çocukken iki kayanın arasındaki suya atlayamamanın göstergesi olarak ana karakterin alnında kalıcı olarak yer edinen bu iz, kendinde- ve kendi-için arasında denge sağlayamayan

ve bunun sonucunda yaralı hale gelen benliğin ayrıntılı resmini verir. Gün gelecek bu yara izinin olduğu yer, kendindenin ardına kadar açık rahmine dönüşecek ve oradan fırlayan kendi-içini bu resme dâhil edecektir. İşte o zaman, ana karakter, kendineden kurtulan benliğinin akıbetine uğrayacak, sokaklarından duvarlarına kadar buza kesmiş yabancı bir kentte kaybolacaktır ve yönünü bir türlü bulamayacaktır: *Burada donanlardan başka hiçbir şey yok; donmaktan kaçınmanın tek yolu da derin çukurlar kazmak, kazmak ve içine süzölmek* (Hage, 2011: 220). Görüldüğü gibi ana karakterin de farkında olduğu şey, yegâne gücünün bedeninin kendisinden doğan maddedir, yani kendi-içinidir. Bu yüzden bu soğuk kentten kurtuluşun tek yolu, buzun altındaki bir geçitten geçip *bir bulut gibi yeraltına süzöl[mektir]* (Hage, 2011:221). Bu kent, benliğin kendinde-varlığıyla olan göbek bağıni kopardığını ve dönüştüğü hiçliğini algılayışında ayna rolü üstlenir ve ana karaktere burada hiçbir şeyin olmadığını haykırır: *Düşündüm: Karşılaştığım her turiste, bir tanecik dahi olsa kartpostal almış bütün kız kardeşlerime, burada hiçbir şeyin olmadığını söyleyeceğim* (Hage, 2011: 220).

Bağlamımız açısından dikkate değer bir diğer nokta da, ana karakterin hiçliğin bu soğuk gerçekliği karşısında bir at ya da kaplan olmayı dilemesidir. Onun bu arzusunda, kendindenin sınırlarının ötesine geçmeye meylettiğinde, bedeninde ruhunun koyduğu yasaya aykırı bir yasayı duyumsayan Lucrecia'nın *şeylerin katılığı[na]* (Lispector, 1998: 47) ve *elle tutulan bir gerçekliğe* (Lispector, 1998: 78) öykünmesinin bir dışavurumu olan at sempatisinin benzer bir biçimini buluruz. Fakat ne "Kuşatılmış Kent"nin Lucrecia'sı ne de "Hamamböceği"nin ana karakteri bir süre varlıklarını maddeleştirecek *yontularla* boşa vakit kaybetseler de, sonunda *Ruh kanserine* yakalanırlar. Bu hastalığın en belirleyici özelliği ise *yaşantı[larının] insansal olmayan yanı[na] kanat takıp uçur[masıdır]* (Lispector, 1998: 198), başka bir deyişle kendinde-varlığından tamamen soyunan benliğin hiçleşip kendi-içinleşmesidir.

"Hamamböceği"nin trajik kahramanının, Montreal'in *bu mutlu, romantik şehrin* (Hage, 2011: 245) çirkin suratını görmesine neden olan da gözlerindeki kendi-içinin hiçleyici gözlükleridir. Bu gözlükler, onun baktığı her şeyin görünümünü tepetlak eder, içini dışına çıkarır, başaşağı eder ve bütün hareketlerin yönü hep bir



yıkıma doğrudur. Montreal'in romantik yüzü bir anda silinir, yerine *Kuzey Amerika'nın en büyük askeri-sanayi tesislerinden biri* (Hage, 2011: 245) gelir.

Görüldüğü gibi sadece imgesel boyutuyla değil, maddesel boyutuyla da Montreal, vahşi ve yıkıcı karakterdeki kendi-içinin yeraltı dünyasını temsil etmektedir. Ayrıca şuna da işaret etmeliyiz ki, başlarda Montreal göğünde parıldayan ve ana karakterin güneşten kaçma saplantısı nedeniyle bütün gün evinde perdeleri kapalı şekilde oturmasına yol açan güneş bile, ana karakter var olmaya son verdiğinde ve kendi-içinin evrenine doğru inişe geçtiğinde, yerini karanlık bulutlara ve yağmura bırakır. Günışığından karanlık bulutlara doğru seyreden bu kozmik hava değişimi de ontolojik boyuttaki bu dönüşümü yansıtır niteliktedir. Nitekim ana karakterin söylediğine de baktığımızda, bütün dünyanın insanın varlığına indirgenliğini görürüz: *Ben varolduğum için, tastamam bu nedenle, ışık hala orada. Ya ben varolmaya son verirsem?* (Hage, 2011:31) O halde, insanın benliğinin derinliklerine doğru yaptığı yolculuk, yukarıdaki kozmik dünyanın da yönelimini en ince ayrıntısına kadar değiştirmektedir ve ruhsal hareket ne kadar aşağıya doğru olsa da maddesel dünyada etkisini hissettirmektedir.

Şimdiye kadar maddi mekânsal imgelerin ana karakterlerin ruhsal dönüşümünün birer yansıması niteliğinde olduğunu gördük. G. H.'nin on üç katlı bir binanın çatı katındaki dairesi de onun ruhsal görüntüsünü dair net bir resim sunmaktadır:

Oturduğum daire benim görüntümü yansıtır. En üst katta, bu da bir incelik belirtisidir. Bulduğum çevredekiler hep 'çatı katı' denilen yerde oturmak isterler. Bu züppelikten de öte bir şey. Gerçek bir zevk: yukarılardan kente egemen olursunuz (Lispector, 1996b: 36).

Bu mekân tasvirine yakından bakıldığında ve G. H.'nin ruhsal yaşamı ile olan karnavalesk bağıntısı göz önünde bulundurulduğunda, aslında her şeyin "Böcek"te ve "Hamamböceği"nde olduğu gibi, dış dünyadakinin tersini imlediği, en yukarıdaki ile en diptekine vurgu yapıldığı anlaşılmaktadır. Zira on üç kat yukarıdaki daire, G. H.'nin kendini Tanrı kılmak için inişe geçmek zorunda olduğu on üç kat aşağıya, kendinde-varlığından özüne doğru yönelen bir inişe yapılan ters yüz edilmiş topografik bir imgedir. Bunun yanı sıra daire de G. H. gibi gölgededir ve nemli bir ışıkla aydınlanmaktadır. Gölgede kalmış bu bina ise G. H.'nin korunaklı yuvası,

kendinde-varlığıdır. Ama ne yazık ki, o da gölgede kalmış ve sıracı illetine, kendi-içinin illetine yakalanmıştır. Bu binayı ya da G. H.'nin bir kale gibi sığındığı kendinde-varlığını kendi-için tarafından yutulmaya hazır hale getiren ise buradaki her şeyin yontula yontula, hiçleştirile hiçleştirile yüzeysel bir deri inceliğine dönüştürülmesidir: *Burada hiçbir şey yontulmamış değil: her oda bir sonrakine açılır, onu belirler* (Lispector, 1996b: 36-37). İşte G. H., *katksız bir sanatsal yaratı* (Lispector, 1996b: 17) olarak gördüğü on üçüncü kattaki evinde kendine biçim vermekle günlerini harcamaktadır.

Bu noktada on üç katlı binanın çatısındaki dairenin keskin hatları olan varoluşsal bir karakteri vardır. On üç sayısı, uzam ve zaman âleminde hiçbir varlığa nasip olamayacak bir imgeyi simgelemektedir: Tanrı. Bir yılın on iki ayı geçmemesine özen gösterilircesine günlerin aylara paylaştırıldığı, İsa'nın havarilerinin sayısının bile on ikiyi geçmediği bu uzam ve zaman aleminde on üç sayısının Tanrısal kutsallığında kendine yer edinmeye çalışan G. H., kendi sınırının ötesine meyletmektedir ve bunu yaparken kendi kendisiyle baş başadır.



Ek-3: Son Akşam Yemeği'nde İsa ve Havarileri

G. H.'nin on üçüncü kattaki keşmekeş varolma savaşımını asıl alevlendiren ise altı aydan beri kapısını açmadığı hizmetçisinin odasına adım atmaya karar vermesidir ve bunu yaparken susuzluktan dudakları çatlamış bir çöl hayvanı gibi varlığını su yüzeyine çıkarmayı umut etmesidir. Bu şekilde neye doğru yöneldiğini bilmeden ayaklarının ritmine uyarak odanın eşğine gelir ve o zamana kadar o, başkalarının kendisini her zaman gördüğü şeyden ibarettir: et-beden. Saatin o sıralarda da onu gösteriyor oluşu bu bağlamda, G. H.'nin on el ve on ayak parmağıyla et bedeninin içinde emekle emekleye de olsa varolup gitmiş olmasıyla alakalı bir durumdur: *Aşağı yukarı sabah saat ona yakındı ve uzun süreden beri böylesine kendimi evimde hissetmemiştim* (Lispector, 1996b: 30). Ama onun salt valizlerinin derisine işlenmiş G. H. adından ibaret olan ve kendi kendisiyle iyi geçinmek için örgütlenmiş kendinde varlığını *hiçlik uçurumu*[ndan] (Lispector, 1996b: 33) aşağı itmesinin vakti çok uzakta değildir: *Evimin “yüze çıkmayan” yanı, birikmiş gazeteleri, eski püskü eşyaları ve kirli karanlıkları saklayan kapıyı açtım* (Lispector, 1996b: 44). İşte G. H. olacakları bilmeden girdiği karanlık koridorun sonundaki odanın bütün içeriği budur ve her kim o karanlığa bir kez olsun girdi mi artık ne ise o olmaktan, yani kendindenin kipinde varılmaktan çıkacaktır ve *tahrip edilmiş ve anlamını yitirmiş bir dünya kurmak için* (Sartre, 2009: 506) kendi olanaklarını yok eden bir kendi-içine dönüşecektir.

Bu noktada G. H.'nin girdiği hizmetçi odasının kendi-içinle nasıl bağıntılandığıımıza ilişkin bir soru akılları kurcalayabilir. Bunun için ilkin kendi-içinin niteliklerini hatırlayalım: *ne ise o olmayan ve ne değilse o olan* (Sartre, 2009: 140) varlık, *mevcudiyetini hiçbir durumda temellendiremeyişi*[nden](Sartre, 2009: 146) muzdarip olan bir varlık. Şimdi de G. H.'nin girdiği odanın özelliklerine dikkat edelim: *evin kendisinden çok daha yüksek bir düzeyde izlenimi veren beyaz ışıl ışıl bir dörtgen, düzenli, sakin ve boş bir oda* (Lispector, 1996b: 44). G. H.'nin altı aydan beri girmediği, düzgün bir biçimden yoksun olan bu oda, “Böcek”te ve “Hamamböceği”nde kendi-içinin özgürce salındığı cehennemi hatırlatmaktadır. Oda, *dairenin ve binanın dışındaymış da kendi temelleri üzerinde sallanıp duruyormuş duyusunu uyandır*[maktadır] ve *tıpkı bir minare gibi* (Lispector, 1996b: 45) tasvir edilmektedir ki bu, onun kendi-içinin coğrafi sınırlarına ait olduğunun bir göstergesidir.

Kendi-içinin hüküm sürdüğü her yerde kendine mal etme projesinin de mutlaka açığa çıktığını biliyoruz. G. H.'nin altı ay sonra ilk kez bu odaya adım atıyor olmasında da tasarımılanan aynı şeydir. Burada verilen altı sayısının varoluşsal karakteri vardır. Zaman ve uzam dünyası Tanrı tarafından altı günde yaratılmıştır; yani altı, insanın da yaratılışını imleyen bir sayıdır. Bu açıdan baktığımızda G. H.'nin altı aydan sonra girdiği iki köşesi belli belirsiz geniş olan oda<sup>95</sup>, ona *insan yaşamı* (Lispector, 1996b: 47) denilen şeyi, kendi-içini musallat etmiştir. Nitekim G. H.'nin söylediğine bakacak olursak, bu kanaatimizde haksız sayılmayız:

Hizmetçinin anısı beni alt üst ediyordu. Yüzünü gözümde canlandırmak istedim, şaşırdım kaldım, başaramadım, beni kendi evimden atmayı nasıl başarabilmişti, sanki her şey kapıyı yüzüme kapatmış gibiydi, evimle benim aramda olan her şeyi almıştı elimden (Lispector, 1996b:46).

Burada kendi-için ve kendinde-varlığın birbirine düşmancıl rollerini hizmetçi ve G. H. oynamaktadır. Sahneye ansızın çıkan hizmetçi, ev sahibi G. H.'yi yıllardır sahip olduğu ve düzen içinde koruyup kolladığı evinden, kendinde-varlığının bağrından atmaktadır. Evinden, yurdundan edilen G. H. ise yeni ev sahibinin aykırı düzeninde yaşamaya mahkûm edilmektedir.

Kendi-içinin kendindeyi hiçlediği trajik sahne sanatsal dekorlardan da yoksun sayılmaz. G. H. nin girdiği odanın kapısının yanındaki sıvalı duvarda karakalemle kaba saba şekilde çizilmiş çıplak erkek, çıplak kadın ve köpek silüetleri yer almaktadır ve çıplaklığı simgeleyen şeylere bedenlerde yer verilmemiştir.<sup>96</sup>

Taslak halinde bırakılmış ayaklar yere değmiyor, küçük kafalar yukarılarına kadar gelmiyordu; bunlara çizgilerin sertlikleri de eklenince, sanki silüetler tıpkı üç mumya hayaleti gibi havada salınıp duruyormuş gibiydi (Lispector, 1996b:46).

Duvara kazınmış bu freskolarda Sartre'ın kendine mal etme projesine dair dikkate alınması gereken öğeler söz konusudur. *Duvarın çok kendi içine kazınmış, kaskatı ve taş kesilmiş* (Lispector, 1996b: 45-46) köpek figürünün anlamını bulmak için gerilere, insanoğlu tarafından ilk evcilleştirilen hayvana bakmamız yeter. Evet, insanoğlunun ilk evcilleştirdiği hayvan, birçok mitolojik Tanrının yanında görmeye

<sup>95</sup> Burada odanın iki köşesinin belli belirsiz geniş olması, *kupkuru bir boşluk*[tan] (Lispector, 1996b: 44) farksız olması, insan varlığının ikinci kipi olan kendi-içinin ele avuca sığmaz ve kendini temellendirmekten yoksun karakterini simgeleyen ifadelerdir.

<sup>96</sup> Duvardaki kadın ve erkek freskolarının cinsel organsız şekilde resmedilmesi, kendinde- ve kendi-için varlık kiplerinin birbirlerine birleşmemelerine ilişkin erotik bir anlam muhteva etmektedir.

alışkın olduğumuz köpektir ve freskoda içerdiği anlam G. H.'nin benliğinden başkası değildir. Zaten G. H.'nin sözleri de bunu doğrulamaktadır: *Benim de temsil edilmiş olduğum freskoya baktım... Ben ve erkek. Köpeğe gelince, o da belki bana yakıştırdığı sıfattı* (Lispector, 1996b: 47). Tabi G. H.'nin benliği de tek bir yönden ibaret değildir, tıpkı Sartre'ın bireyi gibi o da iki düşmancıl kutba ayrılmıştır ve duvardaki kazıntılarda yerini almıştır. G. H.'nin yukarıda alıntılanmış sözünden de anlaşıldığı gibi, duvardaki kadın freskosu da G. H.'nin benliğinin yönlerinden biridir, başka bir varlığı rahminde büyütüp geliştirecek ve zamanı gelince dışarı fırlatacak olan kendinde-varlığıdır. Erkek freskosuna gelince, o da benliğin bir diğer yönüdür, en ufak bir fırsat yakaladığında kendinde-varlığı dölleyecek kendi-içinidir.

İşin ilginç yanı G. H.'nin bu odaya girmese, kendi evindeki *bu ne idüğü belirsiz freskonun* (Lispector, 1996b: 46) hiç farkına varmayacak oluşudur. Olan biten herşey, kendi-içinin, bir ter gibi kendinde-varlığın içinden çıkması ile gerçekleşmiştir ve şimdi G. H. bu odanın artık içinde üç kaskatı silüet karşısında minaresinin çıplaklığını seyretmektedir. Tabi bu arada G. H.'nin adı da odanın bir köşesinde duvara dayalı duran üç eski valizin üzerinde kalmıştır: *Valizlerin ve G. H. harflerinin neredeyse silinmiş izleri üzerinde sessiz sedasız birikmiş ve çoktan yerleşmiş toz tabakası* (Lispector, 1996b: 48). G. H. için artık sığınacağı tek liman olan kendinde-varlığının kusursuz güzelliği bozulmuştur, korunaklı yüzeyi çatlamıştır ve o, kendi-içinin ayakları yere basmayan evreninde bu *durumu, yaratıcısı olmanın gururlu bilinciyle üstlenmek zorundadır* (Sartre, 2009: 688). Bunu yaparken ise onun başka bir ele ihtiyacı yoktur. Çünkü bu odanın içine ışık dışarıdan gelmemektedir, *sanki kendi doğal yerinde[dir] güneş* (Lispector, 1996b: 49).

Burada da kendi-içinle ilişkili bir bağıntıyı görmek mümkündür. Kendi-içinin evrenine giren her benlik de dışarıdan hiçbir elin yardımına gereksinmeden, salt kendi bilincinin ışığıyla aydınlanır ve kendi hakkında *verdiği bir kararla şeylerin terslik katsayısına ve onların öngörülemezliğine varıncaya kadar her şeyi* (Sartre, 2009: 688) kendisi belirler. Gerçi G. H.'nin penceresi altı aydır açık durmaktadır ve badanalı duvarı daha da beyazlatmıştır ama G. H. bundan bihaber şekilde bu odanın tam zıttı olan kusursuz güzellikteki evinde dalgın dalgın oturmaktadır. Dekoratif, gösterişli ve steril burjuva yaşamının önceden belirlenen sınırlarını ihlal ederek varlığın olası başka boyutuna (kendi-içinin havada süzülen alemine) geçecek ve iyi-

kötü, temiz-pis, sevap-günah vb. ayrımların silindiği sınırsız bir varoluş düzlemine açılacak cesareti henüz yoktur.

Bu da kendini Tanrı kılma projesine yabancı şekilde kendinde-varlığının kabuklarına çekilen Sartre bireyinin insan yaşamından uzak, hiçliğin içinde yüzeye çıkan insan gerçekliğinden bihaber yaşaması ile aynı şeydir. G. H.'nin varoluş biçiminin hizmetçisi tarafından kınanması ve insan dışı diye yargılanması da bundan değil midir? Çünkü *küçük önlüğünün altında her zaman kahverengi ve siyah giyin[en]* (Lispector, 1996b: 47) hizmetçi Janair bir yandan kendisini *ne ise o olmaya hapseden önlemler[e]* (Sartre, 2009: 115), kişiliğini görünmez kılan toplumsal rollerine karşın sessiz dünyasına çekilmiştir ve *insan yaşamı* denilen gize ulaşmıştır. Fakat ona göre G. H., *kendinin bilincine benzer hiçbir içeriğe sahip değildir* (Sartre, 2009: 43).

O halde “Böcek”, “Hamamböceği” ve “G. H.'nin Çilesi”ndeki minaresizleşen mekânlar, her tarafından yel almaya başlayan soğuk, sessiz ve insansız mekânlar kendinde-varlığın içinde meydana gelen ve kendi-içinin dışarıya sızmasını sağlayan çatlağa yönelik birer sembol görevi görmektedir. Ana karakterlerin gittikçe minaresizleşen, tavanı akan veya gün ışığını olduğu gibi içeriye yansıtır hale gelen dairelerinde kapalı perdelerin ardındaki karanlığa sinmeleri, kendi-içinleşme sürecini tersine çevirmeye yetmez. Onlar, saydam bilince her ne kadar sırtlarını çevirseler de, eninde sonunuda buna teslim olmak zorunda kalırlar.

#### 4.1.1.1.3. Et-Bedenler

Nihai varoluşun ulaşılmaz kılındığı Sartre evreninde iki tip insan vardır: varoluşmaya hiç yeltenmediği için varoluşamayanlar ve varoluşa yeltendiği halde varoluşamayanlar. Bunlardan birincisi, Sartre ontolojisinin pek dikkat çekici bulmadığı, *ödevini; bütün ödevlerini, evlat, koca, baba ve şef olarak ödevlerini yapmaktan geri kalma[yan] ama hiçbir zaman dönüp kendine bakma[yan]* (Sartre, 2009: 130-131), *bir taş, bir bitki, bir mikrop gibi* (Sartre, 2009: 130) yaşayıp gidenlerdir. Sadece tek ayağı olan, kafası olmayan bu yaratıklar, tıpkı Ağaoğlu'nun “Kozalar”ının, annelik, ev kadınlığı ve erkeğinin beğenisine hizmet eden eşlik gibi

eril tahakküm tarafından belirlenen kadınlara yönelik toplumsal cinsiyet rollerini benimseyen üç kadının, *dışarının her türlü gürültüsüne, yağmuruna, fırtınasına karşı iyi korunmuş bir ev* (Ağaoğlu, 1993: 40) görevi gören bir örümcek kozasına hapsolması gibi, kendi-içinsiz kendinde-varlıklarının kozasına hapsolmuşlardır. *Bir bakkaldan, bir simsardan, bir terziden başka bir şey olmadıklarına* (Sartre, 2009: 115), *kişiliksizliği belirgin* (Ağaoğlu, 1993: 40) eşyalardan farksız bu et-bedenler, ne ise o olmadıklarını anlayıp kendi varlıkları içindeki varlıklarından sıyrılacakları gelip çatana kadar, sel gibi yağın yağmurlarda bile içeriye bir damla su sızdırmayan evlerinde güvendedirler. Onların kendinde-varlıklarının nüfuz edilemez yüzeyi, öteki boyuta açılan bir kapıdan yoksundur.

“Böcek”in Komiser Recai’sinin düşündeki bembeyaz idam odası da aynı şeyden yoksundur: *Kapıya benzer bir şey de seçilmiyordu odanın dört duvarında... Tavana baktı. İpi takacakları bir çengel bile yoktu* (E. Bener, 2000a: 9). “Kozalar”da ansızın ortaya çıkan *fare deliği gibi bir şey* (Ağaoğlu, 1993: 66), kadınların bütün vazgeçilmezlerini, saten örtülerini, guguklu saatini, çocuklarını yalayıp yutarken ve kadınları incecik böcek sesleriyle örümcek kozalarına hapsederken, hastalık nedir bilmeyen, *öküzden fark[sız], suçluların korku[lu]* (E. Bener, 2000a: 62-63) rüyası Komiser Recai, düşünde girdiği bu kapısız odadan kendi-içinin karanlık evrenine sızmayı başarır ve beraberinde getirdiği *kör olası baş ağrıları* (E. Bener, 2000a: 12) ile varoluşa yeltendiği halde varoluşamayacaklar listesine adını yazdırır.

Yine de Recai, henüz direnmekten vazgeçmiş değildir. Kendi-içinin hiçleyici çığılığına eşlik etmek yerine, önce et-bedeninin sınırlarına çekilir, askerlikten kalma battaniyesiyle *her tarafından yel üfür[en]* (E. Bener, 2000a: 10) soğuk odasında varlığının ısınısını, temizliğini korumaya çalışır: *Bulaşığını akşam yatmadan önce yıkardı. En sevmediği şey, mutfakta bulaşık tabak çanak bırakmak. Böcekleri çekmek için bire bir. Oysa daha böcek sözü edilir edilmez, tüyleri diken diken olur Recai Bey’in* (E. Bener, 2000a: 12). Görünüşünü aşan bir varlıktan yoksun eşyanın katıksızlığına ulaşmaya çalışan Recai’nin kendinesinden başka uğraşacak bir şeyi olmamalıdır, *bir gölün dibinde[ki] durgun uyku[sundan]*<sup>97</sup> uyanmamalıdır. Ama ya uyanırsa? İşte o zaman, onu görevden alacaklar ve *küçük, tozlu karanlık odaya* (E.

---

<sup>97</sup> *Öüm mü, / Bir gölün dibinde durgun uykudasın. // Denizler? / Tanrılar karıştırır durur denizleri* (Süreya, 2008: 214).

Bener, 2000a: 25) tıkcaklardır. O zaman, tek sığınağı olan o et-bedeni artık, bir kendi-içine dönüşecektir ve buradaki her şey, *soyut bir şeye dönüş[en], beni soluklaş[a], soluklaş[a] sonunda sön[en]* (Sartre, 2016: 249) Antoine Roquentin'in alın yazısına uygun şekilde örgütlenecektir. İşte kendinde-varlığından soyunarak kendi-içinleşmenin çilesi de o zaman başlayacaktır:

Siyahın gezginiyim: Her gün daha derine.  
Yanar akşamla caddede vebalı lambalar,  
Bezgin, sıkıntıyla bakar herkes benzerine;

....

Avuntu bilmez. Nafileydi tüm yolculuklar  
O arayış: Kara güneş içimdeydi zaten.  
Gittim harfın ve sayılmaz bilinmez ucuna:  
Ölü yüzüm çekilmişti gecenin burcuna,  
Korkmadım sokağa hapsediyorken kapılar.

....

Melek gülümsemiyor artık öteki Anam,  
Çekil! Çünkü "siyah ve beyaz olacak gece."  
Ulaşır mı yaralı hayvan gibi bağırsam  
Sesim bencil, sevgisiz, muhkem ev içlerine?  
Onulmazım. Çağcıl kentin yabancı yitiği.  
Tek giysim vebalı ışıklarla melankoli,  
Bir redde kurtulmak bile istemem yazgımdan.  
İki'yim: Yakalandım sokakta çırıl çıplak  
Ve giydirildim başkalarının sözleriyle.  
Ah! Karanlığa giren görür beyazı ancak,

...

Hem yaşamın imidir hem ölümün her fener.  
(Oktay, 2002: 300-301)

Böylesine iki kutuplu gerçeğiyle yüzleşen ve dehşete düşen Sartre bireyinin yapacağı gibi, Recai'nin de ilk işi *başta anası olmak üzere, tanıdığı tanımadığı bütün kadınları kocaman bir katran kazanı içine at[mayı]* (E. Bener, 2000a: 33) ve kendindenin su geçirmez katransılığına bulanmayı düşlemek olur. Kısacası, mesleğe girdiği günlere, yaz kış, boğazlarına kadar kapalı uniformalar giydiği, herkesin ah vah ederken, onun sesini bile çıkarmadığı günlere<sup>98</sup>, hiç düşünmeden lime lime etme yanlığına düştüğü et-bedenden ibaret varlık kipine özlem duyar.

Recai'nin gözünden, çevresindeki et-bedenlere atfedilen içerik de aynıdır. Kendi-içinin yabancı dansına tezatlık teşkil eden kendinde-varlık, üstüne kapalılığı ve katranlaşmış varlığıyla bir varlık zenginliği olarak baş tacı edilir:

<sup>98</sup> O günlerde, Recai, kat kat giysilerin altında kendindenin bağrında huzur içinde uyumaktadır ve kendi-içinin her türlü tehlikesine karşı burada korunaklıdır.



Öldüğünde, arkadaşları gazetelere bir ilan verirlerdi herhalde. Ankara baskılarına. Kimsesi olmadığına göre (...) Komiser Serdar gibi. O zaman, görkemli bir tören düzenlerler. Cumhurbaşkanı, Başbakan, İçişleri Bakanı demeçler verirler. Çelenkler yollarlar (E. Bener, 2000a:16).

Komiser Serdar'ın toplumda herkes tarafından baş tacı edilen varlık doluluğuna karşın, *kendini birden çıırçıplak gösteren dünya*[da] (Sartre, 2016: 200) *böceklerin ve pisliğin de var olduğunu küstahça hatırla*[yan] (E. Bener, 2000a: 73) Recai, bir eksik varoluş olarak itibarsızlaştırılmaktadır ve dışlanmaktadır: *Kimsem yok benim* (E. Bener, 2000a: 16). Oysa o, *en çamurlu sokaklarda yürürken bile ayakkabılarını kirletme*[kten], *çamurlatma*[ktan] (E. Bener, 2000a: 36) kaçınarak kendinde-varlığını korumaya çalışmıştır, ama yine de önce *insanların içinden, duvarlardan geçip* (E. Bener, 2000a: 115) soyutlanacak kadar kendi-içinleşmekten, bunun ardından başkası-içinin bataklığında cıvıklaşmaktan kurtulamamıştır.

“Hamamböceği”nin ana karakterinin *güneşten saklanma ve hiç kimseyi görmeme gereksinimi*[nden] (Hage, 2011: 8) bahsetmiştik. Onun bu saplantısı aslında, kendinesiz kalan kendi-içinin güneş ışığında iyice belirginleşen saydamsılığına yöneliktir. Bu nedenle ana karakter, anormal derecedeki saydamsı varlığını *her şeyi örtecek uçsuz bucaksız bir battaniye* ile sarmak, *gökyüzünü ve pencere*[sini] *mühürlemek, dünyayı bir böceğin oyun alanına çevirmek* (Hage, 2011: 10) ister. Dolaplarını titizlikle düzenler; havlularla çarşafı en alt, afyon ve hayaller gibi dokunulmazları da en üst rafa yerleştirmeyi de ihmal etmez. Onun bu dolap düzeninde bile varoluşçu fenomenler etkisini hissettirir. Nitekim o, ayaklarını yere mihlayacak kendinde-varlığının vazgeçilmez parçaları olan temiz kisvelerini üzerinden çıkarıp dolabın en altına kaldırmıştır, henüz gereksinim duymadığı yeraltı dünyasına özgü esriklik ve hayallerini ise dolabın üstünde bekletmektedir. Bu kendi içinde bölmelere ayrılmış dolap resminde temaşa edilen şey, kendinde- ve kendi-için şeklindeki kutupluluğuyla Sartrevari benliktir ve her an kendi-içinin hiçleyici dehşetine maruz kalma tehlikesiyle burun burunadır.

Kendi-içinin saçtığı ölçsüz dehşete, Poe'nun “Kızıl Ölümün Maskesi”nden de aşınayız. Dışarıda başıboş gezen ve insan bedeninin her gözeneğini kana boğmaya susayan Kızıl Ölüm'den kurtulmak için, seçtiği bin kişilik bir grupla, *içerdekilerin umutsuzluk ya da çılgınlık nöbetlerine tutulup dışarı çıkmalarını, dışarıdan da içeri girilmesini önle*[yen] (Poe, 2016: 112) bir manastırın sağlam duvarlarının ve

kapılarının ardına gizlenen Prens Prospero, eninde sonunda kelimenin gerçek anlamıyla bu korkusunun kurbanı olur. İçi her türlü erzakla ve şenlikle doldurulan, demir kapılarla sürgülenen ve sağlam duvarlarla çevrilen manastıra bir şekilde giriveren ve varlığı üstündeki beyaz kanlı kefenden ibaret olan Kızıl Ölüm, prensi kendi evinde, manastırın tek uyumsuz görünen odasında, kızıl camları hariç siyah kadifelerle kaplanmış altıncı odasında yakalar ve ölümüne sebep olur.

Onun bu infaz sahnesi, *kendindeye ölüm!* nidaları atan ve aslında hayaletsi bir varlıktan başka bir şey olmayan kendi-içinin kurban törenini hatırlatmaktadır. Kendindenin bağrında beslediği kendi-için, onun celladına dönüşmüştür ve mavi odadaki prensi siyah odaya sürükleyerek ölüme mahkum etmiştir. Bu açıdan ele aldığımızda, birbirine bağlanan altı farklı renkteki odanın ilkinin mavi renk olması ve Kızıl Ölüm'ün geceleyin bir hırsız gibi gelip prensi oradan siyah odaya kadar peşinden sürüklemesi, dünyaya fırlatıldığı andan beri kendi-içinin tohumlarını rahminde taşıyan kendindenin sonunda yine bu kendi-için tarafından hiçliğe sürüklenmesinden ve yedi kat gökteki Tanrısal tahtına oturmak isterken, kendi-içine yem olmasından farksızdır.

“Hamamböceği”nin ana karakterinin karşısına çıkan Kızıl Ölüm ise daha farklı bir eşgale sahiptir, elinde hançer tutan Kızıl Ölüm yerine *sipsivri dişleri* (Hage, 2011: 61) olan dev bir albino böcek geçmiştir ve kendinesinden çıkmamakta direnen benliği, *tekdüzeliğin, alışkanlıkların, sıkıcı yaşantıların* (Hage, 2011: 82) uzağından yeraltı âlemine çekmektedir. Üstelik ana karakterin evi, “Kızıl Ölümün Maskesi”nin Prens Prospero’sunun manastırı gibi yıkılmaz duvarlarla kuşatılmış ve erzaklarla dolu bir halde de değildir. Soğuk bir yandan, açlık ve kimsesizlik diğer yandan, iki büklüm ayakta durmaya çalışan ana karakter, kendi-içinin çağrısına her an uymaya ve dünyasını değiştirmeye meyillidir. Ama yine de bazen *yeraltında ölümcül bir şeyin mayalanmakta olduğu* (Hage, 2011: 105) korkusuna kapılmıyor da değildir. İşte o zaman böcek kanatlarını indirerek, *kısa, siyah üniformalı, beyaz önlüklü genç garsonlar[a]* (Hage, 2011: 78) öykünmektedir. Bu durumuyla, *bir simsardan, bir terziden başka bir şey olmadıklarına* kendini inandırmaya çalışan ve toplumsal maskelerinin ardından *hiçbir biçimde görmek için bakma[yan]* (Sartre, 2009: 115) sahte benliklerden farksız hale gelmektedir ve *bu düz, dört köşe ve tek boyutlu görünen dünya[dan]* (Hage, 2011: 86) uzaklaşma cesaretini yitirmektedir. Buna

karşın özsaygısını yeniden kazanan ana karakter, böyle *temiz, iyi, çalışkan bir erkeğin, o son, kıyamet günü geldiğinde yakıl[maktan] ya da yeni başlayacak dünyada, hamamböceklerinin emrine, insafına bırakıl[maktan]* (Hage, 2011: 40) kurtulacağını umut etmektedir.

Kendi-için tarafından yalanıp yutulmaktansa kendinde-varlığının sınırlarına çekilen “Hamamböceği”nin et-bedenlerinden bir diğeri de, her zamanki masasında tek başına oturan Profesör Yusuf’tur. Ana karakterin intiharına neden olan gün ışığı, daima gabardin takım elbiseler giyen, şanlı şöhretli günlerini yetmişli yıllarda bırakmış olan, hep aynı ince kravatı takan *bu tembel, gösterişçi, Cezayirli çakma Fransız entelektüeli[nin]* (Hage, 2011: 8) salt görünüşten ibaret olan som kendinde-varlığını anlamlı kılmaktadır ve *insanı her türlü şeyin geldiği (bira kasaları, kahveye konulan süt, ekmeğin sandıkları) yere götüren, karanlık geçitlerden* (Hage, 2011: 32) uzak tutmaktadır.

“Hamamböceği”nde kendinde-varlığından kopmamaya sadakat yemini etmiş bir başka et-beden, ana karakterin ablasının *kendini asker-şey kıl[an]* sevgilisi ve kocası Tony’dır ve dimdik baksa dahiçbir şey görmeyen, *hiçbir biçimde görmek için bakma[yan]* ve *içinde bulunduğu andaki ilgisi[ne]* göre *değil, talimatname[ye]* (Sartre, 2009: 115) göre davranan bu et-beden, ana karakterin ablasını da, daha bekâretini çaldığı ilk gecede edilgen bir et-bedene dönüştürmüştür ve onu kendi bedeni tarafından tutsaklaştırmıştır. Elleri arasındaki kurbanını sadistçe bir tutumla *cansız bir şeymişçesine bağ[lı] olduğu iplerle desteklenen* (Sartre, 2009: 516) bir bedene dönüştürdükten sonra ise onu kucağında pembe battaniyeye sarılı bebeğiyle geldiği yere göndermiştir. Çünkü o, böyle bir edilgen kadın bedeniyle, başkasının kendi-içininin ele geçirilemezliğine susayan kocasının cinsel açlığını tatmin etmekten aciz kalmıştır. Onda, ana karakterin tımarhanede kaldığı zamanlardan tanıdığı, giysilerini çıkarıp koğuştta koşan, *bileklerine, güzelim ayak parmaklarına sıvılar akıtarak, ciğerlerini patlatırcasına, Özgürlük! Özgürlük! diye bağırarak sağa sola seğırt[en]* (Hage, 2011: 54) nefis kadının cesaretinden eser yoktur. Bu nedenle dönüp dolaşır yine eski evine döner ve toplumsal ahlak uğruna kocası tarafından öldürülür. Zaten bekâr günlerini su ve ışık geçirmez katılıktaki kendinde-varlığının müptelası olan Narkissos gibi, *aynanın karşısında durup ıslak saçlarıyla oynama[makla], havluları öpüp yüzüne gözüne sürme[kle]* (Hage, 2011: 55) geçiren bu

kadının, evliliğinde de salt bedeninden ibaret varlığıyla kocasının yatağını doldurması ve onun tarafından bir istenilmeyene dönüşüncüye dek onun elinde edilgen bir kukladan öteye gidememesi şaşırtıcı değildir.

“Hamamböceği”nin bir başka maskelisi ise Sylvie’dir, yani ana karakterin *şu ip hadisesinden önce çalıştığı mezecide tanıştığı piyano öğretmeni* (Hage, 2011:161) sevgilisi. *Kesintisiz bir güzellik içinde yaşama[ya], çevresindeki her şey[in] nostaljik ya da şiirsel bir anlam taşıma[sını]* (Hage, 2011: 161-162) yaşamının ereği haline getiren bu kadın ve onun çevresindekiler, *lağım kokularını, hastalıkların kol gezdiği gecekonduları, ısıtılmayan daireleri, sosyal yardımlarla geçinen bekar anneleri, yıpranmış giysileri yok say[an]* (Hage, 2011: 162) birer et-beden olarak *sürekli bir örtünme eylemi içinde[dirler]* ve kendinde-varlıklarının hiçbir şekilde lekelenmesine fırsat yaratmamak için, *insanlıklarını, dışkılarını, sızıntularını, terlerini, uzayan sürekli uzayan kıvrık ayak tırnaklarını maskeleye[ye]* (Hage, 2011: 165) çalışmaktadırlar. Bu açıdan ele aldığımızda “Hamamböceği”ndeki bütün bu et-bedenler, *insanları oldukları gibi görebil[en], onları her şeyden soyutlayabil[en], sağlıklarını, kofluklarını görebil[en], onları soy[an]* (Hage, 2011: 166) ana karakter için, *ayağının tozuyla öl[meye]* (Hage, 2011: 74) uygun birer varoluşamayandır.

Kendi içinleşmenin ayırt edici özelliklerinden birinin, kendini olmadığıyla tanımlaması olduğunu artık biliyoruz. Sartre (2009, 255)’in deyişiyle, *yani beni belirleyen şey, ampirik yoğunluğum diye adlandıracağım şeyin ortasındaki bir oyuk gibidir.* O halde kendinde-varlığında olumsuzlamanın, yani kendi-içinin ilk belirliğiyle birlikte “G. H.’nin Çilesi”ndeki iyi yetişmiş bir kadın olan G. H.’nin kendiyile pek bağdaşmayan yasak hareketlere (çatı katındaki servis kapısından çıkılan boşluktan sigarasını aşağıya fırlatması gibi) yönelmesi de şaşırtıcı değildir. Evet, G. H. iyi yetişmiş bir kadındır ve aldığı terbiye kuralları onun kendini “ideal insan” işlevi içinde tutmasını gerekli kılmaktadır. Aynı *hazır ol durumundaki asker de kendini asker-şey kılarken dimdik bakar ama hiçbir şey görmez* (Sartre, 2009: 115). G. H., kendi-içinin lanetine bulaşana kadar ideal kadın olmayı oynayacaktır. Oynayacaktır, eğlenecektir, bunu yaparkenki mimikleri ve sesi bir mekanizmadan farksız olacaktır. Ama son derece dezenfekte edilmiş evinde kendi adının *baş harflerinin işlenmiş olduğu yumuşacık, temiz, iç açıcı* (Lispector, 1996b: 50) yatak örtülerinde huzur içinde uyuyacaktır. Çünkü o, toplumsal insan maskesi takmak

uğruna varlığını bir yana bırakmıştır, kendini toplumsal kılmak için kendi-içinin yakıcı çölünden uzak durmuştur. Kısacası kendini toplumsallaştırmakla, içindeki tohumu, kendi-içinini yok etmiştir.

Sonra kötü bir şey olacaktır ve bu iyi yetişmiş kadın *caddeye bakan yüzü, mermerin parlaklığıyla dümdüz, beyaz* (Lispector, 1996b: 41-42) görünen apartmanının on üçüncü katında bulunan dairesinde dolana dolana hizmetçisinin odasının kapısının yanındaki servis kapısından binanın arka avlusuna ilk kez bakmaya cesaret edecektir. İşte o zaman bu parlak beyaz binanın öteki yüzünü görecekler: *Kapı pencere boşlukları, açıklıkları, siyah yağmur lekeleri, kırışları ve ağız ağıza vermiş, birbirine meydan okuyan pencereleriyle yana yatmış bir birikintiydi* (Lispector, 1996b: 42). G. H.'nin binanın avlusuna ilişkin bu somut görüşü, onun daha yeni keşfetmek üzere olduğu canlı ve nemli hiçliğin, kendi-içinin bir yansımasıdır ve G. H.'nin lekesiz kendinde-varlığına bu yansının gölgesi düşmek üzeredir. Sartre (2009, 263)'ın evrenindeki gibi burada da *mekânın varlığı, kendi-içinin varlığının olmasını sağlarken varlığa hiçbir şey katmayışının kanıtıdır*. Böylece G. H. ansızın yıkıntıların arasında bulur kendini ve göremediği şey kendisidir, yıllardır özenle koruduğu huzur limanıdır, kendinde-varlığıdır. Yani, figürün açıldığı bu yeni varoluşsal boyut olan kendi-içinleşme, aslında onu insani ve aynı zamanda diğer bilinçsiz nesnelere üstün kılan şeydir.

Öyleyse, ister “Böcek”teki gibi azılı bir Kızıl Panter ya da Komiser Serdar olsun, ister “Hamamböceği”ndeki ana karakterin ablası, onun kocası Tony ya da Sylvie olsun, yahut ta “G. H.'nin Çilesi”ndeki *tinsel yanı ağır basan zeki kadın* (Lispector, 1996b: 39) G. H. olsun, hepsi doğanın kaba ve güçlü etkisine girmek yerine, *hareketlerini sanki birbirlerini yöneten mekanizmaları gibi birbirine bağlamaya* (Sartre, 2009: 115) özen gösteren birer et-şeydir. Onlar et-şey olmanın ötesine geçmedikçe, onların *soyut imkânları, bir hukuk öznesne tanınmış hak ve ödevler[den]* (Sartre, 2009: 115) fazlası olamayacaktır.

#### 4.1.1.1.4. Bedenleşme Çabası

Peki, “Böcek”in Recai’si, “Hamamböceği”nin ana karakteri ve “G. H.’nin Çilesi”nin G. H.’si sıkı sıkıya bağlı kalmak istedikleri kendinde-varlıklarının tacını kendi-içinlerine kaptırırlarken, kurtulmak için hiç mi başka yollara sapmamışlardır? Sartre’ın bireyinin başkası-için-varlık maskesinde giriştiği oyununun içeriğini biliyoruz. Kendinde-ve kendi-içinin ayrıksılığına bir üçüncü varlık eklenir; bu da kendi içini uğruna kendindeliğinden uzaklaşmış ve *bir başkasına aşkınlaş*[mış] (Sartre,2009: 447) insanın dönüştüğü şeydir, başkası-için-varlıktır.

Üç eserde de insanın kendini Tanrı kılma savaşımının ayrıntılı betimlemesini yapan her sahne, oyuna her katılan varlık-kipine göre ya aydınlanır, ya kararır ya da ikisinin arasında bir alacakaranlığa bürünür. Dozu gittikçe artan sahnede aktörler de yerini almıştır ve birinci bölüm başlar. “Böcek”te babasını çöken toprağın altında yitiren ve yarım yarım konuşan, hiç üstünü kirletmeyen, tertemiz kız kardeşinin odanın ortasındaki kocaman mangalın aleviyle tutuşup can vermesine şahit olan çocuk Recai, bir zamanlar sular altında olan *içinin direkleri çürü*[mesin] (E. Bener, 2000a: 42) diye temizliğin kokusuna, yani annesinin bağına koşar: *Anasını çağırıyordu galiba yardıma. Anasının ona yardım etmeyeceğini biliyor ama yardımına gelecek başka birisini tanımıyordu* (E. Bener, 2000a: 91). Derken annesi tarafından kardeşini öldürmekle suçlanarak uçurumdan aşağıya tepetaklak düşmeye mahkûm edilir ve teninin bunca çıplaklığından kurtulmak şöyle dursun, adeta kafası ortasından ikiye bölünür.

Bu bölümün geneline baktığımızda, kendi-içinin saf sularında kendini temellendiremeyen insanın kendindenin bağına kök salmaya ilişkin beyhude çabasını buluruz. Baba ve kızkardeş ölünce, dönülebilecek tek yere, kendindeye dönmek şart olmuştur. Ama kendinde yani anne, dışarıdan gelen böyle bir yabancı varlığa bütün kapalılığıyla sırtını döner. Bu, birinci bölümün sonuna gelindiğinin, yani kendineden radikal kopuş gerçekleştiğinin göstergesidir ve varlığın bir başka veçhesinin -başkası-için-varlık- doğuşunun habercisidir.

Ardından ikinci bölüm sahnelenir. Recai, korkulu bir düşten uyanmışçasına, etrafına bakınmaktadır. Etrafında ona sahip çıkacak ne babası, ne kız kardeşi, ne de

annesi vardır. Yalnızlığa terkedilmiş bir halde öylece dolanıp durmaktadır. Elleri üşüyordur ama ona eldiven örecek bir annesi yoktur, etrafını saran rüzgâr iliklerine kadar işliyordur, ama onu koruyacak bir evi yoktur. İşte tam da böyle bir durumdayken, karşısına Binnur çıkar ve bu onun başına gelebilecek en tehlikeli şeydir. Bu sanki ateşle dans eden bedenini eriyip sümüksü bir hal almasıdır. Kendinde- ve kendi-içinin uyumsuz bir birleşimi vardır burada ve bunun çatısını oluşturan da *hamamböceği gibi bir şey* olan ve Recai'nin *her gününü bir cehenneme çevirmiş* olsa da, *bir boşluğu doldur[an]* (E. Bener, 2000a: 106) Binnur'un terden her yerleri yapış yapış kalmış eşcinsel bedenidir.

Kendinde-varlığından dışındakilere kapalı bu beden imgesini, Sartre (2009, 487)'in *başkası için sonsuza kadar çeşitli şekilleri almaya mahkûm* olan başkası-için-varlığının girmeyi tasarımıladığı beden olarak algılamamız ilk başta şaşırtıcı görünse de, *özgürlüğe özgürlük olarak sahip olma[nın]* (Sartre, 2009: 474) peşine düşen başkası-için-varlığı göz önünde bulundurduğumuzda, bunda haklı olduğumuz anlaşılacaktır. Zira kendi canı bir şey istemedikçe mutfağa ayağını bile atmayan, zaten doğru dürüst iştahlı yemek yediği bile görülmeyen, Recai'nin üç yıl boyunca bir kez bile çırilçiplak göremediği Binnur, Recai'nin tam da aradığı, özgürlüğüyle özdeşleşebileceği ve özgürlüğüne *özgürlük olarak sahip ol[abileceği]* (Sartre, 2009: 474) bir bedendir. Ama hiçbir şey Recai'nin planladığı gibi gitmez ve Binnur'un özgürlüğünü kendine mal etmek isterken, Binnur böceği andıran bakışıyla Recai'nin *öznel dünyasının bütünlüğünü sars[ar]* (Sartre, 2009:469) ve onu şekilden şekile giren edilgen bir kuklaya dönüştürür: *Onu mutlu etmek için hiçbir şey yapmamıştı Binnur. Başının belasıydı. Recai Bey'i öldüren, Binnur'dan başkası değildi* (E. Bener, 2000a: 13). Böylece Recai, Binnur'un *bu yapışkan pis[liğinden]* (Sartre, 2016: 200), özne-kendi-içinliğinden, canevine ilk kurşunu yer ve Binnur gittikten sonra da beynine *ahtapot gibi yapış[an]* (E. Bener, 2000a: 186) bu bilinçten kurtulamaz: *Binnur'du o. Önünden kaçamadığı yazgısıydı. Başlangıç oydu* (E. Bener, 2000a: 172).

Tutunmaya çalıştığı ilk varlık kipinden (kendinde-varlık) özne olduğu için, ikinci varlık kipinden (kendi-için) ise işe yaramaz bir nesne haline geldiği için sürgün edilen Recai, yazgısını yenmek için bir süre daha direnecektir ve bu da onun son sahneye çıkışı olacaktır. Bu nedenle apartmanın giriş katında oturan, evlenip

boşanmışa benzemeyen, mantosuna sıkı sıkı sarılmış, bacaklarına kalın, yün çoraplar geçirmiş komşu kızı, Recai için çekici özelliğe bürünür ve ayrı yataklarda yatmak koşuluyla onunla evlenmeyi tasarlar:

Bir daha evlenmek mi? Yok canım. Deli olmalı insan. Ama belki eli yüzü temiz biri... Ondan uzak durmak koşuluyla. Ayrı yataklarda yatmak koşuluyla... Ne tuhaf. Binnur da ayrı yataklarda yatmak istediğini söylemişti. Onunla bir gece bile aynı yatakta yatmamışlardı (E. Bener, 2000a:41).

Bu, iki ayrı varlık kipinin ideal şekilde sentezlenmesi ve Tanrısal uyuma ulaşılması açısından çok önemli olduğu gibi, aynı zamanda da erişilmezdir. Çünkü kendinde-varlığın katışıksızlığına aykırı bir bilinç olarak onun rahminden doğan kendi-için, hiçleyici vasfı ile her zaman saçma bir varoluşa sürüklenmeye yazgılıdır. Bu öyle saçma bir varoluştur ki, başkası-için-kendi-için, varlığına yapışan ve giderek katılarak kendindeleşmeye meyleden bu gevşek cıvıklıktan kurtularak saf su berraklığına ulaşmak için ne kadar yıkanırsa yıkansın, sonunda *mürekkep kâğıdının mürekkebi emmesi gibi* (Sartre, 2009: 757) kendindenin vantuzlarından kurtulamaz ve onun içinde eriyerek kendini yitirir. Cansever'in "Çağrılmayan Yakup"u bu varoluş dehşetine ilişkin varsayımımızı doğrulamaktadır:

Kurbağalara bakmaktan geliyorum, dedi Yakup  
Bunu kendine üç kere söyledi  
Onlar ki kalabalıktılar, kurbağalar  
O kadar çoktular ki, doğrusu ben şaşırdım  
....  
Biri olsun "Yakup!" diye seslenmedi hiç  
Yakup!  
Diye seslenmedi ki, dönüp arkama bakayım  
Ve içimden durgun ve çürük bir suyu düşüreyim  
...  
Sonra bir güzel yıkanayım da....  
....  
Ben, yani Yusuf, Yusuf mu dedim? Hayır, Yakup  
Bazan karıştırıyorum  
(Cansever, 2014: 37).

Görüldüğü gibi, kendinde, kendi-içinden bir şekilde rövanşını alacaktır. Daha detaylı açıklamak gerekirse, şaşırtacak derecede fazla sayıdaki kurbağalara bakmaktan gelen ve bilincin sembolü olan suyun can çekişircesine katılmaya meylederek kendinde-varlıklaştığı bataklıkları mesken tutan bu yaratıkların arasında tanınmayı ve bu şekilde varlığını lekeleyen yarı akışkan cıvıklıktan arınmayı arzulayan ben anlatıcının Yakup ve Yusuf olarak sembolize ettiği ve bunlardan



hangisinin kendisini imlediğini ara sıra kestiremediği varlık kipleri, kendinde ve kendi-için varlıktır. Nitekim şiirde gönderme yapılan Yakup ve Yusuf'un hikayesine bakıldığında, babası ile olan yakın ilişkisini kıskanan kardeşleri tarafından içinde kendisini boğmayacak yükseklikte su bulunan bir kuyuya atılan Yusuf'un, katı kendinde varlığın içindeki nemli boşlukta var olma imkanı bulan kendi-içini imlediği dikkat çekmektedir ki onun kuyuya atılarak ölüme terkedilmesi, kendinde tarafından emilen kendi-içinin ölümünü hatırlatmaktadır. Şiirin bir türlü çağrılmayan Yakup'u da bu bağlamda, cıvıklığıyla ne *kendinin kendisiyle sentezi* (Sartre, 2009: 43) olan kendinde varlık kipinde ne de *kendi kendisinin temeli olmayan, kendi varlığını açıklamadığı ölçüde olduğundan başkası da olabilecek olan* (Sartre, 2009: 141) kendi-için varlık kipinde varolabilen ben anlatıcının *iki hal arasındaki* (Sartre, 2009: 750) cıvık varlığını sembolize etmektedir.

Öyleyse Recai'yi de aynı son beklemektedir ve one kadar dirense de sonunda bir defasında görmeden ezdiği, içinden katı, beyaz bir sıvının yayıldığı karafatma gibi can verecektir veya Uyar'ın "Denizin Yanları" şiirinin, *ağzından hoyratça çekilen olta yarasıyla denize atılan yaralı balığı gibi ölene kadar bir denizin taşrasında* <sup>99</sup> uyumaya terkedilecektir. "Hamamböceği"nin ana karakterinin apartmanının önünde karşısına çıkan İki Yehova Şahidi hanımın ozon tabakasındaki deliğe ilişkin kehaneti burada çözümlenecek kadar tipiktir:

Orada (ozon tabakasinda) bir delik var ve her an, bir konuşurken dahi genişliyor; yakında hepimiz yanıp kavrulacağız. Geriye bir tek hamamböcekleri kalacak, dünyayı da onlar yönetecek. Ama umutsuzluğa kapılma, genç adam, çünkü hemen bugün kefareti ödeyip günahlarından arınman mümkün; bunun için yapman gereken tek şey, şu dergiyi almak (Hage, 2011: 5).

Sartre ontolojisinin temel imgeleri bir kez daha karşımıza çıkıyor burada, fakat ellerindeki dergileri satmaya çalışan Yehova Şahidi kadınlar, Sartre'ın kehanetinde bulunduğu, dünyanın başına gelecek kaçınılmaz faciadan kurtuluş yolunu göstermektedir. *Tövbe et! Kierkegaard'inkine benzer bir iman şövalyeliğine öykünen bir inançla, ister bir şırıngayla, ister bir hekim tarafından, isterse sapkın cinsellik*

---

<sup>99</sup> *Denize atılan yaralı balık / çırpındı durdu yarasıyla / peşinde üçgen gibi kan kokusuyla / doğrusu kan tadıyla / ve olmayan usturmaçasıyla / rıhtımlara vurdu durmadan / bütün çocukların nedense şımardığı bir akşam / ağzından hoyratça çekilen olta yarasıyla // git uyu ölene kadar bir denizin taşrasında / kendin seç denizini ve taşranı ama / sanırım ölüm bazan bir şakayık bile olur oralarda / zengindir cömerttir yani* (Uyar, 2004: 116-117).

*yoluyla aktarıl[an]* (Hage, 2011:5) herhangi bir sıvı nakliyle varlığı kirlenen insan, varoluş serüveninin en üst aşamasına, toplumdan ve kendi arzularından radikal biçimde uzaklaşarak ipliği *gözyaşları içinde eğril[en]*, *kumaş[ı] gözyaşlarıyla ağartıl[an]*, gömleği *gözyaşlarıyla dikil[en]*, *fakat bu haliyle demirden ve çelikten daha iyi bir koruyucu* (Kierkegaard, 2013: 49) olan ebedi teslimiyet limanına davet edilmektedir.

Ana karakter *o kızartma günü geldiğinde* (Hage, 2011: 6) kendisine merhamet göstermelerini dileyerek dergiyi alır almasına, ama günü geldiğinde dünyayı ele geçirecek hamamböceklerinden birine dönüşmeye lanetlenmiş olduğunun farkında değildir. Sartre'ın yeniden doğuşa ilişkin teorisini haklı çıkaracak şekilde, *müzmün kar illetine tutulmuş bu kentte açlıktan geber[dikten]* (Hage, 2011: 15) sonra bir böcek olarak yeniden doğacaktır. İşte o zaman, dünyayı görmesini engelleyen kendi nefesinden, kendinde-varlığından sıyrılacak ve istediği yerden kayma, geçebilme yeteneğine sahip bir *kaçış ustası[na]* (Hage, 2011: 20) dönüşecektir. Fakat kendi-içinleşmeyle özdeş saydığımız bu durumun, *barış[ın]*, *dingin[liğin]* ve *hüzün içinde rahat[lığın]* (Hage, 2011: 49) teminatı olmadığını, yeraltından *dünyayı bir uçtan ötekine kat etme[nin]* (Hage, 2011: 22) kendini temellendirmeye yetmediğini unutmamalıyız.

Kendinde-varlığın diri diri yakıldığı o son yangın kıyametinden doğan kendi-içinin krallığında, her şey sürekli kaçışa, kaymaya veya kaybolmaya lanetlenmiştir. Böylece dış dünyadaki *ne ise o olan ya da ne değilse o olmayan* (Sartre, 2009: 138) her nesne, ana karakterin kendi-içinini bir battaniye gibi örteceği ve *ışık karşısında ne kadar değersiz olduğu[nu]* (Hage, 2011: 30) gizleyeceği bedensel bir niteliğe bürünür. Ana karakterin apartmanındaki yaşlı ve bunak komşunun dairesinden yeraltına inen büyük sandık, Genevieve'nin yatağı ve bir çift terliği, banyodan sonra çıplak bedenini örtmek için sarıdığı havlu, yatağının içine koymaktan bir türlü vazgeçmediği çorapları, gizlice girdiği başka insanların evi, bütün bu bilinçten yoksun nesnelere, kendi-içinin hayaletsiliğine bürünen ana karakterin yeryüzünde kendini somut kılmasını sağlayan birer araca dönüşür. Şimdi birinci imgeyle başlayarak bu imgelere daha yakından bakalım.

Birinci imge, ana karakterin böceksi her yerden girme yeteneğini kullanarak kapıcının karısıyla birlikte komşuları olan zengin ve dul yaşlı kadının evinden çaldığı

ve kapıcı dairesine indirdiği, muhtemelen Çin ya da Japonya'dan gelme bir sandıktır. Aşağı doğru yönelen topografik yönelimin Sartre ontolojisinde kendi-içinin yeraltı evrenini temsil ettiğini hatırlarsak, bodrum katına inen sandık imgesinin de kendi-içinin sularında yüzen ana karakterin gereksindiği bedene denk olduğunun farkına varabiliriz. Sandık, kendi-içinin güvenli tabutudur, bu yüzden ana karakter, mitolojik bir figür olan Proteus'un bukalemunsuluğuna<sup>100</sup> öykünürcesine kendi-için-varlığını bu sandığa sokup güvene almaya çalışır.

Bunun ardından gelen ikinci imge, ana karakterin bir böcek gibi gizlice tırmandığı, kokladığı, *çarşaflarının rayihasında yıkandı*[ğ] Genevieve'nin yatağıdır: *Dertop oldum, tepelerden kayan bir çocuk gibi yuvarlandım. Çarşafı üstüme çektim, derin soluklar aldım, mavi göğün, pamuk bulutlarının altında azıcık ağladım* (Hage, 2011: 73). Öyleyse bütün bu formaliteleriyle, kalın giysileriyle, bu insanı boğan ofisiyle, bu sınıksız kapanmış baldırlarıyla, bu geriye toplanmış saçlarıyla toplumun et-kişilerini en iyi şekilde temsil eden terapist Genevieve'nin yatağı, Prokrustes'in yatağı gibi<sup>101</sup> insanın kendini nesneleştirip tekbiçimleştirmesinin, bu şekilde kendini bir bedensel kalıba sokmasının en somut ifadelerinden biridir.

Aynı zamanda Genevieve'nin terlikleri de kendi-içinin hayaletsiliğine bürünen ana karakterin bu bedenselleşme çabasıyla bağlantılıdır ve onun kendisini yeryüzünde somut kılmasını sağlayan bir araçtır. Bu nedenle Genevieve'nin evinden çıkıp gitmeden önce, onun terliklerini de beraberinde götürür ve *değerli ganimeti*[nin] *ıslanmamasına, su sızdıran duvarlardaki küfe değmemesine özen göster*[ir] (Hage, 2011: 76). Bu imge, bir yandan ana karakterin kendini daha güvende ve sıcak hissetmesini sağlarken, diğer yandan gaddar bir ruh haline bürünen ana karakterin elinde, lavabonun üstündeki duvarda kaçışan böcekleri vurabileceği bir suç aletine dönüşür. Bu, kendi-içinleşmekten kaçmaya meyleden benliğin kendinde-varlık kipinin varlık doluluğuna sığınarak kendi-içini hiçlemeye yeltenmesinin en canlı ifadesidir.

---

<sup>100</sup> Deniz Tanrısı Poseidon ile Phenike'nin oğlu olan Proteus, daimi hareketliliği, kendini güvende hissetmediği zaman farklı eşgallere dönüşebilme yeteneğiyle değişim mitinin sembolüdür.

<sup>101</sup> Mitolojik bir eşkiya olan Prokrutes, yakaladığı esirleri kendi boyuna göre yapılan demir yatağına yatırır ve onları gererek veya keserek "ideal" kabul ettiği yatağının ölçülerine getirir.

Ana karakterin yatağının içine koymayı ihmal etmediği çorapları da kendinde-varlığın güvenli içbükeyliğinin bir parçasıdır ve kendi-içinin hâsıl etmeye çalıştığı bedeni sıcak tutmaya yarar. Nitekim ana karakterin çaldığı ve kapıcı dairesine indirdiği sandıktan sadece bir çift çizme ve kalın bir çift çorap alması, onun kendini ne denli evinde hissetmeye ihtiyacı olduğunun, kendini sıcacık ve ölümsüz hissedeceği bir kendinde-beden arayışının birer göstergesidir.

Başkalarının evine gizlice girme de bu temanın gelişiminde öncü rol oynar. Kendi-içinin kanlı canlı et-bedene doğru açılan salyalı ağzıyla, her şeye, ağaçlara, merdivenlere, pencerelere ve arabalara tırmanan, izbe ve karanlık geçitlerden gizlice geçerek başkalarının evine girip, onları soyan, ana karakter kendine *Tanrı'nın cüppesi kadar temiz* (Hage, 2011: 85) bir beden inşa etmeye çalışır. Ama bağrında kendi-içini taşıyan her benlik için son söz söylenmiştir: *Lanetlenmişim ben!* (Hage, 2011: 7)

“Hamamböceği”nin ana karakterinin bedenleşme çabası, kelimenin tam anlamıyla Sartre’ın kendi-içinin ütöpk arzusuyla törpülenmiştir. Penceresinden içeriye dalan ışık huzmesini gördüğünde ve onun karşısında ne kadar değersiz olduğunu hissettiği an kararını vermiştir. Kendindeyle olan bağlarını nasıl kesip attıysa, kendi-içiniyle de olan bağlarını kesip atacaktır ve dönüştüğü et yığınının ardına gizlenerek, bir başkasının özgür ve yabanıl bedeninin ötesindeki kendi-içinini ele geçirecektir. Ama bunun için, başkasının bedeni tarafından içeriye davet edilmek gerekmektedir ki bu bedenin içinden bu başkasının özgür bilincini zapt etmek, Sartre’ın deyişiyile, *özgürlüğe özgürlük olarak sahip olmak* (Sartre, 2009: 474) mümkün olsun. Bu durum, “Hamamböceği”ndeki Yehova Şahidi iki kadının bahsettiği, *her türlü sıvı nakli[yle] (ister bir şırıngayla, ister bir hekim tarafından, isterse cinsel sapkınlık yoluyla aktarılsın) insana bulaşan korkunç bir günah[ın]* (Hage, 2011: 5) eşliğinde olmaktadır.

Romanda, Şohreh tarafından ana karakterin aklının başından alınması, onun tarafından *bir anda öyle bir metamorfoza* (Hage, 2011: 11) sokulması teması, et-bedenleşerek başkasının ele geçirilemez kendi-içinini kendine mal etmeye çalışan kendi-içinin dönüştüğü edilgen başkası-için-varlık kipine ilişkin imgelerde kendini belli eder. Bunlardan biri, Şohreh’nin *bir bebeğin göbek kordonundan farksız* olan ve ana karaktere dört bir yanında *kurtuluşu, yeniden doğuşu ve bayram sevincinin altın*

*ipliklerini* (Hage, 2011: 12) gösteren *sıvısal cömertliği*, yani *narin kasıklarından özgürce dökül[en]* yüzde on bir alkollü çişidir.

Âdem'in ışık geçirmez katılığına bir sülük gibi yapışan ve onu *iki hal arasındaki madde[ye]* (Sartre, 2009: 750) dönüştüren Havva'nın yabancı ve ürpertici deliğini hatırlayalım. Parmenidesçi varlık yoğunluğuna duyulan özlemden dolayı işlenen bu ilk günahın kökeninde, ana karakterin altındaki toprağı ılık tutacak şeye duyduğu özlem vardır: Özgür kendi-içinine uygun hermafrodit bir beden. İşte bu nedenle ana karakterin ayakları hep yere basmak zorundadır, kendini kuş sanma gibi yanılsamaları yoktur. Ne yapacak edecek, penceresinden içeri giren ışık karşısında varolduğunu kanıtlayacaktır, *hamamböceklerinin emrine, insafına bırakılma[ya]* (Hage, 2011: 40) hiç niyeti yoktur.



Ek-4: Hint Mitolojisinde Androjenliği Temsil Eden Tanrı Şiva

Ana karakterin Şohreh ile hamamböceklerini hırsıyla öldürmeye giriştikleri sahneye bakalım. Hırsıyla öldürülmeye çalışılan *bu ölümsüz, değersiz yaratıklar* (Hage, 2011: 47) ülkenin pislüğüdür, yok edilmelidir. Bu sahnenin hemen ardından, ana karakter ve Şohreh, kendilerini kirin içine atar, sevişirler, ta ki kir onların *simgesi, sadakat yemin[lerinin] flaması oluncaya kadar* (Hage, 2011: 48). Sartre

ontolojisi perpektifinden baktığımızda, bu sevişme sahnesi bize, kendi-içinin kendisine somut ve parıltılı bir dünyanın kapılarını açan kurtarıcısıyla, başkası-için-varlığıyla sevişmesi olarak görünecektir. *Formu olmayan bir renkten ya da yüksekliği ve tınısı olmayan bir sestten daha fazla varol[amayan]* (Sartre, 2009: 766), gün ışığının bile yok saydığı ana karakter, kurtarıcısı tarafından sahiplenilmeye, onun tarafından doğurulmaya razıdır.

Ana karakterin acı çekmiş kadınlara ilgisi de rastlantısal olamaz: *Açık konuşmak gerekirse, ben sadece acı çekenleri severim. Şohreh 'yi seviyordum, çünkü acı çekmişti* (Hage, 2011: 52). Bu, onun yeryüzündeki her şeyi, tıpkı kar gibi tek renkli şekilde düşlemeyi bırakıp, başkasının içindeki kurda, onun kendi-içinine yönelmesiyle ilişkilidir. Artık söz konusu olan *Tanrı'nın cüppesi kadar temiz* (Hage, 2011: 85) bir beden değildir. Öyle olsaydı, *kendine özdeş* (Foulquié, 1998: 69) olan kendinde-varlığının müptelası olurdu ve Narkissos gibi sudaki yansısına âşık olup ömrünü kendini seyrederek tükettirdi. Artık onun arayışında olduğu şey, başkasının bedeninin ötesindeki şeydir, başkasının kendinde-varlığını kendinde olmaklıktan çıkartan zapt edilemez bilinçtir, kendi-içindir.

Sartre'in başkası-için-varlıklaşma dediği şey, aslında bir tür, başkasının demirden kostümünü ödünç giymektir ve "Hamamböceği"ndeki ana karakterin Şohreh ile olan evcilik oyunu da bundan farksızdır: *İyi de, varolmak ama ait olmamak nasıl başarılır?* (Hage, 2011: 185) Bunun cevabını romandaki kehanete indirgeyebiliriz:

O uzun, içi boş tüneller kimbilir ne kadar mutlu olmuştur, diye düşündüm; kemirgenlerin, böcek, yavru timsah, susamış vampire ve kör yarasa sürülerinin sevinç çılgınlıklarıyla yankılanıyordu. Hepsi de Şohreh'nin dişlerinin öğürttüğü, gözlerinin canlandığı, parmaklarının ısmarladığı ve dudaklarının değdiği şeylerle kendilerine güzel bir ziyafet çekecekti (Hage, 2011:193).

Burada önde gelen tema, kendi-için-varlığı korumasız bir vaziyette çırtlılıplak kalan ana karakter<sup>102</sup>, yeryüzünde kendini var kılmasını Şohreh'in yabancı varlığına borçlu olduğunu düşünüp minnet duyarken, Şohreh'in yeraltında bir şeylerin mayalanmasına katkıda bulunmasıdır. Bu, Tante Rosa'nın kedisini akla getirir. Rosa'nın ölümünden sonra kedisi gelir ve *Tante Rosa the end* yazan, ortasından ok

<sup>102</sup> Aynı duruma, Aden bahçesinde Havva'nın doğuşuyla birlikte hermafrodit varlığı eril ve dişil olarak iki zıt kutba ayrılan ve tanrısal eşini, doğurgan olan dişil yanından kopan, bu nedenle tanrısal katından alaşağı edilen Âdem'de de rastlıyoruz.

geçen ve altından üç damla akıtan bir kalp çizilmiş vazonun içindeki Rosa'nın küllerine işer ve onu cıvık bir hale sokar.

Rosa'dan arta kalan bu çiş-kül karışımı imgesine, Şohreh'nin sıvısının peşine düşen ana karakterin de pek yabancı olduğunu söyleyemeyiz. Banyoda yıkanırken, ayaklarının dibindeki suda dönüp duran; su yılanlarını andıran Şohreh'in uzun lacivert saçları yüzünden bileklerinden *suya demir atmışçasına* (Hage, 2011: 106) ve *zehirli bir yılan tarafından ısırılmışçasına* (Hage, 2011: 107) yeraltının çekimine kapılan ana karakter, bu noktada varlığının iki zıt kutbunu, kendinde- ve kendi-içinini birleştirmek üzere yeryüzü ve yeraltı arasındaki eşikte duran ve iştahla açılmış ağzının içindeki kuyruğunu yutmaya hazırlanan Ouroborus'un androjenleşme çabasını, yani kendini yedikten sonra yeniden doğurma çabasını veya Âdem'in yeniden dört kola, dört bacağı ve iki yüze kavuşma gayretini örnek alır.



Ek-5: Ouroborus (Kendi Kuyruğunu Yiyen Yılan)

“G. H.’nin Çilesi”nin G. H.’si içinse zaten bağrına koşacağı ne bir anne ne de bir baba söz konusudur. Romanda anne ve babasının varlığına ilişkin zaten en ufak bir bilgi vermeyen bu kadın için kendindeyi yitirmek çok daha zor ve geri dönülemez bir iştir. Bu nedenle içini bir korkunun sardığı dönemde üçüncü bacağı dediği şeyi yaratması elzemdir:

Kendini yitirmek, bulacağınız şeyi ne yapacağınızı bilmeden, hiç ara vermeden aramak demektir. Yer değiştirmeyi olanaklı kılan iki bacakla; ama olduğunuz yerde kalmanızı sağlayan üçüncü bacak olmalı (Lispector, 1996b: 19).

Evet, G. H. de, “Böcek”in Recai’si ya da “Hamamböceği”nin ana karakteri gibi hizmetçisinin odasına girerek kendi-içinin özgürlüğüne bir kere teslim olmuştur ve şimdi bu korkunç özgürlükle ne yapacağını bilemez haldedir. *Yaşamını ölçüsüzce insansal kıl[mıştır] bir kere* (Lispector, 1996b:20). Artık tek bir tutunacağı dal kalmıştır, o da varolmamayı tek başına öğreninceye kadar bir üçüncü bacağı, başkası-için-varlığın desteğine başvuracaktır. Ama onun ilerlemesi ve varlığının derinliklerindeki kutsal gize, öze ulaşabilmesi için eninde sonunda bu yabancı elin desteğinden kendini kurtarması şarttır: *Sıcacık elinden kurtulur kurtulmaz tek başıma ve dehşet içinde ilerleyeceğim. Değişim tamamlanıncaya kadar ve dehşet ışığa dönüşene kadar korkuyu ta içimde hissedeceğim* (Lispector, 1996b: 25).

Ama o an gelene kadar *üçüncü bir bacağı kötüümleştiren güvenliliğinin ardından gitmek* (Lispector, 1996b: 26) zorundadır. Zaten Sartre ontolojisinde de kendi-içinin yazgısı bütünüyle bilinç olarak kalıp bir bedenle asla birleşemeyecek olsa da bir bedene dönüşme ihtiyacından hiçbir zaman kurtulamayacak oluşudur. Başkası-için-varlık burada bütünüyle kendi-içinin mülkiyeti işlevindeki bedendir. Gerçi G. H.’nin bu türdeki bir beden arayışı karşı cinse yönelik değildir, zira o, erkekleri hiçbir zaman kendisiyle kalmaya zorlamamıştır, sadece onları içtenlikle sevmiştir: *Erkekler benim malım değillerdi, hiçbir zaman kötü davranmazdım onlara* (Lispector, 1996b: 37). Onun karşı cinse yönelik bu bakışı “Böcek”in Recai’sini akla getirmektedir. Nitekim Recai, karşı cinse yönelik kabaran erkekliğiyle bir keresinde Haşmet Hanım’ın apış arasındaki kanın bataklığına saplanmıştır ve ondan sonra olayı kendini iğdiş etmeye kadar götürmüştür.



İnsan maskesini ilk günahla yitiren bir insan olarak G. H. ise bedenleşmeyi daha farklı şekilde, bodrum katından çaldığı sandıkta, gizlice girdiği terapistinin yatağında veya onun evinden çaldığı terliklerinde kendini görünür kılmaya çalışan “Hamamböceği”nin ana karakterine benzer yollardan aramaktadır: *Nedense benim sanat yapıtlarının kopyalarına tutkunluğum var* (Lispector, 1996b: 37). Özündeki gizi içinde koruyan ve ancak kazına kazına ulaşılabilen yontular gibi *iki turnak içinde kalma[kta]* (Lispector, 1996b: 38) direktmek yerine, kendi-içinin dölleyici tohumundan yoksun, salt görünüşten ibaret bir kopya olmaya öykünen, G. H.’nin son çaresi ise hizmetçisinin odasında ansızın gözüne ilişen dolaptır. Bu, onu odanın hiçliğinden kurtaracak sığınağıdır, kendinde-varlığın güvenilir rahmidir. *Dolaba şöyle bir baktım, sonra da bu büyük boşluğun içine daha iyi girebilmenin yollarını ararken tavandaki çatlağı gördüm* (Lispector, 1996b: 51).

Sonra G. H., dolabın küçük kapısını aralar ve *içindeki karanlık tıpkı bir soluk gibi dışarı taş[ar]* (Lispector, 1996b: 52). Dolabın kapısını zar zor birkaç santim aralamayı başardıktan sonra ise birdenbire gördüğü şey karşısında yüreği bembeyaz kesilir. G.H.’nin ölmüş doğurganlığını verimli kılacak iri bir hamamböceği karşısında durmaktadır ve *iki gözü iki yumurtalık kadar canlı* (Lispector, 1996b: 80) şekilde bakmaktadır. Bu yönüyle böcek, onun arayışında olduğu dezenfekte edilmiş bir beden olmaktan çok uzaktır ve yok edilmelidir. Ama kendi kabuğuna bağlı kalmaya özen gösteren ama her an kanatlanıp havalanma yetisine de sahip olan hamamböceği, öyle bir illeti beraberinde getirecektir ki, G. H. canlı maddenin cehenneminde kendi-içininin hayaletsiliğine bile özlem duyacaktır.

Görüldüğü gibi, “Böcek”in Recai’si, “Hamamböceği”nin ana karakteri ve “G. H.’nin Çilesi”nin kadın ana karakteri Ouroboros’un kaotik bütünlüğüne veya ilk Âdem’in hermafroditliğine<sup>103</sup> ulaşmak uğruna başka nesnelere veya bedenlerin somluğunda kendilerini Tanrı kılmaya çalışmaktadırlar. Bunun sonucunda ise bir parçalarının felç olup kalacağından, diğer parçalarının, *rüzgârdaki bir flama gibi uçuş[up]* (Hage, 2011: 107) duracak bir hale geleceğinden bihaberdirler. Geriye kalan tek şey ise onların pişmanlığı olacaktır: *Pişman olduğum şey, hırsım. İnsanoğlu salt hırstan ibaret* (Hage, 2011: 214).

<sup>103</sup> Âdem’in hermafrodit varlık yapısı, onun *kupkuru çamurdan, şekillenmiş kara balçıktan* (Kur’an-ı Kerim, Hicr, 15/28-29) yaratılan varlığına ruh üflendiğinde, çözülmeye uğramıştır ve eşi Havva ile birlikte göksel cennetinden tepetaklak düşmüştür.

#### 4.1.1.1.5. Kendi-İçininden Arınmak Uğruna

Devasa bir hiçleme aygıtına dönüşen “Böcek”in Recai’sinin, “Hamamböceği”nin ve “G. H.’nin Çilesi”nin ana karakterlerinin “kalıbına göre hiç de sağlam olmayan bir varoluşa hapsolmaları uzun sürmez. Şimdi bu karakterlerin tek bir varlık kipinin bütünlüğüne, kendinde-varlığın katışksızlığına yeniden kavuşmak arzusuyla hangi yollara saptıklarını “Böcek”in Recai’siyle başlayarak ele alalım.

Recai, çürümeye yüz tutmuş organlarıyla, nereye koyacağını kestiremediği uyuşuk elleriyle, yatağında kimsesiz ölümünü tasarlamaya koyulur: *Bir gün, onu eskiden tanıyan biri, öldüğünü öğrenince, şaşırırdı* (E. Bener, 2000a: 16). Burada şunu eklemeliyiz ki, Recai’nin bu durumu, Sartre’ın bir zamanlar tükenmez bir enerjiyle *ne ise o ol[mamaya] ve ne değilse o olmaya* (Sartre, 2009: 138) susayan kendi-içinin oburluğuyla kendinde-varlığını cıvıklaştıran ve bu nedenle silinip gitmeye mahkûm olan cıvık figürünün acınası durumundan farksızdır. İşin kötü yanı, Recai, bu cıvıklıktan arınabileceği suyu da bulamaz: *Musluğu açıyor. Su yok. Su bidonundan bardağını dolduruyor ve (elini yüzünü) yıkıyor* (E. Bener, 2000a: 17). Su imgesi ile yapılan bu gönderme, kendindenin gömüldüğü antideğer varlık imgesinin akışkan kendi-için ile arındırılması fikrine işaret etmektedir. İnsanın kendi ölümüne inanması, alışması kolay olmadığından, Recai de hala yaşadığına ilişkin en ufak bir iz bulabileceği umuduyla yüzünü aynaya yaklaştırır ve kokuşmuş varlığı ile yüzleşir:

Yüzünü iyi seçemiyor. Gözleri çapaklanmış galiba. Biraz da kanlanmış gibi. Ağzının içi küf bağlamış... Bir haftadır yıkandığı yok ve o kadar sevdiği kendi ter kokusunun midesini bulandıracak kadar ağırlaştığını hissediyor (E. Bener, 2000a: 18).

Burada olan biten her şey yine, kendindenin kendi-için ile olan kavgasından kaynaklanmıştır ve varoluşun bu trajik yazgısına Bener’in “Apollon, Zephyros ve Hyakinthos” adlı kısa öyküsünde de rastlanmaktadır. Sanki *oynak düğümlü iplerle* (E. Bener, 2003: 58) birbirlerine bağlanmış Apollon-Hyakinthos-Zephyros üçlüsü arasında oluşan tuhaf bağın sonunu trajik kılan ise disk atma yarışında Apollon tarafından atılan ve Zephyros tarafından yönü değiştirilen disk ile Hyakinthos’un kafasının parçalanmasıdır. *Denizler üzerinde dolaşıp fazlaca esip savur[an]* (E. Bener, 2003: 56) Zephyros’un bu cinayetinin ardındaki neden ise *kendi[ni] yenmek*,

*bambaşka bir insan olmak* (E. Bener, 2003: 67) için Tanrıların en görkemlisi olan Apollon'la olan ilişkisinden medet uman Hyakinthos'un *tertemiz, alev gibi yanan*, sevgilere apaçık yüreğinde tek başına yer edinme arzusudur. Kendisine yakınlaşmak için pusuda bekleyen Zephiros'a, *salyalı kucaklayışları*[yla] (E. Bener, 2003: 63) Apollon'a ve *iğrenç ıslaklıklarıyla o küçük et uzantısını yutmaya hazır* (E. Bener, 2003: 63) Aphrodit ya da çıplak Bakha'ya karşı tek başına güçlü olamayan Hyakinthos'tan geriye kalan ise kanının aktığı yerde açan eşsiz güzellikteki sümbüllerdir.

Sartre ontolojisi perspektifinden okunmaya elverişli olan bu sarsıcı hikâyede de söz konusu olan, kasırğa sonrasında hiçlikle girdiği ilk münasebetin ardından dönüşüme uğrayan varlıktır. *Hiçliğin varlığa musallat olması*[na] (Sartre, 2009: 59) ve onu içten kemirerek varlık tahribatına uğratmasına benzer şekilde, Hyakinthos da Zephiros'un kendisine kurduğu tuzağın farkına varamadan ölüme sürüklenir ki onun kendini kendi varlığında başkasına bağımlı kılması, herkese meydan okuyan Apollon'a yanaşması bile onu bu yazgıdan kurtaramaz. Zira o, varlığına musallat olmuş fenomenötesi bir varlıkla karşı karşıya kalmıştır ve artık *görünüş olarak görünüşün varlığını temellendirme*[kle] (Sartre, 2009: 33) yetinemeyecek durumdadır. Nitekim Nietzsche de Hyakinthos'un kaderinde başrol oynayan aktörlerden biri olan Apollon'u *kurtuluşu ancak görünüm vasıtasıyla tamamlanabilecek olan Kadim Birlik'in sonunda sonsuza dek ulaşılabilecek olan pirincipium individuationis'in tanrılaştırılmış biçimi* (Nietzsche, 2012: 48) olarak görmektedir. Hyakinthos Apolloncu düşünceye ne kadar sığırsa sığınsın, Zephiros'un kasırgasıyla benliğindeki pagan kıyıya savrulur. Bu bağlamda onun toprağa düşen kanı, insanın hiçbir zaman tam olarak kopamadığı kendi-için varlığının başkaldırışını, o kanla sulanmış topraktan doğan sümbüller ise kendi-için tarafından eritilip başkalaştırılan kendinde-varlığın dönüştüğü antideğer varlığı simgelemektedir.

“Böcek” kitabına yeniden dönecek olursak, Recai, varlığındaki ikiliğe yönelik eğilimi ilkin kabul etmek istemez, hele tahtakurusu yuvası olan, farelerin cirit attığı bir yerde yaşamayı tasavvur bile edemez. Ama önemsiz bir polis memurluğuna atandıktan sonra tıkdığı, helanın bitişiğindeki *o küçük, karanlık oda* (E. Bener, 2000a: 30), bariz biçimde, onun önceden tasavvur bile edemediği varlık kipini bütün

tipik özellikleriyle sunar. Buna, o kadar su alması diye pençelediği ayakkabılarının su alması ve iş yerindeki Haşmet Hanım'la sarhoşken gerçekleştirdiği bedensel temas yüzünden onun *pis kokulu kan*[ına] (E. Bener, 2000a:39) gömülmesi de eklenince, Recai, kendini bir türlü temizleyememe saplantısına düşer ve *sonra bir sabah, jileti kaptığı gibi...* (E. Bener, 2000a: 39).

Onun kendini bu şekilde iğdiş etmeye yeltenmesinin daha önceden aşına olduğumuz karnavalesk özelliği göz batacak kadar barizdir. Onun erkek cinsel organını iğdiş ederek bedeninden ayırmak istemesinin kaynağında, dışarıya doğru uzanma ve boşalma edimindeki uzuvundan kurtulma arzusu, başka bir deyişle Hades'in cehennemiyle ilişkilendirebileceğimiz kendi-için ile olan göbekbağını kökünden kesme arzusu vardır. Öyleyse bu kendini iğdiş etme teması, başından sonuna kadar, Sartre'ın tümüyle kendi olamayan kendi-için-varlığından kurtulma çabasının en canlı ifadesidir. Yani, cinsel organından toprağa akıttığı kan, ona kendinin temeli olan yeni bir varlığı dölleyecek (kendinde-varlığa dönüş) ve onun çiçek açmasını sağlayacak olan tohumdur. Bu nedenle ölüm, Recai'de dehşet uyandırmak yerine, onun kendinesini kendi-içininden arındıracak, böylece kendini daha çok evinde (kendinde-varlık) hissetmesini sağlayacak bir olgudur. Ne var ki, bu işin sonu kötüye varmadan, Recai'nin paçalarından akan kan durdurulur, yarasına dikiş atılır ve üç gün istirahate ayrılır. Kendisini iğdiş etmeye yeltenmesinin izini ise her zaman bedeninde taşıyacaktır ve kükürtlü sabunlarla yıkansa da varlığına bulaşan kan kokusundan bir daha kurtulamayacaktır:

Her boşalışından sonra kusmak geliyor içinden. O iğrenç sıvının kokusuna dayanamıyor ve o koku etine kadar işliyor. Ne kadar yıkansa, temizlenemiyor. Çamaşırlarına bulaşıyor pis yapışkanlığı. Yatak çarşaflarına siniyor (E. Bener, 2000a: 40).

Sartre'ın antideğer varlığı bu temada son sözü söylemektedir ve *kendine mal etme projesi*[nden] *aniden kaçış projesine* (Sartre, 2009: 753) yönelen gevşek bir cıvık varlık kipinin doğuşunu müjdelemektedir. Bu, Oktay'ın "Günbatımı"nda işaret

ettiği, göğsünde taşıdığı *karanlık yara[sı]* ve *düş lekeleri* nedeniyle *özürlü çocuk*<sup>104</sup> olarak dünyaya gelmiş insanın olgusalığa bulaşmış yazgısıdır.

Kendi-içinin tacının elinden alındığı infaz sahnesinde bir engizisyoncu rolü üstlenen Recai, *başında[ki] bir tuhaf boşluk* (E. Bener, 2000a: 28) ile dengesini bir türlü sağlayamaz. *Caddeye çıkarken yine yitiriyor dengesini. En iyisi bir baston edinmek. Kim ne derse desin... Keşke bir demir çaktırsaydı ayakkabısının ucuna* (E. Bener, 2000a: 36). Burada dikkate alınması gereken bir başka öge de, onun etrafını çepeçevre saran yanık et kokusudur: *Hava yanık et kokuyor. Bunun saçma bir şey olduğunu biliyor. Küçük bir böcekten böyle koku çıkmaz. Yine de duyuyor o kokuyu* (E. Bener, 2000a: 28). Bu, tacı elinden alınmış kendi-içinden geriye kalan tek şeydir ve yeni doğan antideğer varlığın çekirdeğinin bir parçasıdır. Günahkâr kendi-içini alevlerin ortasına atarak kendine yeniden hayat vermeye çalışan benlik, cennetteki tahtına ulaşmak isterken, ne kendinde- ne de kendi-içinde, arafta bir varoluşa hapsolmuştur.

Ne babanın oğlunu ortadan kaldırabildiği ne de oğlun babasını tacından edebildiği bu ikirciklik içerisinde, ölüm ve doğum içiçe geçmiştir. Recai'nin böceği öldürdükten sonra olmadık yerde burnuna gelen yanık et kokusu da bu ikililiğin parçalarından birinin ölümünü resmeder.

Kendi-içininin ölümünün bir başka tezahürünü Recai'nin kırk yıl öncesinde de görürüz: Recai, *ayaklarının ucunda bir tekir kedi, tortop olmuş, uyukluyor. Odanın ortasında kocaman bir mangal. Mangal tepeleme ateş doluydu. Odanın öbür köşesinde, sürgülü tahta kapının yanında bir bez bebekle oynayan, saçları beline kadar çift sıra örülü, yanakları çilli küçük bir kız* (E. Bener, 2000a: 28-29). Çocuk Recai, kalça çıkığından dolayı paytak paytak yürüyen, *öyle güzel kok[an], tertemiz* (E. Bener, 2000a: 29) kızkardeşinin alev alıp yanmasına engel olamayarak ilk günahı işler ve *doğuştan suçlu biri* (E. Bener, 2000a: 66) gibi lanetlenir.

Tahta kapısı kilitli bir odada yalnız başlarına bırakılan iki çocuk, bir daha bir araya gelemezcesine birbirinden ayrılırlar, karşı karşıya gelirler: *O kadar sevdiği*

---

<sup>104</sup> *Afyonu vakit ;/ her yanda düş lekeleri / gördün ama kurtulamadın / peşindeler ilk gençliğinden beri/ Yüzünde ve titrek / El yazında gölgelikler kadar / Karabasanların izi / Onlardan doğdun / Ey özürlü çocuk! / Övünç kaynağın oldu hep / Göğsündeki karanlık yara* (Oktay, 2002: 37).

*minicik kız kardeşi bile başına dert olmamış mıydı?* (E. Bener, 2000a: 101) Mangal ateşinde yanan kız kardeşin o müphem yanık et kokusu, kendi-için tarafından hiçlenen kendinde-varlığı simgeler. Bütün bunların olup bitmesine yol açan ise annenin bu iki çocuğu tek başına bir odada bırakmış olmasıdır. Kocasız ve iki çocuğuyla yalnız kalmış anne, bir yıkıma göz yummuştur ve bu yönüyle kendi-için tarafından ikiz çocuğa gebe bırakıldıktan sonra terkedilen kendinde-varlık kipinin tipik karakterine bürünmüştür. Oğlu Recai ve küçük kızı ile bağrında kendi-içine ve kendineye yer açan anne, günü geldiğinde, oğlunu tertemiz ve masum kardeşini öldürmekle itham edecektir: *Biricik kızımı sen öldürdün. Mangala ittin. Kışkandığın için. Şimdi kızım sağ olsaydı, beni bu pis hastane köşesinde bırakmazdı* (E. Bener, 2000a: 29). Burnundaki aynı benliğin rahminden doğduğu kızkardeşinin yanık et kokusu ve yüreğindeki soğuk korkusu ile kendinde-varlıklaşıma saplantısına düşen Recai, gözünü her açtığında uyanmış bulduğu erkekliğinden kurtulmaya yeltenir, fakat kendinde-varlığına bulaşan bu salgından, kendi-içinden, bir türlü kurtulamaz ve *her boşalışından sonra kusmak gel[ir] içinden* (E. Bener, 2000a: 41). Bir türlü kesip atmadığı kendi-içini uyandırdığında ise yarı yarıya silikleşen kendinde-varlığın rahmine antideğer bir varlığın ilk tohumlarını atacaktır.

Bu, Orhan Duru'nun Ömer İbn Sa'd ve İmam Hüseyin'in Kerbela'daki savaşına gönderme yapan "Yenik"indeki cellat ve kurban motiflerini hatırlatmaktadır. Birlikte soyunup balıkların, gemilerin, kedi ölülerinin arasında ayaklarına taşların battığı, yüzüne yılan gibi yosunların dolaştığı buz gibi denize giren iki arkadaş Ömer ve Hüseyin'den geriye kalan; Hüseyin'in *ağzından sular[ın] ak[tığı], dudakları şişmiş kaskatı* (Duru, 1959: 75) cesedi ile beyni ortasından çatlamış kanamakta olan Ömer'in ateşler içinde yanan yüzünün çağrıştırdığı; kendinde varlığın bağrında yattığı ölüm uykusundan uyanan kendi-içinin<sup>105</sup> aldatıcı zaferidir. Nitekim ilk varoluş kıvılcımını ateşleyerek kendindeyi hiçleyen kendi-

---

<sup>105</sup> Öyküde ölüsünü saklamaya giden, karanlıkta parıldayan *yeşilimtrak, yanardöner göz[lü]* (Duru, 1959: 74) kedi motifinin Ra ve İsis'in kızı ve mumya kedilerin mezarlığının ortasındaki tapınağının sahibi olan kedi kafalı Mısır Tanrıçası Bastet ile olan benzerliği bu bağlamda dikkate değerdir. Babasına duyduğu öfke yüzünden yalnız ve vahşi bir aslan olarak Nubia Çölü'ne çekilen Bastet'in Nil'in duru sularında ateş ve doğurganlıkla özdeşleştirilen evcil bir kediye dönüşümüne benzer şekilde, öyküdeki insanın midesini bulandıracak kadar sıcak havada taş kesilen ve yerin çamurlu, ıslak olduğu bir vakitte dirilen kedi de kendinde-varlığın kendi-içini sızdıran kanamasıdır ki, kendi-içinin kanyla kendini arındıran kendindenin aradığı yurduna ulaşabilmesinin, kendini temellendirebilmesinin yegâne yolu budur. Nitekim Nil'in sularında kendinde-varlığını ateşe veren ve sonra kendini doğuran kendi-için, kökensel projesinin ilk aşaması olan bu hiçleyişle *denizi görmeye başla[r]* (Duru, 1959: 73).

içinin bu zaferi, onu *formu olmayan bir renkten ya da yüksekliği ve tınısı olmayan bir sestem daha fazla* (Sartre, 2009: 766) varolamamaya mahkûm kılmaktadır.

Huysuz bir deniz kıyısı olmalıyım ki ben  
Boyuna bir yerlerini alıp bir yerlere koyuyorum.  
(Yeniden, yeniden, yeniden)  
Yeni çayırlara, nehirlere benzer bir yerden  
Ağaçlara kuşlara, ağaçlara kuşlara dönüyorum sonra birden  
Belki de yeniden bir deniz kıyısı olmayı bekliyorum  
Yavaşça yarı kasığında uyanmayı belki de  
(Berk, 1992: 33).

*Babası bir kalasın altında can veren, otomobil tamircisinin dükkânında çıraklık yapan, kız kardeşi bir mangal ateşinde cayır cayır yanan, basımevinde herkesin itip kalktığı* (E. Bener, 2000a: 100) “Böcek”in Recai’si, hüküm giydiği bu varoluşa karşın yine de direnmekte ısrarcıdır ve *üzüntüm, kal’amdır benim*<sup>106</sup> diyerek bu bunaltıdan kaçmak yerine bir kaleye sığınır gibi, ona teslim olarak özünü keşfetmeye çalışır ve üçüncü infazını uygulamaya koyulur: *Ruhunu şeytana sat[an]* (E. Bener, 2000a: 86) Hıristiyanların ateşe atılıp yakılmasına benzer şekilde, *bir kötülüğü, bir pisliği temizlemek için, ateşten daha etkili, daha kesin sonuç veren başka bir çare düşün[emediğinden]* (E. Bener, 2000a: 87), banyoda gördüğü böceği ateşe verir. *En iyisi kanatmak... Ya da yakmaktı. Yakmaktı en iyisi. Cayır cayır. Neron gibi* (E. Bener, 2000a: 53). Ne var ki, Recai Bey tasın içinde küle çevirdiği böceğin yanık et kokusu, onun her yanını kuşatacak ve onu ölmeden mezara sokacaktır. Söylediğimiz gibi, bu *en olunmaz şeylerin Tanrısı[nı]* (Cansever, 2014: 63) andıran ve eksikliğini duyduğu kendinde-varlık-olarak-kendine dönüşme arzusu ile hep bir sonrayı tasarlayan insanın, aniden kaçış projesine yönelen gevşek bir cıvık varlık kipine dönüşümüdür.

Şu ana kadar çözümlenmeye çalıştığımız böcek imgesinin, kendinde- ve kendi-içini tek bir bedende resmetme eğiliminde olduğunu artık biliyoruz. Bener bu resme bir de cinayet temasını dâhil eder ve bu cinayet yeni doğana yöneliktir. Korkunç kısırlığıyla yeni bir varlığı vücuda getirme yetisinden yoksun kendinde varlık, bir şekilde kendi-için tarafından döllence, ortaya bir “ne/ne de” durumundaki ara

<sup>106</sup> *Yorgundu. Düş görürken / - ölmüş müydü ölüyor muydu? / fidana dokunduğu an açtıvermişti gonca / elinden düştü kitap / kalem de / şuydu altını çizdiği cümle: / Kierkegaard’dan, / “Üzüntüm, kal’amdır benim”* (Oktay, 2002: 361).

varlık çıkar ve bu her ne şekilde olursa olsun istenmeyendir ve hüküm verilir: infaz edilecektir. Zaten bu, kendindenin ilk cinayet teşebbüsü değildir. Recai, daha önce de temizlik saplantısına kapıldığı bir anda kendini iğdiş ederek kendi-içininden kurtulmaya çalışmış ama *son anda yitirmişti[r] cesaretini* (E. Bener, 2000a: 39). Tabii eğer bu teşebbüsünden kalma yara izinin ilerde başına musallat edeceği pis yapışkanlıktan ne kadar yıkansa da temizlenemeyeceğini, bunun çamaşırlarına bulaşacağını bilseydi, doktorun dediği gibi *bu işin sonunu kötüye vardırıır*, bir şekilde kendini iğdiş etmeyi başarırdı:

Nasıl da kaniyordu. Rezil. Üstüne bastırıldığı pamuk, doktora gidinceye kadar sırlı sıklam olmuştu kandan. Paçalarından akıyordu kan. Canı çok yanıyordu. Üstelik bir işe de yaramamıştı. Son anda yitirmişti cesaretini. Yoksa bu iş orada biter giderdi (E. Bener, 2000a:29).

Recai'nin bedeninin alt bölgesine yönelik bu hamlesi burada grotesk bir karakter kazanır ve topografik bir ters yüz oyunu ile karşımızda beden en üstü, bilinç belirir. Recai'nin cinsel organındaki kesikten sızıp paçalarından damlayan kan, varoluşsal bir anlam üstlenir ve kendi-içininin dışarı döktüğü dölleyici sıvısını imler. Böylece kendi-içinin ölümü ve antideğerin doğumu gerçekleşecektir. Yalayıp yutmaya, parçalamaya susamış kendi-içininin doğum hikâyesine, *kendini belli bir ülkesi olmayan[lardan]* (T. Özlü, 2008b: 60), *kendi dünyası dışında yaşayacağı bir dünya[sı]* (T. Özlü, 2008b: 61) olmayanlardan biri olarak nitelendiren Tezer Özlü'nün eserlerinde de rastlıyoruz.

“Çağrı”da çürümüş SEN ve Benlerin kokusunun sindiği, kırmızı duvarları olan siyah odasında BEN'yle karşı karşıya gelen ve onu öldüren kadın ana karakter yine de tek Ben olmayı başaramaz. Çünkü koskoca gözleri olan görünmez kendi-için, *koskoca örümcek olarak* (T. Özlü, 2008b: 18), kadının kokmuş BEN'ninin içine girmiştir bile. Bu şekilde bir BEN'i yani durağan kendinde-varlığı *kaldırımında durmuş, yüksek yapıya bak[an]*, ikinci beni, yani akışkan ve dinamik kendi-için-varlığı *tepeden ölümlere uç[an]* (T. Özlü, 2008b: 18) kadın, iki BENLER'le yaşamaya, ölümlerden ölümlere yatmaya mecbur kalır.

“Yaşamın Ucuna Yolculuk”un dünyalara açılan, yeni yaşamların kapısını aralayan yollara düşen kadın ana karakterinde de varoluşçu-nihilist vurgu ağır



basmaktadır: *Yabancı olmadiğim bir tek olgu var. O da kendi varoluşum. Belki tek mutluluğum bu. Tek bağlantım. Kendimi kavrayamazsam, tüm varoluşum yitmiş demektir* (T. Özlü, 2008b: 60).

Durgunluk olarak nitelendirdiği kurallar doğrultusundaki yaşamla kendini tanıyamama günahına sürüklendiğini ve salt kendi kendinin tutuklusu kalmak, ardından kendini de, içindeki ‘ben’i de kurtarabilmek için bir an evvel soyunup, derisine dönmesi gerektiğini idrak eden ana karakter, bir başına olduğu bir yüksekliğin en ucundan aşağıya doğru kendi sınırlarının sonuna doğru inişe geçer. Bu noktada onun, sonsuz karanlığa bürünmüş iç dünyasını yağmurlu havayla bağdaştırması dikkate değerdir: *İyi ki yağmur yağıyor. Yağmuru her zaman severim. İç dünyamla bağdaşan havadır* (T. Özlü, 2008b: 98). Özlü’nün diğerlerinin yükünü taşımak yerine kendi kendinin yükünü sırtlanmaya cesaret eden bu karakteri de, ışık geçirmeyen katılıktaki kendinde-varlığından su berraklığındaki ve ıslaklığındaki kendi-içinini doğurtma savaşı vermektedir. Pavese, Kafka, Svevo gibi yazarların iz bıraktığı sokaklardan geçen bu karakterin yolun sonunda keşfettiği ise salt hiçliktir, ruhunda *sürekli çakışan ikili kişiliğin, tek bir ‘ben’de birleş[mesinin]* (T. Özlü, 2008b: 121) imkânsızlığıdır.

Recai’nin banyo küvetinde karşısına çıkan, *sarı kahverengi kanatları gövdesine yapışık* böcek de Recai’nin jileti sürttüğü yerdeki yarıktan çıkıp gelmiş ve *umarısız ve ahlaksız duruş[uyla]* (E. Bener, 2000a: 19), başından beri kendinde-varlığının huzurlu limanından ayrılmamakta direnen Recai’yi büyülemiştir sanki. *Ne iğrenç bir yaratıktı. İğrenç ve pis. Şimdi birbirlerine düşman olduklarını biliyorlardı* (E. Bener, 2000a: 20). *Kaynağını kendi nedeni olmanın imkânsızlığında bulan* (Sartre, 2009: 764) kendi-içinle bir yere varamayacağını idrak eden kendinde-varlığın ardına kadar açtığı ağızıyla onu nasıl yutmaya çalıştığını görmüştük. Kendi-içini yakalayan kendinde-varlığın kozmik boyuttaki salyalı ağızında, bütün suları emilip yutulan kendi-için, bedeninin aşağısına doğru inişe geçecek ve Bahtin’in *boka bulanan mücevherler[i]* (Bahtin, 2005: 404) gibi cıvık bir kıvamda anüsten dışarı fırlatılacaktır.

Bener’in bütün pisliği ve kokuşmuşluğuyla küvet deliğinden davetsizce çıkıp gelen böceğinin infazında da aynı mantık söz konusudur. Daha düşük rütbeli bir

memuriyete getirilen Recai, küçüçük bir penceresi olan mezar gibi ofisine tıkdığından beri, katışıksız kendinde-varlığı gündün güne erimiştir ve her türlü kendisine tiksinti veren böcek larvasından farksız kendi-içinini kendinde-varlığının susuz bağrında beslemiş ve ona meydan okuyacak hale getirmiştir. Ta ki *kendi ter kokusunun bile midesini bulandıracak kadar ağırlaştığını* (E. Bener, 2000a: 18) başlayınca ve kendinde- ve kendi-içini birleşerek ortak bir varlığı vücuda getirinceye kadar: böcek. Bu amansız düşmanın elinden kurtulmanın tek yolu ise onun ne ayak altında ezilmesi, ne de raketle öldürülmesidir; onu alkol havuzuna döndürülen bir tasın içinde alev alev yakmak kaçınılmazdır:

Boş alkol şişesini yere bıraktı. Avucunun içinde kibrit kutusunu öyle kızgınca sıkıyordu ki, kutunun kenarları yassıldı. Bilinçsizce kibriti çaktı ve tasa uzattı. Alkol hemen alev aldı. Mavimsi bir alevdi bu. Ne güzel bir alevdi (E. Bener, 2000a:24).

Bu infaz sahnesinin sonunda *kararmış, biçimsiz bir küçük toz topağı*[na] (E. Bener, 2000a: 24) dönüşen böcek ise ilerde dev bir iblise dönüşme potansiyeline sahiptir. “Hamamböceği”nin ana karakteri de lanetlenmişliğine, kendisindeki *bu sümüksü kendini sevdirmeye ve muhtaç olma duyguları*[a] (Hage, 2011: 1) sitem eder. Onun bir kadın gördüğünde dişlerinin incelmesinin, uzamasının, sivrilmesinin ardında, doğurgan bir kendinde-varlığın et-bedenine aç vahşi kendi-içinin tipik özelliğini bir kez daha fark ederiz. Öte yandan *o kızartma günü geldiğinde* (E. Bener, 2000a: 6) bir tek *kuruyan ağaçların altında doğanın süprüntülerini yiyen* (E. Bener, 2000a: 19) bu vahşi böceksi-ben’i hayatta kalmayı başaracaktır.

Daha önce de söylediğimiz gibi, kendi-içinin tek kusuru, kendini somutlaştıracağı bir bedene sahip olmayışıdır. Haklı olarak, “Hamamböceği”nin ana karakterinin böcek yanı da *bölge*[sini] *işaretleyebileceği, ulusları bölebileceği, uçurtmalar uçurabileceği, gözyaşları*[nı] *kurulayabileceği ve toprağın altındaki her şeyin yüzeye çıkmasını sağlayabileceği metrelerce tuvalet kâğıdı* (Hage, 2011: 22) satın almak ister. Ama parası olmadığı için, yeryüzünün kendisine miras kalacağı, bütün gücünün yeraltından yeryüzüne çıkacağı günün gelmesini beklemekle yetinir.

Zaten *kendi hiçliğini kurabil*[se] de *kendi varlığını kur*[amayan]; *çözülürken hiçleşip bir kendi-için haline gel*[en] Sartre (2009, 146) benliğinin ayrılmaz parçaları ve kendi-içinleşmenin olmazsa olmaz unsurları olan pislik ve açlık, onun bütün

varlığına sinmiştir ve bu haliyle yeryüzünün parlak yüzeyinde var olması imkânsızdır: *Ben pislik içinde ve aç yaşayabilirim* (Hage, 2011: 46). Görüldüğü gibi, yeraltı dünyasının teri, kokusu, ana karakterin iliklerine kadar işlemiştir ve bu haliyle yeryüzü dünyasıyla temasa geçmesi zordur. Ana karaktere terapistin söylediklerini hatırlayalım: *Sende mahremiyet kurma sorunu var* (Hage, 2011: 53). Zaten yan taraflarından fişkırان harici kaburgaları andıran altı bacağıyla ve yeni kavuştuğu kalın gövdesiyle gün ışığının değil, yeraltının efendisi olmaya uygundur. Yine bu hamamböceği özelliğiyle yeryüzü doğasının hiçbir unsuru durduramayacaktır onu artık.

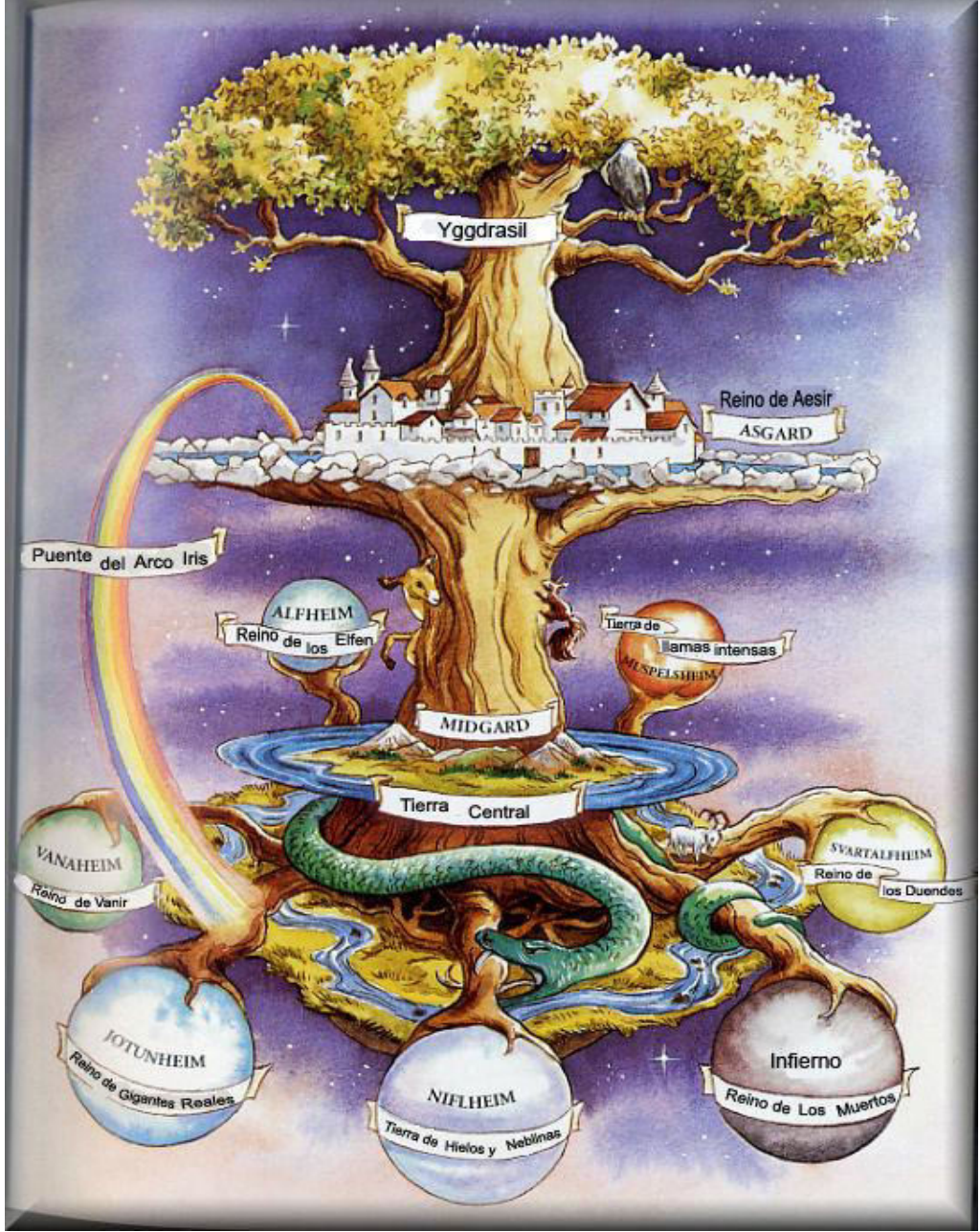
Bu, bedeni yakıp kül eden ve bedeninin içindekini dışarı çıkartan bir doğum sahnesini hatırlatır: Kendi-içinin kendindenin pörtleyen rahminden fırladığı sahne. Kendindenin kokusuz, temiz yüzeyinden en ufak bir iz taşımayan bu yeni varlık, *tekdüzeliğin, alışkanlıkların, sıkıcı yaşantıların canı cehenneme! Diyerek* (Hage, 2011: 82) böcek kanatlarını çırparak kah görünür kah ortadan kaybolur. Onun artık iyi kötü örtüneceği bir havluya, bedene veya başkasının bedenine ihtiyacı kalmamıştır. Bu, dünyanın yeni baştan yaratılması için önce yok edilmesi, kralın da kendini kendine kurban ederek yeraltına inmesi demektir (bkz. Eliade, 2003: 87).

İskandinav mitolojisinin en yüce Tanrısı Odin'in, uğruna tek gözünü feda ettiği ve Yggdrasil adlı ilkel yaşam ağacından baş aşağı kendisini astığı da aynı şey değil midir? O, Mimir Kuyusu'nun bilgelik veren suyu uğruna tek gözünden vazgeçmiş, onu yuvasından çıkarıp kuyunun koruyucusuna vermiştir. Bilgelik kazandıktan sonra *kendi-içinin kendinelik olumsuzluğu[nı] ele geçir[meye]* (Sartre, 2009: 146) yönelik eylemini gerçekleştirmiştir, Yaşam Ağacı'nın dalından Mimir Kuyusu'na doğru baş aşağı kendini asmış ve kuyunun suyunda dokuz gün dokuz gecede kendini ölümsüzleştirmeye çalışmıştır. Fakat ne yaparsa yapsın, *iyilik ve kötülüğü bilme ağacından yeme[mesi]* (Eski Ahit, Tekvîn 2:7) öğütlenen Âdem'in yanılığısına düşmüştür ve Dünya Yılanı tarafından zehirlenip ölmekten kurtulamamıştır: *Çünkü ondan yediğin günde mutlaka ölürsün* (Tekvîn 2:7).



Ek-6: Mimir Kuyusu'ndan Bir Yudum Almak İsteyen Odin

Bu mitlerin içeriğine baktığımızda, kuyudaki sihirli suyla veya yasak ağacın meyvesiyle bilgelik kazanan insanın, kendini ölümsüz kılma savaşını görürüz. İçene veya yiyene bilgelik bahşetme gücüne sahip kuyu suyu ve yasak meyve imgelerinin bu bağlamda kendi-içinin karakteristik özelliklerini temsil ettiği açıktır. Nitekim bu imgeler aracılığıyla bilinçleşen ve taş, sopa gibi kendinde-varlıklardan farklı hale gelen insan, *hareketi, akışkanlığı, varlığındaki o dayanışmacı olmayan dayanışmacılığı, sürekli kaçıışı ile* (Sartre, 2009: 752) kendini temellendirmekten uzak kendi-içinine uygun bir beden aramaya koyulur ve bir tarafı yeryüzünde kalan, öteki tarafı kuyunun dibine uzanan Yaşam Ağacına kendini asar.



Ek-7: Yggdrasil

“Hamamböceği”nin ana karakteri de *ya birsin ya da sıfır* (Hage, 2011: 110) diyerek kırmızı ceketini giyer ve parktaki bir ağaçta kendini asmaya yeltenir: *Beyaz manzaraya karşı hoş bir görüntü oluştururdum. Gözünüzün önüne getirsenize: ağacın ta yukarılarından sallanan, iri, kıpkırmızı bir meyve* (Hage, 2011: 155). Gerçi onun darağacı ipi, Odin gibi dokuz gün dokuz gece boyunca Tanrılaşma uykusuna yattığı darağacının ipi kadar dayanıklı değildir, ama yine de onun *bir anlığına görülebilecek, beklenmedik bir güzellik, hala kapana kısılmış olanlara bir sunu, dünyevi varoluşları için onları avutacak son bir armağan* (Hage, 2011: 155)

sunmasına olanak verir ve ardından kopar. Zira Sartre ontolojisinde de kendinde-  
varlık bir kere hiçlenmeye görsün, bir daha onu küllerinden yeniden yaratmak  
imkânsızdır. İşte “Hamamböceği”nin ana karakteri de bu yüzden ağlar: *Ardından o  
korkunç keder, her şeye gücü yeten, kör edici bir bulut*<sup>107</sup> gibi yeniden dünyaya  
döndü, yaşlar gözlerimden boşaldı; bir başkası için ağlıyordum sanki (Hage, 2011:  
108). Bu, kendindenin sonudur, *iblisçe, gaddarca bir tasarı*[nın] ikinci halkasıdır,  
*sürekli bir kaçma, sığışma halinde*[ki] (Hage, 2011: 180) kendi-içine dönüşümdür.  
İnsan olmak, kapana kısılmak anlamına gelirken, *böcek olmak özgür olmak*[tır]  
(Hage, 2011: 182), ışığa dahi her şeye görünmez olmaktır, hafif olmaktır, var  
olmaktır, ama ait olmamaktır.

“Hamamböceği”nin et-kişilerinden Profesör’ü hatırlayalım. *Pislik. Şarlattan.  
Tıpkı yeni evrak çantası gibi, kendisi de deri inceliğinde, yüzeysel bir malzemedен  
yapılma, içi boş bir kılıftı* (Hage, 2011: 238). İşte ana karakterin artık hiç olmak  
istemediği varlık böyledir. O (ana karakter), artık gözlerini göğe, yıldızlara dikmiştir  
ve gözleri yıldızlardayken, ruhu, grotesk bir salınımla yeraltına inişe geçmiştir.  
Yeraltında gizli kendi-içinini bulup yeryüzüne çıkaracak ve kendinin temeli bir tanrı  
olarak göksel tahtına yerleşecektir. Ama Odin gibi ayaklarını yeryüzüne bağlayarak  
yeraltının sularında yıkanamayacağı için<sup>108</sup> bir yanını diğerine feda etmek zorundadır  
ve ana karakter tercihini yapar. Süslerinden hepsini çıkarıp atar ve düz ve sert  
kanatlarıyla yeraltına dalar:

Bak bana! Bak kanatlarım nasıl düz ve sert, şu kahverenginin parlaklığına, şu  
uzun bıyıklarına, ince yüzüme bak; güzelliğime bak. Hepsi doğal. Çaputlara,  
mücevherlere asla ihtiyaç duymadım. Tamamen doğal bir parıltım var, çok iyi  
mayalanmış ve olgunlaşmış, damıtılmış bir şarap gibi (Hage, 2011: 248).

Ama yine de kendineden soyunan ana karakter, çırılçıplak kaldığı dünyada  
dehşete düşer, açık, geniş alanlarda kendini zayıf, korunmasız hisseder. Üstelik  
kendini sıcacık ve ölümsüz hissettiği yeryüzünün karla kaplı beyaz kabuğu da  
sallanmaya başlamıştır ve *yağmur dış dünyada hala sür*[mektedir] (Hage, 2011:  
252).

<sup>107</sup> Kendi-içinin karanlığına vurgu yapmak amacıyla tarafımdan bold yapılmıştır.

<sup>108</sup> *İplere, sallanmaya zaafi* (Hage, 2011: 257) olan ana karakterin bunu yapmasına engel olan şey ise,  
hamamböceklerinin her seferinde ipi kesmesidir. Yani ontolojik kanonda öncü rolün kendineden  
kendi-içine geçmesidir ve kendini varlık tutarsızlığına uğratmaya meyilli kendi-için ile kendini bir  
bedene sokmanın olanaksızlaşmasıdır.

Peki,hizmetçisinin odasına girmesiyle birlikte *nötre ve anlamsıza* (Lispector, 1996b: 101) bulaşan, yani kendi-içinin çıplaklığına ve gerçekliğine hapsolan G. H. kendi-içinin zehirinden arınmak ve eski kendinde-varlığının katışıksızlığına yeniden kavuşmak için ne yapacaktır? Yalnızca dış görünüşten ibaret olan, kalıbının iç çizgileri sanki henüz dünyaya gelmiş gibi artılmış görünen Janair tarafından kendi evinden atılmaya sessiz mi kalacaktır yoksa kendi-içinin solgun karanlığında ayaklarının yere değmesi için çabalayıp duracak mıdır? Onun eylemlerine bakılırsa bunun cevabı ikinci seçenektir. *Birşeyleri öldürmek istiyordum burada* (Lispector, 1996b:50). Evet, o ne yapıp etmeli, bir kraliçe gibi gelip kendinde-varlığının tahtını ele geçiren kendi-içininden kurtulmalı ve solgun karanlıkta kendinde-varlığının güçlkle seçilen çizgilerini yakalamalıdır. Kısacası, kendisini çileden çıkararak bu odadan bir an önce çıkmakla en iyisini yapacaktır.

Ama G. H.'nin odadan çıkması artık öyle kolay değildir. O, dolabın kapısıyla yatağın arasındaki daracık alanda kıpırdayamadan öylece durmaktadır. Sanki giderek küçülüyordur, *ancak dolabın kapısıyla yatağın ayağı arasında bir yer tutacak kadar küçülüyordu[r]* (Lispector, 1996b:56). O esnada da saat onu çalıştıyordu. İnsan yaşamına dönüşümün, salt insana özgü gücül mevcudiyetin çanları gibidir çalan saatin sesi. İşte kendi-içinin kendini keşfettirmesi böyle hayaletsi bir dünya içinde olmuştur: *Adı sabahın onu olan kızgın bir fırının içinde, ensemdeki saçların neden olduğu ateşle tutuşup burada tutsak olmuştum* (Lispector, 1996b:56). Burada G. H.'nin suçlaması gereken kişi esasen ne Freud gibi anne-babası ne de Marks gibi toplumsal yapıdır, sadece ama sadece kendisidir. Odaya girip girmemek G. H.'nin tercihinin bir meyvesinden başka bir şey değildir ve bunun için suçlayacağı biri varsa o da kendisidir. Aslında onun kendisini suçlaması bile gereksiz. Zira o, her insanın bulmak istediği ütöpik yere ulaşmak istemiş ve bunu kendi (evinin) içinde bulmuştur. Ama asıl zor olanı bu yeri bulmak değil, buradan bambaşka bir insan olarak çıkmaktır.

Evreni bedenine sığdıran Mısır'ın Tanrıça Nut'unu hatırlayalım. Kendinde-varlığı bir şeyler doğrup duran kocaman bir rahime indirgeyen Sartre ontolojisine benzer şekilde Nut da doğurgan bir bedene indirgenir. Fakat bu sahnede eksikliği hissedilen bir figür vardır: baba. Tanrıça ne kadar doğurursa doğursun, yeni doğan eninde sonunda bedenini zaten hep olduğu yerde duran annesinde bırakıp gökteki

babasını aramaya yollara düşecektir. Yine aynı şekilde Buda'nın da bakire bir kadın olan annesinin kalp çakrası hizasından doğumuna ilişkin bir sembolik sahnesi vardır (bkz. Campbell, 2016: 227). Bu da Sartre'nin karayazgı dediği şeyin başlangıcıdır. Görüldüğü gibi varolan insanın doğduğu yer kendinde-varlığı olmasına karşın, ona yaşam enerjisi denilen şeyi, ruhu veren kendi-içinidir.

Girdiği odada cehennemün büyüklüğüyle karşı karşıya kalan G. H., yazgısı gereği ruhunun ona göz kulak olmasına razı gelmelidir, bunun da sonu G. H.'nin içinde yeni bir şeyin ilk taslağının canlanmasıdır. Ama G. H., bu yazgısına engel olmak için odanın içinde gözüne ilişen dolaba girmeye öykünür ve dolabın kapısını araladığında, kocaman bir hamamböceği dışarıya çıkar. Bu, G. H.'nin hiç aşına olmadığı ve bir o kadar da tiksindiği şeydir. *Burada her şey kurumuş bir tek hamamböceği kalmıştı geriye* (Lispector, 1996b: 53). İşte o zaman hizmetçinin ve hamamböceğinin odanın gerçek sahipleri olduğunu anlar. Var gücüyle odadan kaçmaya çalışır ama duvardaki freskolardan kirpiklerini kırıştıran iri hamamböceğine kadar odadaki her şey onun dışarı çıkmasına engel olur ve o, bağlı olmamasına karşın dışarıya adım atamayacak durumdadır. Şu halde duvardaki freskoların ve hamamböceğinin *aşkın "bilinç"i tutsaklaştırmak istediği açıktır* (Sartre, 2009: 473). İşte bu yüzden G. H., *fosilleşmiş bir balık kadar yaşlı* (Lispector, 1996b: 61) olan hamamböceğini öldürmeye ve onun beyaz maddesini akitmeye yeltenir.

*Hamamböceği de suyu çekilmiş bir sarnıç değil miydi?* (Lispector, 1996b:63) Evet, bu susuz sarnıç şimdi dünyanın içindedir ve bütün somluğuyla G. H.'ye bedenleşmeyi vaat etmektedir. *Nesnenin kanıtlarından biri ağırlığıdır* (Lispector, 1996b:137) diye düşünen ve bu yüzden kendi kendisinin temeli olmak için bir bedene gereksinim duyan G. H. bu şekilde beyaz maddesi arındırılmış böceğin kabuğunda salt kendi-içinlikten ibaret varlığının ötesine geçme imkânı bulmayı umut etmektedir. Ama Sartre ontolojisinde her şey planlandığı gibi gitmediği için ve her Tanrılaşma projesinin sonu antideğerleşmeye vardığı için durmadan göz kırpan ve çağırın bu canlı hiçlik, G. H.'nin de sonu olacaktır ve varoluşunu daha sonra değineceğimiz İsa'nın çilesine dönüştürecektir. Çünkü *pislik böceklerinin doğuştan maskeleri vardır, bunlarla yaşarlar* (Lispector, 1996b:115). Bir yandan böcekkabuğunun ardındaki derin bir anlamsızlığa uzanan gülüşü ile kendinde-



varlığın donukluğunu, öte yandan bu kabuğun ardındaki fokurdamakta olan beyaz yaşam sıvısı ile kendi-içinin savaşı yırtıcılığını tek bedende bütünleştiren böcek, G. H.’nin aradığı salt kabuk olmaktan çok daha fazlasıdır, tehlikeli bir bataklıktır.

Kısacası kendini iğdiş etmeye kalkan ve evini böceklerden arındırmaya çalışan “Böcek”in Recai’sinden veya parkta kendini asmaya yeltenen ve evindeki böceklerin ölüm makinesi haline gelen “Hamamböceği”nin ana karakterine benzer şekilde G. H. de artık eskisinden de kötü bir haldedir, hiç güvende değildir, insani durumdan gayri-insani duruma geçmek üzeredir. Odanın içine girerek kendi-içine dönüşen, başka deyişle insansallaşan G. H., kendisini varlık tamlığına dönüştürmek için odadaki dolaba girmeye yeltendiğinde yabancı bir varlığı çağırıştır ve bu yabancı onun karşısında insan kirpiklerini kırpıştırır kırpıştırır ona göz süzdüğünde ise G. H. onu öldürmüştür. Oysa Recai’nin, “Hamamböceği”nin ana karakterinin ve G. H.’nin öğrenerek dışladığı şey, onların kabullenmek zorunda oldukları gelecekteki varlıklarıdır.

#### 4.1.1.1.6. İleti Kabullenme

Başkasının bedenini kendi varoluşunun temel ögesi olarak gördüğü halde oradan sürgün edilen ve yine kendi kalıbına, evine dönmek zorunda kalan Böcek”in Recai’si psikastenik ruh haline bağlı olarak bütün organlarının yavaş yavaş çürüdüğü evhamına kapılır:

Ne kadar savunmaya çalışırsa çalışsın, faydası olmadığını biliyor. Bütün organları yavaş yavaş çürüyor. Midesi, bağırsakları, yüreği ve beyni. Gece yatınca ellerini nereye koyacağını bilemiyor. Uyuşuyorlar. Keçeleşiyorlar (E. Bener, 2000a: 16).

Her sabah uyanır uyanmaz boynunu, ensesini, kulaklarının içini alkolle temizleyen Recai’nin gözüne, yaşayan bedeninin tezahürlerinden sayılan her şey, idrar, dışkı, ter, iğrenilen böceklerle aynı düzeye indirgenir ve mide bulandıran şeyler olarak görülür: *Bir haftadır yıkandığı yok ve o kadar sevdiği kendi ter kokusunun midesini bulandıracak kadar ağırlaştığını hissediyor* (E. Bener, 2000a: 18). Artık, ne çürümeye yüz tutmuş bedeninin pisliğini, kokuşmuşluğunu örtbas etmeye çalışır ne de jileti kaptığı gibi banyoya gidip bu kokuşmuş bedenini lime lime parçalayacak

yürekliliği gösterir. Buradaki bir zamanlar kapı tokmağını bile mendiliyle tutarken ve kavunu karpuzu kesmeden önce sabunlu suyla yıkarken, şimdi kendisinin bile tahammül edemeyeceği bir kokuşmuşluğa bürünen bu beden imgesinin son atağı tayin edicidir: *Lağım pisliklerini evlere taşımaktan, ortalığa mikrop saçmaktan başka* (E. Bener, 2000a: 22) işe yaramayan bir böceği, geldiği küvet deliğine kaçmadan, alkolle temizler ve *kararmış, biçimsiz küçük bir toz topağı[na]* (E. Bener, 2000a: 24) dönüştürür.

Varoluşçu açıdan bakıldığında, burada olup bitenler, kendinde-varlığının dışardan gelen bir yabancı (kendi-için) tarafından iğfal edilmesine sessiz kalan ve bu nedenle *iki hal arasındaki* (Sartre, 2009: 750) cıvıklığa dönüşen benliğin, kendinde varlığına *bir sülük gibi yapış[an]* (Sartre, 2009: 751) şeyi, kendi-içinini hiçleyişini hatırlatmaktadır.

Bu, kendinde- ve kendi-için arasındaki bu savaşın baştan sona ayrıntılı tasvirini veren Nabokov'un "İnfaza Çağrı"sındaki Cincinnatus'un kaderinin ta kendisidir. İdam mahkûmu olan ve *3,5 metreküplük bir odun blokundan gece vakti yontulmuşçasına kömür karası görünen Cincinnatus, saydamsız Cincinnatus* (Nabokov, 2007: 23) mahkûmların kaybolmasını sorumluluğunu hiçbir şekilde üstlenmeyen ve düş kurmanın yasak olduğu tek kişilik bir hücrede ne zaman infaz edileceğini bilmediği idamını beklemektedir. Işık geçirmez varlığını yarı saydam kılma arzusuyla hücrelerine giren güneş ışınlarını yakalamaya çalışan Cincinnatus'un bütün çabası, kendi üstüne kapalı olmaya lanetli kendinde-varlığına nüfuz edip onu yasa dışı gezintilere çıkaracak hayaletsi ve pagan karakterdeki kendi-için ile bir bağ kurmaktan ve böylece *kendinden arda kalan ne varsa havada hemen hiç iz bırakmadan çözülp* (Nabokov, 2007: 29) eritmekten ibarettir. O, kendi ben'inin çıkış noktasını ararken, Mösyö Pierre, onun *sözde kaçışını en ufak ayrıntısına kadar planla[yan]* (Nabokov, 2007: 99) bir karakter olarak ortaya çıkar.

Cincinnatus'a *hamamböceğim* diye hitap eden kendine özgü pis bir kokusu olan Mösyö Pierre, Cincinnatus'u yasa dışı düşlere sürükler, o, duvarda açılan kara delikten girip Pierre'in hücrelerine ulaşır, sonra kendi hücrelerine dönmek istediğinde rutubet ve küf kokusu (Nabokov, 2007: 149) eşliğinde kırmızımsı bir yarıktan, kayadaki bir çatlaktan özgürlüğe çıkar. Pierre'nin pis kokan dünyasına özgü her şey,

kendi dünyasına çıkmaya meyilli yapıdaki kendi-içinin yeraltı dünyasından izler taşımaktadır. Pierre'in yeraltı dünyasını, görünüşte Cincinnatus'un hücresinden bir farkı olmayan ve düş kurmanın yasak olduğu hücresini, farklı kılan ise Pierre'in burayı *ne değilse o olma*[ya] ve *ne ise o olmama*[ya] (Sartre, 2009: 124) yönelik düşleriyle elinden geldiğince süslemesidir.

İnfaz günü geldiğinde, kendinde-varlığın *bizatıhi bağrında bir kurtçuk gibi* (Sartre, 2009: 71) beliren ve onun dar deliğinden özgürlüğe çıktıktan sonra onu hiçleyen kendi-içinin korkunçluğunda ve acımasızlığında karşımıza çıkan Mösyö Pierre, cellat taşının üzerine yüzüstü uzanmış Cincinnatus'un ensesine baltayı salladığında izleyicilerden idam platformuna kadar her şey kat kat küçülür, devrilir ve parçalanır. Tozların, döküntülerin, kusmuğların arasında, cellat taşında yüzüstü halde ona kadar sayan Cincinnatus'un arasında tek ayakta kalan ve açıklıkla düşünebilen ise öteki Cincinnatus olur. İyice ufalmış haldeki cellat Pierre, kara şallı bir kadının kucağında taşınırken, öteki Cincinnatus celladının kaderini yasayacağını bilmeden *tek bir şekil oluşturup bilmeceyi çözeceği*<sup>109</sup> varlığı aramaya koyulur.

“Böcek”in Recai'sinin de idam hükümlüsü Cincinnatus'tan farkı yoktur. Yabansı Pierre'i ilk görüşünde Cincinnatus'un boynunda beliren ve bir gölgeden ibaret olan şişlik, Recai'de *göz çukurlarına basınç yapan bir ağrı*[ya] (E. Bener, 2000a: 10) dönüşmüştür ve bu, kendinde-varlığın arzuladığı doğumun karnavalesk tarzdaki bir ifadesidir. Kendinde-varlığın bedeninden kendi-içini söküp atması teması, grotesk bir yer değiştirme oyunuyla gebe olan karnın yerine geçen bu gölge şişlik veya baş ağrısı tarafından resmedilir. Fakat bu iki sahnede de kendi-içini dışarıya fırlatacak bir delik söz konusu olmadığı için, dışarıya doğru pörtleyen şişlik veya göz deliklerini oyan baş ağrısı bir aldatmacadan öteye gitmez ve bir gölge gibi bazen görünür bazen kaybolur. Zaten Recai'in babası da, Cincinnatus'un *parkta konuk sanatçı olarak ortaya çıkan bir orman haydudu* (Nabokov, 2007: 120) gibi gelip annesini gebe bıraktıktan sonra, arkasında kim olduğuna ilişkin gizem bırakarak gecenin zifiri karanlığında yitip giden babası gibi, *ayının teki*[dir] (E. Bener, 2000a: 35). Bu nedenle gerek Cincinnatus'un gerek Recai'nin annesi, *suyun*

---

<sup>109</sup> Kara şallı bir kadının kucağında taşınan minicik larva Pierre, bu bağlamda kendi-için-varlığını hiçleyerek kendinde-varlıklaşılmaya meyleden cıvık varlık kipinin düştüğü varlık kipini temsil etmektedir.

*içinde kumlu dibini karıştırarak dolandıkça su[yu]* (Nabokov, 2007: 86) bulanıklaştıran bir varlığı doğurmuştur, ki bu varlık şimdi kapatıldığı başkası-için-varlığın hapishanesinde, *o benzersiz deseni oluşturacağı* (Nabokov, 2007: 55) anı beklemektedir ve *en dostça ilişkiyi kurabilmek için onun gibi, belki de ondan çok hükümlü kılığına girip onunki gibi kasvetli bir hücreye yerleş[en]* (Nabokov, 2007: 159) Pierre'in veya lavabonun kenarında kışkırtıcı bir korkusuzluk içinde umursamazca duran böceğin kendi celladı olacağından bihaberdir.

“Hamamböceği”nin ana karakterinin söylediğine bakılırsa, onun intihara kalkışmasının nedeni ise bir tür meraktır, *ya da belki doğaya, kozmosun kendisine, sürekli tekrarlanan ışığa bir meydan okuyuş[tur]* (Hage, 2011:2). Ama bu meydan okuyuş, onun *bir ağaç dalından sarkan organın ucunda dönüp dur[masından]* (Hage, 2011:3) öteye gidememiştir ve o, her bir köşesini böceklerin istila ettiği evine dönmek zorunda kalmıştır:

Eve dönünce, lavabonun bulaşıklarla dolu olduğunu gördüm; irice bir makarna tenceresinin altına yığılmış, “her şey bir dolara” dükkânından alınma cırtlak renkli fincanlardan, çiçek desenli tabaklardan oluşan karma bir seçki; tamamı kirli. Daha ölümcül terliğime uzanmama kalmadan, benimle birlikte yaşayan hamamböcekleri lavabonun deliğine üşüştiler, çabucak toz olup canlarını kurtardılar (Hage, 2011: 4).

İki Yehova Şahidi hanımın bahsettiği ozon tabakasındaki delik, atmosferde bulunan ve insanları güneşin yakıcı ışınlarından koruyan tabakadaki delik, bir zamanlar sokaktaki sulu çamur birikintilerinden bile özenle sakınarak yürüyen ana karakterin kendinde-varlığında açılmıştır ve *o kızartma günü[ne]* (Hage, 2011: 6) kadar giderek genişleyecektir. Ve o, ancak Kafka'nın Gregor'u gibi *baştan aşağı toza bulan[an]; sırtında ve gövdesinin yan taraflarında tüyler[i], kıllar[ı] ve yemek artıklarını da beraberinde sürükley[en]* (Kafka, 2017: 72) bir böceğe dönüştüğünde, kıyamet gününde yanarak ölmekten kurtulacaktır. Bunun içinse ihtiyacı olan tek şey, Sartre'in Roquentin'inin gereksindiği, nesnelere de kendisinin de belirsizliklerden sıyrıldığı karanlıktır:

Yalnızca güneşten saklanma ve hiç kimseyi görmeme gereksinimim depreşmişti. Dünyayı çevremdeki her şeyden soymak, sonra onun altında nesnesiz, insansız, ışıksız ve sessiz yaşamak bir gereklilik, büyük bir ihtiyaçtı benim için (Hage, 2011: 33-34).

Ana karakterin içine kapanması için elverişli olan karanlık, onun gözlerinden içine akar; *yoksullaştırıcı bir ışıkla* (Sartre, 2016: 33) onu aydınlatır ve onu kendi

kendinden tiksınmesinin doruğuna ulaştırır. Bunun ana karakterin evinin lağım çukuruna dđnüşmeye meyletmesindeki etkisi de büyüktür. Nitekim başarısız intihar girişiminden sonra sadece ana karakterin kendisi değil, evi de salyalı hamamböceklerinin yeraltı yaşamına uygun şekilde dđnüşüm geçirir:<sup>110</sup> *Fikrimi soracak olursanız, oturduğum yer köhne bir apartmandaki hela deliğiydi resmen* (Hage, 2011: 15). Gerçi ana karakterin bundan şikâyetçi olduğu söylenemez, zira o, *karanlık geçitlerden hoşlanmaktadır. İzbe mekânlardan, karanlık köşelerden* (Hage, 2011:32). O, bu şekilde, *düz, dört köşe ve tek boyutlu görünen* (Hage, 2011:86) dünyadan uzaklaşıp karanlığın ardına sindike, *vitrinde sergilenen, asılı giysilerin arasındaki bir hayalete* (Hage, 2011:68) benzemektedir, kendi-iinliğin soyutluğuna bürünmektedir.

Ana karakterin evi, *insanlarla böceklerin eşit oranda doyduduğu yer* (Hage, 2011:186) olma özelliğiyle Sartre'ın bu *hala çamurlu, vicık vicık ve sopsoguk* insan dışı yer imgesini mükemmel bir biçimde tasvir eder:

Mutluyum; soğuk da gece de öylesine katışksız ki, ben bile donmuş bir hava akımından farksızım. Kandan, lenften, etten sıyrılmak! şu upuzun kanal boyunca karşıki solgunluğa doğru akmak. Soğuktan başka bir şey olmamak! (Sartre, 2016: 49-60).

Gerçi ana karakter *her ne kadar sadece yarı insan olsa* (Hage, 2011: 216) da kafasının içine saklanmaya başlamıştır bile ve *tıpkı yapay ışıkların intihara meyilli pervanelere yaptığı gibi* (Hage, 2011:199) karanlık yerlerin çekimine kapılmaya başlamıştır. Çünkü *insanın dünyaya kendi sesini dayatabildiği tek zaman dilimi, gecedir* (Hage, 2011:220) ve buna ulaşmanın yolu toprağın altından geçmektedir. Bu noktada ana karakterin hamamböcekleri tarafından istila edilmiş, kir ve pas içindeki evi, Sartre'ın içine girilebilir olan yeraltı evreninin ağzına kadar açık imgesidir ve bu yeraltının bereketli derinliklerine inildikçe hamamböcekleri ortalıkta dolaşmaya başlar, evdeki her şey yer değiştirir, her şey kayar, duvarlar sarsılır. Öyleyse *Tanrı'nın karşısına iki gözle çıkıp cehenneme atılmaktansa, tek gözle çıkma*[y1] (Hage, 2011:205) yeğleyen ana karakterin Odinvari tutumu, yıkıcı bir varlığı,

<sup>110</sup> Ana karakterin topluma yeniden adapte olmaya çabaladığı ve terliklerini bulup, hızlı hızlı yüzünü yıkadığı, dişlerini fıraladığı, kat kat giyindiği; i çamaşırları, pamuklu gömlek, çoraplar, ceket giyindiği zamanlar, ortalıkta hiç hamamböceğinin görünmemesi ve tam tersi karanlığa gereksinip kendi iç dünyasına çekildiğinde evinin hamamböcekleri tarafından istila edilmesi göz önünde bulundurulduğunda ana karakterin evinin onun ruhsal durumuna ayna tuttuğu görülecektir.

kendinde-varlığın nüfuz edilemezliğini borçlu olduğu yıkılmaz duvarlarını bütün içbükeyliğiyle yutacak kendi-içini hâsil etmiştir.

Kendi-içinin öldürüldükten sonra yeniden dirilişine ve kendindeyi fethine “G. H.’nin Çilesi”nde de rastlıyoruz. G. H., beyaz maddesiyle kendisini seyretmekte olan hamamböceğinin çirkinliği ve parlaklığı karşısında dehşete düşer ve onda görülebilir olanın kendisinde gizlediği şey olduğunu idrak eder etmez onu öldürmeye meyleder ve dolap kapağıyla onu ikiye böler. Fakat böcek ölmez ve G. H. onun karşısında kendini bir kayanın altında kalmış gibi hisseder.

Böcek, onun için bir çölden farksız olan bu odada keşfettiği tuzdur ve şimdi o, bu böcekle bir delikte sıkışıp kalmıştır. *İki giriş açılıyor, açılıyordu. Ama hep hiçliğe mi açılıyordu?* (Lispector, 1996b: 81). Böylece G. H. saat sabahın on birinde artık yenik düşer ve yere yığılır. Burada iki girişin açılması ve G. H.’nin saat on birde yenik düşmesi teması bizi, kendini hiçlese de kendi-içinin hayaletsiliğinden bir türlü kurtulamayan benliğin on bir sayısından öteye uzanamayan tamamlanmamışlığına götürmektedir. Üstüne bir de çok yükseklerde inşa edilmiş olmasına rağmen çok sağlam olan binası çökmüştür, yani o, kendinde-varlığının uygarlığını yitirmiştir ve bunun geri dönüşü yoktur. Daha bir saat önce *yaşamısını bilen, iyi yaşayan, dünyayı örten kumların en üst katmanlarında iyi bir yaşam süren* (Lispector, 1996b: 71), insan bedeninin güvenli korunağında on parmağının üzerinde odaya adım atma cesareti gösteren bu kadın, şimdi yere yığılmıştır ve bu haliyle insana özgü ama insan bedeninden taşan bir varoluşu kuşanmıştır, yani kendi-içinleşmeye ve onun doğuracağı felakete (antideğerleşme) razı gelmiştir.

Artık yavaş yavaş kendi-içinden antideğerleşmeye evrilen bu süreçte, varlığın karanlık yüzünü tasvir eden bu sahnede, *hava doğurgan ve soluk soluğa*[dır] (Lispector, 1996b: 82). Ama yerde soluk soluğa doğum sancıları çeken bu kendi-için, artık sıcak kuruluştan yakınmamaktadır, zira ıslanmaya başlamıştır. Kulağında ise sessiz bir oratoryonun mırıltısı, *en köklü kıyım*[ın] (Lispector, 1996b: 83) ilahisi. Karşısında ise ezilen yerinden beyaz ve yumuşak bir sıvı kusmakta olan hamamböceği. G. H., özgürlüğüne kavuşmak istemektedir. Artık ölmüş hamamböceğinin kabuğunu değil, onun karnından çıkan beyaz maddede Tanrıyı bulmak istemektedir: *Çünkü anneciğim, nesnelere şöyle böyle ıslaklığına değil,*

*sırlısklam katman-bulutlara alışkınım* (Lispector, 1996b: 85). Burada G. H., Sartre'ın bireyinin söylediklerini tekrarlıyor gibidir: *Kendi kendimin sıvılaştmasını, yani varlığımın su haline dönüşmesini kavrayabilseydim, bu beni aşırı ölçüde etkilemezdi, çünkü su bilincin sembolüdür* (Sartre, 2009: 752).

Görüldüğü gibi, bir zamanlar hiçlenen kendindenin rövanşını almasına, antideğerin doğumuna ve kendi-içinin tatlı ölümüne az zaman kalmıştır ve G. H. dışı olduğuna kanaat getirdiği hamamböceğinin taddan yoksun olan beyaz maddesinin yavanlığını önce ağzında sonra bütün varlığında hisseder. *Asla istemediği öz* (Lispector, 1996b: 89) şimdi karnındadır ve G. H. son insansal kalıntıları da kusmak için öğürmeye başlar.

Öyleyse, kendi-içinin yıkıcı karakterinin özgürce salındığı bir alan olarak üç eserde de karşımıza çıkan kendi-içinden antideğere evrilme süreci, bok böceklerinin doğuş temasıyla da haşır neşirdir. Mısır mitolojisine göre yeniden doğuşun sembolü olarak kabul edilen ve Güneş Tanrısı Ra ile ilişkilendirilen bok böcekleri, güneşin yönüne doğru yuvarladıkları minik dışkı topakları içinde yeni bir varlığı vücuda getirirler ve bu yönleriyle kir ve pas içinde kendilerini bulmaya çalışan ana karakterlerin durumuyla özdeşleştirilebilirler. Nitekim bok böceklerinin güneşin istikametinden şaşmazlığı, “Böcek”in, “Hamamböceği”nin ve “G. H.’nin Çilesi”nin ana karakterlerinin de artık nihai ereği haline gelmiştir, her ne kadar onlar, şimdi kendi-içinin getirdiği bu illetten dolayı güneşe çıkamasalar ve kapalı perdeler ardındaki karanlığı gereksinseler de, eninde sonunda bu karanlıktan kendi kendinin temeli bir varlık olarak yeniden doğduklarında ıslıl ıslıl ıslıdayan varlıklarıyla tanrısal tahta oturacaklardır.

#### 4.1.1.1.7. Burası ve Orası Arasındaki Ara Kapı

Şimdi iğrenilenin çıkıp geldiği yere, Dante'nin "İlahi Komedyası'nın yerin dokuz kat altına uzanan cehenneminin girişindeki *Akheron Irmağının hüznü kuyusu*[nı]<sup>111</sup> andıran deliğe ışık tutacağız. Çünkü orası, *iyi ısın*[mayan], *her tarafından yel üfür*[en] (E. Bener, 2000a: 10) karanlık benliğin yeni bir varlığı doğuracak olan rahmidir. *Su borularının içinde nasıl yaşıyordu bunlar? Havasız...* (E. Bener, 2000a: 21). Kendindenin devasa rahmine dönüştürülen delik açılacak ve tanrılaşmaya susayan obur bir böcek-ben'i doğuracaktır.

Bu noktada deliğin topografik özelliği de dikkat çekicidir. Aydınlığa ve bilince işaret eden kendi-için, yeraltına inişe geçer ve kendindeyi gebe bırakır. Kendinde- ve kendi-içinin gölgesinden öteye gidemeyen bu yeni bir varlık, yani böcek-ben hayat bulur. *Havadaki azot gazını ve topraktaki madenleri, bitkilerin yararlanabileceği hale dönüştür*[eceğine] inanılan böcek, Recai'nin, "Hamamböceği"nin ana karakterinin veya G. H.'nin baktığı yerden, *lağım pisliklerini eve taşımaktan, ortalığa mikrop saçmaktan başka* (E. Bener, 2000a: 22) bir işe yaramayan bir istenmeyendir ve bir an önce geldiği deliğine geri sokulmalıdır.

Bu, bizi Sartre'ın kendi-için tarafından gebe bırakılan kendinesinin doğurduğu antideğer varlık kipindeki gayrimeşru evladını yeryüzünden silme arzusuna götürmektedir. Sartre, kendinde-varlığın insaniliğine tezatlık teşkil edecek hayvanilikteki kendi-içinle kurulacak her türlü ilişkinin sonundaki felakete işaret etmekte haklıdır. Çünkü kendi sınırlarının dışına taşmaya her türlü kapalı olan kendinde-varlık, onun ele geçirilemezliğini yok sayan kendi-içinle olan bedensel temasından sonra kendinde olmaklıktan çıkacak, ikili bir varlığa dönüşecektir. Delik imgesi burada kendi-içinle dans eden kendindenin sonunda gömüleceği çamurlu bataklığın karanlığına giden tüneldir. Geri dönüşü olmayan bu tünelden geçen her

---

<sup>111</sup> "Her şeyi anlayacaksın" dedi / Akheron'un hüznü kuyusunda /adımlarımızı durdurduğumuzda. (Dante, 2011: 50). Hz. İsa'nın dokuzuncu saatte çarşıta ruhunu teslim etmesinden yola çıktığımızda, yerin dokuz kat altına uzanan cehennem tasviri de varoluşsal bir anlam kazanmaktadır ve bu, Akheron Irmağıyla somutlaşan kendi-içinin berrak sularına giren benliğin cehennem karanlığına doğru inişe geçmesi demektir. *Und um die neunte Stunde schrie Jesus laut und sprach: Eli, Eli, lama asabthani? das heißt: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?* (Matthaeus 27: 46; LUT).



kimse, bir ayağı karada (kendinde-varlık), diğeri ayağı suda (kendi-için-varlık) olan yapış yapış bir varlığa dönüşmekten kurtulamayacaktır.

Tam da bu en dramatik anda, kendi-içinin şeytaniliğiyle yine ayartılan insan, bu yapış yapışlığın ete kemiğe bürünmüş hali olan böceği geldiği delikten itmeye yeltenecektir. Burada söz konusu olan amaç, varlığının cıvıklaşarak antideğerleşmesinden korkan benliğin, soyut hale gelinceye kadar kendini iyiden iyiye küçülterek kendi-içine dönüştürme ve bu ikililikten kurtulma çabasıdır. Fakat garip bir içgüdüyle bir kez yüzeye çıkan ve kokuşmuşluğu bir türlü örtbas edilemeyen böceği yeniden yeraltına göndermek imkânsızdır.

Bu bize Edgü'nün kokulara karşı aşırı duyarlı olan, hapsoldükleri mezarda *koca bir hayvan gibi yürek[lerinin] üstüne çök[en]* (Sartre, 2016: 196) bulantıyla çepeçevrelenen ana karakterlerini hatırlatmaktadır. *Güneşte kurtlanmış leş kokusu[nu]* (Edgü, 2014: 313) andıran mide bulandıran bir koku tarafından dört yandan kuşatılan “Kentin Üzerinde Dayanılmaz Bir Koku”nun ana karakteri de, karaya boyalı teknesinin içinde denizde yol alırken teknesine tebelleş olan pis kokulu leş tarafından tutsak edilen “Leş”in ana karakteri de tüm çabalarına rağmen o koku tarafından boğarcasına kısıtılırlar. Böylece *kendinden olmayan hiçbir şeyi barındırmayan, bir gün mutlak karaya vuran, kendine âşık deniz[in] bile* (Edgü, 2014: 315) özkokusunu bastıran bu kokudan kurtulmanın mümkün olmayacağını anlayarak onunla yaşamaya razı gelirler. Bu noktada denizde tek kürekle yol almaya çalışan veya adlandıramadığı bir kokuyla sabaha uyanan ana karakterlerin kurtulmaya çalışıp daha çok çekimine kapıldıkları bu kokunun uzun yıllar önce yitirdikleri, sonra birdenbire buldukları benliklerinin bir küçük parçası olan kendinde-varlık kipinden kaynaklandığı görülmektedir. Kendi-için tarafından ne kadar hiçleştirilirse hiçleştirilsin, bir şekilde hortlayan kendinde-varlık hiçleştirilişinin intikamını alırcasına, kendi-içinin berraklığında kendini temellendirmeye doğru yol alan benliğe musallat olarak onu ikircikli bir varoluşa mahkûm etmektedir. Bu açıdan ele alındığında antideğere dönüşüm mitini temsil eden Bener'in total böceğinin, banyo küvetinin içindeki plastik hamam tasının için sığınması, kendindeleşmeye çalışan cıvık varlığın nafîle çabasından başka birşey değildir. Böcek bedeninde somutlaşan bu antideğer varlığın yolunu bulmasının ya da

bulmamasının bir anlamı olmamasının, yolunun her şekilde çıkmaza sapmasının sebebi de budur.

Bener'in böceğinin süzülerek geçtiği küvet deliğinin benzerine, Soysal'ın "Köstebekname" adlı kısa öyküsünde de rastlanmaktadır. *Gereksiz genişlikte*[ki], *üstelik bitimi belli* (Soysal, 2004: 57) olmayan bir yeraltı deliğini kendine yurt edinen bir köstebek, çıktığı yeryüzündeki hava tabakalarının içlerini bulandıran, burunlarını kaşıdıran, tedirgin olmalarına yol açan bir varlık olarak ortaya çıkmaktadır ve *bir karnavalın doğumu*[nu] (Soysal, 2004: 58) yeryüzündekilere müjdelemektedir. Eğer insanlar, köstebeğin *oturmuş toplumların, sağlam toplumların* yeri olarak adlandırdığı yeraltından gelen çağrıya evet derlerse, kendilerini *tutsak kılan ne varsa içlerinde, saçılacak ortalığa, tersine çevrilmiş pantolonlar denli rahatlıyacak evler. Bir panayır yeri olacak yeryüzü en güzelinden* (Soysal, 2004: 58). Köstebeğin dağ doruklarından deniz kıyılarına vararak, yıkanıp arınmış bir yaşam çağrısını, *yoktur sizin orfeleriniz falan* (Soysal, 2004: 58) diyerek reddeden ben anlatıcının sözlerinden şu anlaşılmaktadır: Onun, Eurydice'sini kurtarmak için Hades'in yeraltı dünyasına inen Orpheus gibi bir kurtarıcıya sığınmadan yeraltının karanlığına girmeye cesareti yoktur. Bu nedenle yeraltı toplumunun orfesi ölmüş sağlam adamlarıyla bir yastıkta çürümek yerine köstebeğin deyişiyle yokluk çiçeği olarak kalmayı tercih eder.

Varoluşsal bağlamda ele alındığında, kolay kolay yerlerinden sıkılmayan hava tabakalarının ve onlar tarafından kuşatılan ben anlatıcının, *kendi hiçliğini kurabil*[en], *kendi varlığını kur*[maktan] (Sartre, 2009: 146) aciz olan kendinde-varlık kipine sığındığı, *yağ sat*[an], *bal sat*[an], *orfesi öl*[müş] *sağlam adam sat*[an] (Soysal, 2004: 60) ve bu yönüyle *kendindenin çözücü tahribine tekabül eden* (Sartre, 2009: 60) kendi-için-varlık kipinin bir gölgesi olarak karşımıza çıkan köstebeğin çağrısına kulak tıkadığı görülmektedir; bu da onu, Bener'in içine girdiği hamam tasında hafifçe aksayarak gezinerek kendindeleşmeye meyleden böceğinden farksız kılmaktadır.

Sartre ontolojisinde vurgulanan ve kendindeyi kendinde olmaktan çıkaran bu aşağı doğru yönelme eğilimi, "Hamamböceği"nde beklenmedik bir yer sarsıntısı yaratır ve yerde açılan yarıktan siyah atlı arabasıyla çıkıp Persephone'yi yeraltına

kaçıran Hades misali albino bir böcek çıkar ve ana karakterin nihai maskesini düşürür, sonra da *manevraları ustalıkla, kendinden emin* (Hage, 2011: 157) şekilde lavabo deliğinde kayboluverir. Ana karakterin tamamen hazırlıksız yakalandığı, açık renkli çizgileri olan bu dev böcek herhangi bir davet almaksızın, sanki baskın yaparcasına, ortaya çıkmıştır ve ana karakterin tam karşısına geçip, *antenlerini rüzgârlı bir günde, çatıdaki bir televizyon alıcısı gibi ona doğru sallayarak, karşısında öylece dur[muştur]* (Hage, 2011: 157) ve ana karakter elindeki gazeteyi tam tepesine indirecekken lavabo deliğinde kayboluvermiştir.

Sartre perspektifinden bakıldığında, lavabo deliğinden davetsizce gelen ve ana karaktere meydan okurcasına onun karşısına geçen ve sonra da geldiği delikten yitip giden böceğin aşağıya, yeraltına doğru hareketinin kendine göre bir mantığı vardır ve bu mantık, Hades'in bereket tanrıçası Demeter'in kızı Persephone'yi yeraltına kaçırıp nar yedirmesine benzer şekilde işler. Nitekim Hades'in Persephone'ye meyve ikram ettiği sahneden, Âdem'le Havva'nın ilk günahı işlediği sahneye, oradan Meryem-İsa tasvirlerine kadar gerek mitolojide gerek Hıristiyanlık'ta sıklıkla karşımıza çıkan nar motifi, çok sayıdaki tohumunu kendi içinde tutan, en ufak bir deliği olmayan kırmızı kapalı bir kutudur ve bu özelliğiyle bakire bir kadın cinsel organını andırır ve tam anlamıyla en bereketli varoluşun, yani kendinde ve kendi-içini arasında denge sağlayıp kendi kendini temellendirebilmenin tasvirini yapar. İşte bu nedenden ötürü, Persephone'sini yeraltına indiren Hades'in ilk işi ona nar yedirmek olur, Âdem ile Havva incir ya da nar olduğu rivayet edilen yasak meyveyi yemeleri yüzünden cennetten kapı dışarı edilir, bakire Meryem kucağında İsa'sı ile poz verirken elinde hep bir nar tutar. Bu, "Böcek" in, "Hamamböceği" nin veya "G. H.'nin Çilesi" nin albino böceğinin ana karakterlere asla sunmadığı şeydir, varoluşun nihai hedefidir, kendi kendinin temeli olan ideal varlık kipidir.

Şimdi lavabo deliğinden gelen davetsiz misafirin *her şeyin, daima, sonunda çirkin ve mide bulandırıcı bir şeye dönüşeceği* (Hage, 2011: 165) gerçeğini tek söz etmeden "Hamamböceği" nin ana karakterinin yüzüne nasıl çarptığına eğilelim. Tacı elinden alınmaya ramak kalan kendinde-varlık, yüklerinden kurtulup hafiflemenin eşliğine geçmek istercesine lababoya eğilir ve yeraltı dünyasının göbeğinden çıkıp gelen kendi-içinle göz göze gelir. Böcek, *yürümüyor, yüzeyde süzülürcesine kayıyordu[r]* ve *sürünün kalanından daha iri, daha hızlı[dır]* (Hage, 2011: 157).

Böcek, bu haliyle, Nietzsche'nin *kendi çölün[ün] efendi[si] olmak iste[yen]* (Nietzsche, 1998: 29) ve istiyorumdan başka bir şey bilmeyen vahşi aslanını andırmaktadır. Nietzsche'nin çölün ortasında vahşice tepinen aslanının sonunda, *kendiliğinden dönen bir çark[a]* (Nietzsche, 1998: 30) dönüşüp dönüşmediği müphemdir, ancak "Hamamböceği"nin açık renkli çizgileri olan albino bir böcek maskesi giyen davetsiz misafirin yeraltı cehenneminin elçisi olduğu, ölmekte olan kendinde-varlığın ruhunu kovalayan bir kendi-için olduğu aşikârdır. Daha önce de söylediğimiz gibi albino böceğin izlediği yol hep aşağıya doğrudur, bu da ana karakterin ruhsal topografyasını alt üst eder:

Lavaboya baktım, son beyaz çizgisinin de deliğe girmek üzere olduğunu gördüm. Hemen musluğu açtım, akan suyu seyrettim; devasa, azgın bir dalga halinde albinoyu kovaladığını, uğultulu derinliklerde parıldayan, çizgili yaratığa doğru hızla aktığını hayal ettim (Hage, 2011: 157).

Bu, cehenneme inen yol tasvirine eşlik eden akışkan su imgesi, kendi-içinin *hareketi[ne], akışkanlığı[na], varlığındaki o dayanışmacı olmayan dayanışmacılığı[na], sürekli kaçıışı[na]* (Sartre, 2009: 752) yapılan bir vurgudur ve yeraltındaki cehenneme giden yolu kaygan kılmaktadır. Bu nedenle böcek, yürümüyor, yüzeyde süzülürcesine ilerliyor, adeta kayıyordur. Öte yandan ana karakter, musluktan akan suyun sesine, yeraltından gelen böceğin dile dökülmemiş davetine kulak vermekten henüz uzaktır. Çünkü o, henüz insan varlığının ölümsüzlüğünü garanti altına almanın tek yolunun yeraltından geçtiğinin idrakına varmamıştır. Bu nedenle yeraltının rahminden yeni fırlatılmış olanı, böceği ciddiye almak yerine, onun devasa, azgın bir dalga halinde akan su tarafından kovalandığını ve bir daha dönmek üzere lavabo deliğine gönderildiğini hayal eder.

G. H.'nin soluk soluğa yerde uzandığı sahneyi hatırlayalım. Kendi-içinin illetine yakalanmıştır ve şifayı yerde aramaktadır, bu nedenle yerde boylu boyunca uzanmaktadır. Şimdi de bu hastalığın, kendi-içinin hastalığının niteliğini hatırlayalım: *Tasarlayabileceği varlık tipi ile olduğu varlık arasında bir uymazlık yakala[ma]* (Sartre, 2009: 141) peşinde olan ve bu nedenle *kendi kendisine nispetle hep bir öte biçiminde varolma mecburiyeti[ni]* (Sartre, 2009: 139) doğuran bir hastalık. İşte bu hastalığın pençesinde kıvranmakta olan G. H. de müthiş bir yırtıcılık içinde *hiç utanıp sıkılmadan, kötü denen şeye kendi[ni] bütünüyle bırakmakla altüst olmuş[tur]* (Lispector, 1996b: 59), bir bilinmeyene dönüşmeye başlamıştır. Kendini

artık tanıyamadığı bir sürece girmiştir. Sonra odadaki dolap gözüne ilişmiş, tam çölün ortasında bir vaha buldum derken, dolabın araladığı kapısından zırhlı gövdesiyle böcek görünmüştür:

Büyük bir korku beni altüst ediyordu. Bir körün kendi dikkatini ölçüp biçmesi gibi içimden geçenleri bir bir incelerken bir böcek tarafından kısıvrak yakalandığımı hissediyordum (Lispector, 1996b:58).

G. H.'nin hizmetçisinin odasında, kendi-içinin keskin hatlarıyla tanımlanmış bu odada tek sığınağı olarak gördüğü dolabın kapı aralığından yüzeye çıkma imkânı bulan böcek, yeraltında mayalandıktan sonra kendinde-varlığın rahminden yeryüzüne fırlayan antideğerin müphem imgelerini taşımaktadır. Bu noktada G. H. tarafından dolabın aralanan kapısının insan bedeninin alt bölgesine ilişkin yananlamına dikkat edelim. Dolabın aralanmakta olan kapısı ve oradan yavaş yavaş görünen kül rengi böcek. Bunlar, doğum esnasına açılmakta olan bir rahmin ve oradan yavaş yavaş kendini dışarıya fırlatmakta olan bir varlığın görüntüsüdür. Zaten bu doğum sahnesinden sonra, G. H. de yeniden küçülmeye başlar: *Bugün ise küçülüüyordum, ancak dolabın kapısıyla yatağın arasında bir yer tutacak kadar küçülüüyordum* (Lispector, 1996b: 56).

Tabi bu doğum sahnesinin öncesinde de G. H. bütün gebelik belirtilerini yaşar. Şiddetli bir bulantıyla bütün bedeni kaskatı kesilir, çıkmak istediği oda tarafından kısıvrak yakalır ve orada doğurtulur: *İlkin duyargaların öncü titremeleri. Sonra, sert duyargaların ardındaki zırhlı gövde görüldü. Dolabın aralığından hemen hemen bütünüyle görüldü* (Lispector, 1996b: 58). Yenidoğan ise kızılımsı bir renktedir, her yanı kirpiklerle kaplıdır. *Bunca dehşet, bunca saflıkla gördüğüm şey, yüzüme bakan bu yaşamdı* (Lispector, 1996b: 62). G. H. de artık “o” denilen bir kadına dönüşmüştür. *Bu odaya ben olarak girmiş, sonra oda bana ‘o’ niteliğini vermişti* (Lispector, 1996b: 64).

Yazgı gereği olsa gerek G. H.'nin doğurduğu canlı da bir dişidir ve o da bu odanın döllediği canlı ve nemli bir hiçliktir. Canlı bir kişi olmak istemeyen, kendi-içinin illetinden kurtulmayı kafaya koymuş biri olarak G. H. için bu yenidoğan onun kabullenemeyeceği gerçekliğidir. Bu nedenle geldiği yere döndürülmelidir: dolabın

içine. *Yemin edermiş gibi elimi kaldırdım ve hemen hamamböceğinin görünen yarısının üstüne kapıyı kapattım* (Lispector, 1996b: 59).

G. H.’nin böceği dolaba geri sokma arzusunun, varlığını antideğerin her türlü cıvıklığından korumaya yönelik olduğu açıktır. Bu açıdan bakıldığında, onun yenidoğana yönelik bu tavrı “Böcek”in ve “Hamamböceği”nin ana karakterlerinininkinden farksızdır; kaba ve itici nitelikteki antideğerin sümüksülüğünden kurtulmaya ve insani varlığının insaniliğini yitirmemeye yöneliktir.

#### 4.1.1.1.8. Böceğinin Öteki Yüzü

“Böcek”te Recai’nin iğrenilenle ilk karşılaşmasına zemin hazırlayan Binnur’un gidişidir ve bu tema fantastik bir üslupla ele alınır. *Durmadan sigara iç[mekten] ve her gün bir şişe şarabı bitir[mekten]* (E. Bener, 2000a: 13) başka işe yaramayan Binnur gideli üç ay olmuştur ve her şeyin yerli yerinde olduğu evinde Recai kendini şimdi daha rahat olduğuna inandırmak istiyordur. *Ama bir boşluk var[dır] içinde. Bir de şu baş ağrıları* (E. Bener, 2000a: 14). Ancak üç tane tableti birden yutunca dinen baş ağrılarına başka türlü fayda etmemektedir. Binnur’un bir zamanlar söylediğini anımsar: *Herkes bir türlü ölür* (E. Bener, 2000a: 19). Ancak Recai’nin suyu bile akmayan bu evde bileğini bile kesmesi zordur. *Tam o sırada çarptı gözüne hamamböceği. Sarı kahverengi kanatları yapıştı. Duyargalarını havaya dikmişti. Umursamaz ve ahlaksız bir duruşu vardı* (E. Bener, 2000a: 19).

Recai, önce onu görmezden gelmeye çalışır fakat böcek, kışkırtıcı bir korkusuzlukla kımıldamadan ve alay edercesine onu gözlemektedir. Recai, yatak odasındaki komodinin üstündeki sinek raketini almaya gider ve döndüğünde böceği, küvetin içindeki plastik hamam tasının içinde aksak aksak dolanırken bulur:

Ayaklarından biri kopuk muydu? Hafifçe aksıyordu ve bu aksama, yürüyüşüne ahenkli bir görünüm kazandırıyor. O tasın içinde kaldığı sürece, onu ne ayağının altında ezebilir, ne de raketle öldürebilirdi. Böcek bunu biliyordu (E. Bener, 2000a:20).

Her şeyden önce ansızın küvet deliğinden çıkıp Recai'ye meydan okuyan böceğin Binnur'un üç ay önceki gidişiyle yakın ilişkisinin altını çizelim. Böceğin ortaya çıkış sahnesi, tam da Binnur'un gidişinden üç ay sonraya rast gelmektedir ve bu, Sartrevari bireyselleşme serüveninin son dönüşüm halkasını, başkası-için-varlıktan sonraki aşamayı kaynak alır. Böceğin gelişi, burada, sırasıyla kendindenin yurdundan sürgün edilmiş, kendi-içinin özgürlüğünün bitişinin ve başkası-için-varlığın hiçlenişinin ardından yeni bir varlığın doğuşuna işaret eder. Sahne ışıkları olmayan bu sahne artık, tam olarak ne kendinde ne de kendi-için olabilen çift kostümlü bir antideğer varlık kipindedir ve sahnede canlandırdığı şey, varlığının iki yönlülüğü (kendinde- ve kendi-için) arasında mutlak eşitlik sağlayıp ütopyik krallığının tahtına oturmayı planlayan benliğin yenilgisi ve parçalanmışlığı temasıdır.

Bu, Soysal'ın "Üç Portakalın Aşkı"nın trajik sahnesindeki benzer öğeleri içerir. Nitekim Soysal'ın öyküsünün kadın ana karakterinin *göğün bütün ağırlığınca üstüne abanmasına, kanının gürültüyle çekilmesine, bir morluğun ayak parmaklarından beynine doğru yayılmasına ve aşağılara, bir tespihböceğine yuvarlanmasına yol açan da bu yenilginin acısı, kocaman olan acısıdır* (Soysal, 2004: 41). Bu acıyla birlikte aşağılara inerek, *her türlü pisliğin üstüne alabildiğine büyüyen gri renkli duvarların ardındaki vicık vicık bir Roma'da* (Soysal, 2004: 42) *bir çizgide kalmak isteyen üç portakal* (Soysal, 2004: 43), yanı başlarında çiçek açmış elmanın kokusunu bile duyamayacağı bir üçgene dönüşür.

Kendineden kaçarken kendindeyi kovalayana dönüşen<sup>112</sup> kendi-için, bu maceranın sonunda başkası tarafından sahiplenilmeye, başkasının bakışı tarafından çıplaklığı içindeki bedeninin biçimlendirilmesine, onun tarafından doğurulmaya razı gelir. Bunun nedeni, kendini salt aşkınlık olarak duyumsayan soyut kendi-içinin, başkasının somut varlığı karşısında bir nesne-varlık kipine dönüşerek onun özgürlüğünü özgürlük olarak kendine mal etme ve varoluşunu bu şekilde cisimleştirme arzusudur ki, kendi-için ancak bu şekilde kendinin temeli olan bir varlık haline gelebilir.

---

<sup>112</sup> Kendinde-varlığını hiçleyen kendi-içinin kendini yeniden edinme projesi için bkz. Sartre, 2009: 468.

Nitekim öykünün *duvarların, ranzaların birikmiş hunçlarını bir güce biçimleyip kendini yukarı fırlatan, bir göğe, bir maviye, bir bitime fırlat[an],* partnerini *biçimleyen ve onun biçimlediği Roma'ya kus[an], vıcık vıcık Roma'da* (Soysal, 2004: 42) onu kaybeden, ezen, yok oluşa sürükleyen kadın ana karakterinin, *başkasının bedenine bilinç ve özgürlükle nüfuzeden* (Sartre, 2009: 509) doyunluğa ulaşmış bu bedeni alıp kontrolünde tutmaya, onun içine girmeye çabalayan sadiste benzer tutumu dikkat çekicidir. Fakat gerek kadın ana karakterin gerek sadistin kendine mal etmeye çabaladığı kurbanının aşkın özgürlüğü, özne-başkasından nesne-başkasına, nesne-başkasından özne başkasına geçen sonu gelmez bir egemenlik yarışından öteye gidemez ve her zaman ulaşılmaz olarak kalır. İşte bu nedendir ki, öykünün *bir çizgide kalmak isteyen üç portakal[1]* (Soysal, 2004: 43) üç köşesinin de kendinde-varlık, kendi-için-varlık ve başkası-için-varlık tarafından zapt edildiği, yanibaşlarında çiçek açmış elmanın kokusunu<sup>113</sup> bile unutturacak içinden çıkılmaz bir kısır döngüye dönüşmüştür.

“Böcek”e dönecek olursak, maddi ve bedensel karakteri bakımından başkası-için-varlıkla ilintili olan Binnur’un gidişi, düşmanların en kötüsünü sahneye davet etmiştir ve bu, temizlik hastası Recai’nin çocukluğundan beri ürktüğü bir böcektir. Böcek, Recai’nin tiksindiği iğrenç ve pis bir varoluşu, kısır bir cıvık varlığı ete kemiğe büründürür. Burada temsil edilen, ilahi bütün yasaların devre dışı kaldığı ve *kendinde[lik] olumsuzluğu[nın] ele geçirilme[z]* (Sartre, 2009: 146) hale geldiği bu varlık kipidir. Recai ne yaparsa yapsın, her sabah, boynunu, ensesini, kulaklarının içini alkolla silip temizlesede bütün delikleri böcek ilaçlarıyla tıkasa da, böceğin gelip meydan okurcasına karşısına çıkmasına engel olamaz.

Burada küvet deliğinden çıkıp gelen ve bütün cıvıklığını, lağım pisliklerini eve taşıyan böcek imgesinde, birbirine karşı düşmancıl bir oyuna giren kendinde- ve kendi-içinin bir birleşimi vardır ve bu bileşenlerden biri çıkarıldığında, bütün çatı çökecektir. Recai’nin banyoda karşısına çıkan ve kımıltısız şekilde onun gözlerine

---

<sup>113</sup> Çiçek açmış elma, bu perspektiften okunduğunda, kendinde ve kendi-içinin hiçbir zaman gerçekleşmeyen bütünleşmesinin, *eksikliği çekilen Tanrı[nın] gerçekleştir[ilmesinin]* (Sartre, 2009: 767) bir sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. Yasak meyve elmanın kokusuna kapılarak tespihböceğinin yeraltı dünyasına doğru iniş geçiş öykünün ana karakteri, bu ideal uğruna kendinde-varlığını kendi-içinine feda etmiş, sonra başkasının bedenini bir alet gibi kullanarak başkasının özgürlüğünü ele geçirmeye çabalamıştır. Fakat *kendini temellendirmenin her türlü şeklinin kendindenin özdeş-varlığından kopuş olması[ndan]* (Sartre, 2009: 764) dolayı her kendini temellendirme projesi gibi başarısızlığa uğramıştır.



dik dik bakma cüreti gösteren böcek çok derinlerde yatan bir anlama sahiptir, yani *ağzı şiş, boğazı yapışkan sıvıyla dolu* (E. Bener, 2000a: 24) şekilde küvetin yanında böceği izleyen Recai'nin antideğer varlığının somut bir yansımasıdır.

Fakat bu sahnenin tamamı Recai'nin böceklerle olan bakışmasından ibaret değildir. Lavabonun yanındaki tasın içinde bir süre ölü taklidi yapan böcek, *duyargalarını oynata oynata gezin[meye]* (E. Bener, 2000a: 22) başladığında Recai için bir düşmana dönüşür: *Karşı saldırıya geçmesi olanaksızdı. Düşmanını yumuşatamayacağını, onu küçümsemekle yanlış bir iş yapmış olduğunu kestirmişti* (E. Bener, 2000a: 23-24). Sonunda Recai en acımasız kıyımına girer, böceği alkol döküp yakar ve onun nasıl *kararmış, biçimsiz bir küçük toz topağı* (E. Bener, 2000a: 24) haline geldiğini, dirençli kabuğunun ardında nasıl küle döndüğünü saniye saniye izler. Bu süreçte *plastik tasın kenarlarına eğilmiş, yamru yumru olmuş* (E. Bener, 2000a: 24) Recai de, mavimsi alevlerin içinde kavrulan böcek gibi, soluksuz kalmıştır.

“Hamamböceği”nin ana karakterinin ise insanın varoluşuna ilişkin çeşitlemeleri, iki seçenek üzerine kuruludur: *Ya birsin ya da sıfır* (Hage, 2011: 110). Gerçi o, parkta kendini asmayı başaramayarak bu ikinci seçeneği tatmıştır ve *ağacın ta yukarılarından sallanan, iri, kıpkırmızı bir meyve* (Hage, 2011: 155) gibi gök ile yer arasındaki uyumu anlık da olsa yakalama fırsatı bulmuştur<sup>114</sup>. Sonrasında zaten, asılı olduğu dal, onun ağırlığını taşıyamayarak kırılmıştır ve o, yeraltının hiçliğine tepetaklak çakılmıştır. Onun camı kapama, yıkanma, giyinme merakı da bundan sonra başlamıştır. Fakat o, elinden kurtulamayan hamamböceklerinin kadavralarını lavabo deliğine gömse de ve bu *her defihacetten sonra mutlaka yıkan[sa]* (Hage, 2011: 20) da delikten akıp giden her su damlasının cazibesinden kendini alamamıştır. Böylece *dünyayı bir uçtan ötekine kat etmenin tek yolu* (Hage, 2011: 22) olan yeraltının kapıları günün birinde ona açılmıştır ve dev boyutlu, çizgili albinonun cüssesi yeryüzüne çıkmıştır: *Kendini eskisi kadar büyük hissetmiyorsun, ha?* (Hage, 2011: 22) Özgür seçimiyle *tabi olmayı, boyunduruk altına girmeyi* kabul etmeyen,

---

<sup>114</sup> Kendini parktaki bir ağaca ipe asmaya yeltenen ana karakterin o an üzerinde kırmızı ceketi vardır. Ana karakterin *beyaz manzaraya karşı hoş bir görüntü oluştur[an]* (Hage, 2011: 155) kırmızı ceketi, Roquentin'in midesini bulandıran, *Rus usulü hazırlanmış yumurtanın mayonezi üzerinde[ki] koyu kırmızı bir damla kan[ı]* (Sartre, 2016: 117) kendinde-varlığın bağrındaki yarıktan kanlar içinde fişkıran kendi-içini akla getirmektedir.

*sürekli bir kaçma, sıvışma halinde* (Hage, 2011: 180) olan ana karakterle alay eden dev böcek, ona dünyayı değiştirecek bir değişim projesinden bahsetmiştir ve gözlerini aşağıda, yeraltında olup bitenden ayırmamasını öğütledikten sonra yeniden yeraltında yitip gitmiştir.

İşte “Hamamböceği”nin ana karakterinin dev albinoyla karşılaştığı sahnenin içeriği de budur. Orada yeraltı dünyası yeryüzü dünyası ile içiçe geçmiştir ve bütün tema, sırasıyla kendinde-kendi-için-başkası-için varlık kipi döngüsü etrafında gelişmektedir. Bu varoluşsal döngü tamamlandığında yeni bir doğum meydana gelecektir ki, bu da kendindeyi hiçleyen kendi-içinin kendini hiçlemesiyle mümkün olacaktır. Çünkü *böcek olmak özgür olmak anlamına gel[se]* (Hage, 2011: 182) de aynı zamanda görünmezlik, soyutluk kaynağıdır, bu da ardına kadar açık ağızıyla kendini bedenleştirmeye yönelen kendi-içinin muzdarip olduğu tek şeydir. Vardır, ama kendini somut kılacağı bir bedene ait değildir, havada salınan bir hayaletten farksızdır. Bu yüzden ne yapıp etmeli, *insanlarla böceklerin eşit oranda soyduğu yere* (Hage, 2011: 186), evine, Tanrısal tahtına ulaşmalıdır.

Kendi-kendinin temeli bir varlık olma projesi burada kendini ön plana çıkarır ve ana karakterin yeraltına meylettikçe dupduru ve *zinde bir yaşam sevinciyle kıpır kıpır* (Hage, 2011: 249) olan bilinci baş tacı edilir. Zira ana karakteri de ilgilendiren, *suyun firarı[dır], kaynağı değil* (Hage, 2011: 250). Burada da, kendinde-varlığı yakıp küle çeviren kendi-içine ilişkin bir imge buluyoruz. Ve bütün sahne ana karakterin üstündeki her şeyi çıkarıp yeraltının karanlığına süzülmesiyle nihayetine erecektir. Bunun Sartre ontolojisindeki karşılığı karanlığa gereksindikçe yeraltına sinen benliğin kendi-içine yem olmasıdır ve bunun geri dönüşü yoktur.

Lavabo deliğinden yeryüzüne çıkan böceğin işaret ettiği topoğrafik içeriğe dikkatle baktığımızda, yer altında gizli olanın yeryüzüne çıktığı, yer ile göğün bütünleştiği bir resimle karşılaşırız. Burada söz konusu olan, tek bir benliğin iki ayrı kutbuna konuşlanan ve başından beri düşmancıl bir tutumla birbirini hiçlemeye girişen iki zıt varlık kipinin –kendinde- ve kendi-içinin- tuhaf uyumudur ve aynı uyuma *tek bir şahsiyetin eril ve dişil uyarlamaları* (Paglia, 2014: 87) olarak görülen ve çatışmanın değil, uyumun temsilcileri olarak kabul edilen Apollon ve Artemis ikizlerinde de rastlıyoruz. Özellikle *her iki eliyle boğmakta olduğu haberci*

*hayvanlarının ortasında dikilirken* (Paglia, 2014: 88) resmedilen ve *katil* anlamına gelen *artamos* kelimesiyle ilişkilendirilen Yunanlı Artemis'in *bol miktarda boğa testis ve inek memesi ile kaplanmış* (Paglia, 2014: 87) mumyavari gövdesi, Apollon'un salt *kurtsu soğukluğu*[na] karşıdır. Bilakis kendi kendinin temeli olma yolunda ilerleyen bir kendi-için olarak *Apollonca gün ışığının kör edici huzmesi*[nde] (Paglia, 2014: 87) kendini görünür kılmaya ve bu şekilde Olimpia tapınağının tahtına oturmaya çabalamaktadır.

Artemis'in *kendi kendine yeten yalıtılmışlığı*[na] (Paglia, 2014: 91) ulaşmak istercesine ruh hali *hava gibi birden değiş*[en]; *yine karanlığa gereksin*[en] (Hage, 2011: 251) “Hamamböceği”nin ana karakteri de perdeleri kapatır ve iç dünyasına doğru çevirdiği çıplak kanatlarını çırpmaya başlar. Bütün bunlar olup biterken, kendindenin su geçirmez varlığının en büyük düşmanı olan yağmur dış dünyayı ıslatmaya devam etmektedir.

Yağmur sularıyla sırlıklam olan ve direkleri çürüten ev, Sartre ontolojisi perspektifinden bakıldığında temel bir anlam taşımaktadır. Çünkü bu çürüme olgusu, her şeyden önce kendindeyi delmeyi kafasına koyan ve bu özelliğinden dolayı *hiçlik'e benze*[yen], *daha doğrusu hiçleşme*'ye (Wahl, 1999: 30) benzeyen kendi-içinin doğuş aşamasıdır. Bu doğum sahnesi hiç te öyle hafife alınacak türden değildir. Nitekim kendi-için daha kendindenin rahmine düşer düşmez bembeyaz tenli kendindeyi içten içe kemirmeye başlar ve onun hududunu aşmaya yönelik hamlelerde bulunur. Bu, bedeni istila eden ve *dölyatağında, aybaşı akıntısı*[yla] ve *doğumla hissedilen kasılmalar*[la] (Paglia, 2014: 108) kendini hissettiren Dionysosçu akışkanlıktır ve *ne ise o olan ve kendinin bilincine benzer hiçbir içeriğe sahip* (Sartre, 2009: 43) olmayan kendinde-varlığın katışıksızlığını delen bir bıçaktır.

“Hamamböceği”nin ana karakteri de travmatik bir şekilde anasının kasığından çekilip alındığından beri, *içgüdüsel olarak, insanlarla ağzına kadar dolmuş zalim ve çılgın bir dünyaya kısıl*[dığını] (Hage, 2011: 21) hisseder ve babası Zeus'un hermafroditliğini aşermekten bıkmayan Athena'nın saldırgan zırhını kuşanarak yeraltının efendisi olmaya gözünü diker. Onun bu tek boyutlu dünyadan dışarı çıkabilmesi için gerekli olan tek şey de budur: *Gözlerini aşağıda, yeraltında olup bitenden ayırma, yeter* (Hage, 2011: 181).

Ve sonra dış dünya sağanak yağmura teslim olduğunda, ana karakter artık bir sürgündür, dinmeyen yağmur sularıyla bileylenen cellat bıçağı ile kanı akıtılan kendinde-varlığı kendi kendine yeten, tekdüze kişiliğini kaybetmiştir. Ana karakter artık kendinde-varlığından kaynaklı asaletini yitirmiştir. *Geçmiş açlığın, soğuğun öcünü, güneşin kendisini odadan odaya kovaladığı, terlettiği, gözleri[ni] kamaştırıp kör ettiği günlerin öcünü alma arzusu*[yla] (Hage, 2011: 198) ve buyurgan bir kendi-için edasıyla yeraltındaki cehennem mağzında beklemektedir ve bu arada *kuruyan ağaçların altında doğanın süprüntülerini* (Hage, 2011: 19) yiyerek ve salt zihinsel olarak tetikle kalarak kendi başına var olmaya çabalamaktadır.

Bununla ilişkili olarak James Joyce'un, *ayakkabılarının lastik galoşlarındaki karı paspasa sürterek temizle*[yip] (Joyce, 2015: 11) katıldığı 6 Ocak Efifani Yortusu'ndan, görülmeyen bir dünyada kaybolan bir kimlikle dönen Gabriel Conray'ini hatırlayalım. Kendi vatanından fenalık geldiği için kendi memleketini gezmek yerine dilini, halkını bilmediği ölkelere gitme planları yapan Gabriel, tek düze yaşamlarının esiri olmuş Dublinliler'in katıldığı 6 Ocak Efifani Yortusunda, karısı Gretta'yı koridorun karanlığında durmuş, merdivenin yukarisından gelen şarkıyı kendinden geçmiş bir halde dinlerken bulur:

Ah, yağmur saçlarıma yağıyor  
Ve çiy yüzümü ıslatıyor  
Ve bebeğim üşümüş yatıyor (Joyce, 2015: 52)

Şarkının bu sözleriyle geçmişe dönen Gretta'nın, aşkı uğruna yağmurda ölümü göze alan eski sevgilisinin, Michael Furey'in iri, siyah gözlerini düşünerek gözyaşı dökmesi, Gabriel'in kendi mevcut namevcudiyetini sorgulamasına yol açar. Evet, Gretta'nın aklındaki de, hayalindeki de, ete kemiğe bürünmüş Gabriel değil, yıllar önce aşkı uğruna yağmurda ıslanarak ölüme yatan siyah gözlü Michael Furey'den başkası değildir. Varoluşunun bu dayanılmaz gerçekliğiyle, soyut hafifliğiyle yüzleşen Gabriel, *yarı karanlıkta ıslak bir ağacın altında duran* (Joyce, 2015: 66) Michael Furey'i hayal ettikçe, *kendi kimliği gri, görülmeyen bir dünyada kaybol*[ur], *bir zamanlar ölümlerin büyüdüğu ve yaşadığı somut dünya ise yavaş yavaş dağıl*[ır] ve *küçül*[ür] (Joyce, 2015: 66). Öyleyse ayaklarında galoşlarla yağmurdan korunmaya çalışan Gabriel'in su geçirmez kendinde-varlığı, bir anda acımasız bir katile gebe kalmıştır ki Michael Furey'in hayaleti olarak hortlayan bu katil (kendi-için) gün

gelecek kendini doğurarı derin uykusunda olduğu bir vakitte öldürecektir ve karla üzerini örtecektir: *Evrenin içinden karın hafif hafif yağışını duydukça ruhu kendinden geçiyor; kar, yaşayanların ve ölümlerin üzerine, tıpkı son anlarındaki düşüşleri gibi usulca yağıyordu* (Joyce, 2015: 67).

Öyleyse *hareketi, akışkanlığı, varlığındaki o dayanışmacı olmayan dayanışmacılığı, sürekli kaçışı ile* (Sartre, 2009: 752) kendini karakterize eden kendi-için, Hage'in "Hamamböceği"nde lavabo deliğinden çıkıp gelen albino böcektir, Joyce'un "Ölümler"inde, bir şarkıyla mezarından kurtulup Gretta'nın zihnine yerleşen Michael Fury'nin hayaletidir ki bu böcek ve hayalet bir zamanlar nefret veya aşk uğruna (kendini manastıra kapatan Gretta uğruna), ölüme terk edilmiştir.

"Hamamböceği"nin ana karakterinin böceği geldiği deliğe geri gönderme eyleminden böceğin devleşmiş şekilde yeniden dönüşü temasına "G. H.'nin Çilesi"nde de rastlıyoruz. İki kutuplu varlığı –bir yandan böcekten tiksilmesi nedeniyle onu öldürmeye yeltenen, öte yandan kendini kısmen hamamböceği gibi hissetmeye başlayan G. H. bu yönüyle bir yandan katıksız ve el değmemiş kendinde-varlığı, diğer yandan her türlü yasadışılığı mübah sayan kendi-içini arasında bocalayan ve ne kadar hiçlerse hiçlesin kendi-içinin zindanından kurtulamayan Sartreveri benliği yansıtmaktadır. Cehenneme dönmüş bu benlikte kuru kalmayı başarmış her şey, yanıp küle dönecektir; bunun tek olası kurtuluşu ise, *çarpık haçların, mezar taşlarının, küçük giriş kapısının ve verimsiz dalların üzerinde yığınlarla birik[en]* (Joyce, 2015: 67) kara teslim olup, kendindeyi hiçlemek, kendi-içinin serinletici sularına dalmaktır ve bu sulardan antideğerin cıvıklığında yeniden yüzeye çıkmaktır. İşte bu yüzden, G. H.'nin de yapacağı ilk iş, kendi-içinine, hamamböceğinin görünen yarısının üzerine hiçleyici darbeyi vurmaktır ve nemli dünyada yeniden gözlerini açmaktır.

Evet, infaz sahnesinin sonunda G. H.'nin gözleri kapalıdır ve o, bir şeyin tadına varıyormuş gibi kendinin bilincine varmaktadır: *Dilin üzerindeki metal tadına benzer bir asittim ben* (Lispector, 1996b: 59). G. H. yeniden gözlerini açtığı anda ise suyun yüzüne çıkmaya çalıştığı nemli bir dünyadadır artık ve *kocaman, boğuk bir ışıkla* (Lispector, 1996b: 60) karşılaşır. Dolabın kapısı ise kapalı durmaktadır. Böceğe gelince o hala hayattadır. Kabuklu çamurlu gövdesinin ardında siyah ve pırl

pırıl gözleriyle hiç de masum değildir ve G. H.'ye duvardaki kadın freskosundan başka bir şey ol(a)mayacağını söyler gibi bakmaktadır. Böcek ona baktıkça, G. H., *çürümüş giysileri[nin] kaskatı yere döküldüğünü hissetmektedir ve kızıllaşan kanatları yavaş yavaş büzüşen, ıslak larvalı bir krizalite dönüşme*[ktedir] (Lispector, 1996b: 77). Daha bir saat önce dolabın kapısıyla ikiye böldüğü hamamböceği, şimdi ona yüksekten bakmaktadır ve ona meydan okurcasına beyaz maddesini gövdesinden akıtmaktadır.

Yukarıda söylediğimiz her şey, küçük bir toz topağı haline getirilerek, lavabo deliğinden yeraltına geri gönderilerek ya da bedeninin ortasından ikiye bölünerek yeraltına gömülen her kanın, yeni bir hayata can vereceğine ışık tutmaktadır. Cehenneme açılan geçitten geçip yüzeye çıkan bu varlığın ise ele aldığımız üç eserde de hamamböceği imgesinde kendini somutlaştırması şaşırtıcı değildir. Zira Sartre eskatolojisinde kendini temellendirme kaygısıyla cehenneme açılan geçitten geçen her benliğin dönüşeceği şey cıvık hale gelen bir bilinçtir. Yapışkan bir bayağılığa sahip böyle bir bilincin edebiyattaki en güzel izdüşümlerinden biri ise sert kabuğunun ardında beyaz maddesi ile ne tam olarak kuru ne de tam olarak ıslak şekilde varolan, iki arada derede bir varoluşun en güzel temsilcisi olan hamamböceğidir.

#### **4.1.1.1.9. Kusmuksu Varlık**

Recai'nin, "Hamamböceği"nin ana karakterinin ve G. H.'nin hikâyesinin karakterini belirleyen Sartre'ın varoluş yazgısı olduğunu gördük. Recai'ye baktığımızda, düşündeki beyaz badanalı küçük odada boynundaki darağacı ipi ile kayıtsızca bekleyen bu adam, kendinde-varlığının su ve ışık geçirmezliğini kendi-içinine feda etmiştir ve bu odanın sınırlarından gerçeklik âlemine döndüğünde, darağacındaki iblis (kendi-için) onun başına musallat olmuştur: Ensesinden beyninin ortasına doğru yükselen ağrı, onu çatı katındaki karanlık odasına, benliğine kök salmasını imkânsızlaştıran bir soyutluğa hapsetmiştir. *Her tarafından yel üfür*[en] (E. Bener, 2000a: 10), duvarları buza kesen bu odada, yaşadığı her saniyeyi işkenceye dönüştüren kör olası baş ağrılarıyla kalmaya niyeti olmadığından, yaşamına önce

Binnur'u, sonrasında Haşmet Hanım'ı sokmuştur ve bu yabancı bedenlerle olan münasebetlerinden bambaşka bir Recai olarak çıkmıştır.

*İnsanların birkaç kez dünyaya geldiklerini, kalıp değiştirdiklerini, bir kişinin içinde birkaç ruhun bir arada yaşayabileceğini okumuştur gazetede* (E. Bener, 2000a: 123). Nitekim Recai'nin hikâyesi de, bir benliğin nasıl üç ayrı dala (kendinde, kendi-için ve başkası-için-varlık) ayrılıp cennet ve cehennemi içiçe geçirdiğini ispatlar. Bir yandan böcekler evi sarmasın diye köşe bucak her yeri ilaçlamaya girişen Recai, diğer yandan bakışları *böceğin bakışlarını andır*[an] (E. Bener, 2000a: 126) Binnur'u evine, yatağına alarak binlerce hamamböceğinin evine üşüşmesine davetiye çıkarmıştır. Bu noktada, gerek *pis, pis kokulu* (E. Bener, 2000a: 160) Binnur, gerek *bacaklarındaki o pis kokulu yapışkan kan*[ıyla] (E. Bener, 2000a: 54) Recai'nin gözünün önünden gitmeyen Haşmet Hanım, kendi-için-varlığını temellendirmeye çalışan Recai'nin kendindeleşme umuduyla gömüldüğü başkası-için-varlık bataklığını simgeler. *Reçele gömülen ve orada boğulan eşek arısı* (Sartre, 2009: 752) gibi başkası-için-varlığın bataklığına saplanıp kalan Recai'nin kendinde-kendisi-için-varlık yaratma ideali birdenbire bir kaçış projesine (E. Bener, 2000a: 753) evrilir.

Bu noktada vajinal yeraltının Sartre sistemindeki kendi-için ve başkası-içinle, hatta Âdem ile Havva'nın cennetten kovulmalarına yol açan ilk günah mitiyle olan organik bağı çarpıcı biçimde ortaya çıkmaktadır. Dişil bedenin alt bölgeleriyle ilişkilendirilen ve yeni bir varlığın tomurcuklanmasına zemin hazırlayan yeraltı dünyası, Sartre'm kendinde-varlığının katılığını eriten ve içindeki kurdu (kendi-için) besleyen, kendi-içininin de sularını emerek cıvıklaştıran bir cehennemdir. İlk günah mitinde ise Âdem'in bu yeraltına inişinin yolu, Havva'nın gösterdiği yasak meyveyi yemesinden geçmektedir. İlk günahı işleyerek, yasak meyvenin yapışkanlığına, yivşkanlığına bulaşan Âdem, cennetten tepetaklak düşer ve ne eski kendinde varlığınının katılığın kavuşabilir ne de *meyvenin içindeki kurt* (Foulquié, 1998: 79) gibi bağına yerleşen su akışkanlığındaki saf kendi-içinine dönüşebilir, birbirine aykırı iki varlık kipi içinde debelenip durur.

Oğuz Atay'ın "Beyaz Mantolu Adam"ı da böyle bir varoluşsal çıkmazın içinde debelenip durmaktadır. *Hiçbir hüner göstermediği için ya da acındırıcı bir garipliği olmadığı için ya da kendisini çevreden ayırıp başarısızlığına üzülecek*

*kadar düşünemediği için dilenirken bile başarısız* (Atay, 2004: 10) olan bu erkek ana karakterin tekdüze ve insanlar arasında görünmez bir hayaletten farksız sürdürdüğü yaşamını tepe taklak eden ise sokak satıcılarından birinde ansızın görüp seviverdiği *rüzgârın ya da gelip geçenlerin salladığı* (Atay, 2004: 8) beyaz renkli bir kadın mantosudur. Canlı mı cansız mı olduğu ayırt edilemeyecek derecede hareketsiz ve ifadesiz bedenini saran bu manto ile bir dükkân vitrinin canlı kuklası haline gelecek kadar ilgi çekmeyi başaran bu isimsiz ana karakter, bir süre sonra yelpaze gibi açılmış mantosunun uçları iğneyle oraya buraya tutturulan, omzundan, kollarından kumaşlar sarkan bu mumyavari bedenine tahammül edemeyerek kaçır ve bir kaç basamakla inilen yer altı boşluğundaki bir kemerciden, mantosunun altındaki beline bol gelen pantoluna takacağı siyah bir kemer alır. İlk otobüsü kaçırıp ikinci otobüsün gelmesini bu kemerciyle birlikte *deliğe inen merdivenin duvarı*[nda] (Atay, 2004: 20) ayaklarını aşağı sakıtarak ve içki içerek bekleyen ve otobüse onunla birlikte binen mantolu adam, kemerciden iki durak sonra otobüsten inerek kendisini denize götürecek trene atlar. Bu kılıkta orada bulunamayacağı, mantosunu çıkarması gerektiği söylendiğinde ise bütün mantosu suyun içinde kaybolana kadar kıydan uzaklaşır.

Mantolu adamın hikâyesine yakından bakıldığında, toplumda kendini görünür kılmak için *mimikleri ve sesi bile mekanizmaları andır*[acak] (Sartre, 2009: 115) derecede kendine yabancılaşsa da toplumun bir parçası haline gelemeyen bireyin, cansız bir kuklaya dönüşmüş kendinde-varlığını hiçleyecek kendi-için varlık kipine atılımda bulunması –ki bunu yer altındaki kemerciden aldığı kemer ile gerçekleştirir- ve bunun sonucunda beyaz manto-siyah kemer karşıtlığındaki iki varlık kipi ile birlikte varolamayacağından, bir yük gibi ağırlığını taşıdığı kendinde-varlığını kendi-içinin berraklığına ve akışkanlığına kurban ettiği görülmektedir.

Recai de bunu yapmaktan geri kalmaz ve Binnur'un çirkin bedeninden kendi-içinin yeraltındaki topraklarına girer. Ama kendi varlığını temellendirme projesini uygulamaya koyulduğunda, bu toprakların kök salmak için çok gevşek olduğunu, kendindenin katılığının olmazsa olmazlığını idrak eder. Kendisiyle bir gece bile aynı yatakta yatmaktan çekinen, kendi canı bir şey istemedikçe ayağını bile mutfığa atmayan Binnur, Recai'nin aradığı ve onu doyumluğa ulaştıracak beden olmaktan çok uzaktır ve ele geçirilemezdir. Nitekim gün boyunca yatağında bir şeyler



okuyarak zaman geçiren Binnur'un eşcinsel eğilimleri de kendi-içinle kurulan ilişkinin kısırlığına işaret etmektedir. Oysa Recai'nin onda çekici bulduğu tek yanı, onun bedenini kendi rızasıyla ona sunacak potansiyele sahip olmasıdır. Çünkü ancak *onun kadar çirkin, sıksa, sevimsiz bir kız* (E. Bener, 2000a: 177), *kendi bedenini özgürce karşısındakine sunmaya, başkası tarafından sahiplenilmeye, başkasının bakışı tarafından çıplaklığı içindeki bedeninin biçimlendirilmesine, onun tarafından doğrulmaya* (Sartre, 2009: 470) nazlanmayacaktır ve Recai'de bu özgür bedeninin ardındaki özgür bilinci kurbanının rızasıyla kendine mal edebilecektir.

Ama Recai, kadınlığı olmayan bir kadınla yatmanın kendi temelini inşa etmeye yetmediğini anladığında artık geç kalmıştır, kendi-içinin bulaşıcı illetini kapmıştır ve kendinde-varlığına bulaşan bu “yabanıl” hastalıkla, *bir kez ölmüş bu arada da, bambaşka bir Recai Bey olarak yeniden dünyaya gelmiş[tir]* (E. Bener, 2000a: 185). Artık Binnur'un özgür bilinci somutlaştıran et-bedeni veya onun yerine gelen başka bir beden, onu bu bataklıktan kurtaramaz ve o, midesindeki kusma hissi ve beynini kemiren baş ağrısı ile *o anaforun yaklaşan pis kokusunu duya duya* (E. Bener, 2000a: 169) karayazgısının balçık tarlasında boğazına kadar çamura gömülür.

Sokakta beyin kanaması geçirip ıslak kaldırıma yığıldığında ve yanık et ve kıl kokusu eşliğinde ışısız bir geceye boğulduğunda karşısında beliren ilk şey ise duyargalarını oynatarak yüzüne bakan, gülen, alay eden topal böcektir. Bu ölüm sahnesi, tam bir yer değiştirme ile, kendini Tanrılaştırma ideali uğruna, kendi-içinin yapışkan sıvısının üzerini hiç hava almayacak şekilde kendinden sert kabuklarıyla sıvayan antideğer bir varlığın doğumunu simgeler.

Sartre'in insan varoluşuna ilişkin kehanetinde her şeyin sonu felsefi bir olumsuzlamaya, antideğerleşmeye bağlanır. Başka bir deyişle, dünyanın renklerini yeni bir tonda görmek için kuşandığı kendinde varlığının at gözlüklerini çıkarıp, cesur bir farkındalıkla kendi-içinin anarşik atmosferine karışan benlik, eninde sonunda doğurgan bir maddi bedeninin peşinde bu cıvıklığa hapsolür. Bener'in “Böcek”i de aslında doğrudan doğruya bu tema ile ilişkilidir. Romanın en başında, Recai tarafından banyoda alkol dökülüp yakılan ve küvet tasının ortasındaki bir karaltıya dönüştürülen böcek, bir şekilde dirilir ve Recai'nin bütün yaşamına nüfuz eder. Sartrevari antideğerleşme bağlamında bakıldığında, bu bir zamanlar

hiçleştirilen kendi-içinin canavarlaşmış biçimde yeniden doğuşudur. Böceği infaz edince her şeyin yerli yerinde olduğu yaşantısına dönebileceğini uman Recai için bu bir ölüm tehdidi gibi bir şeydir.

Nitekim böcek infaz edilir, ama Recai'nin *derisinin üstünde, orada burada küçük kahverengi lekeler* (E. Bener, 2000a: 96) oluşur, aynı şey onun odasının akan tavanı için de geçerlidir, başındaki ağrı giderek dayanılmaz bir hal alır, *gırtlığının içini sanki yapışkan bir doku kaplamış[tır], şiş değil, yutkunmasını engelle[meyen], sadece yutkunurken, iyi pişmemiş bir et lokması boğazına sarılmış gibi bir duyguya kapıl[maktadır]* (E. Bener, 2000a: 110). Recai *içinden çürümeye başla[mıştır]* (E. Bener, 2000a: 114) ama hala ölmekte direnmektedir: *Ama kurşun, ya da, bıçak, saplanmıştı bir kez yüreğine. Kısa ya da uzun, geçecekti o süre* (E. Bener, 2000a: 115). Yüreğindeki bu müphem yara, bu olguların ışığında ele alındığında, kendi-içinin kendindenin bağrında açtığı yara olarak yorumlanabilir. Söz konusu yara, *meyvenin içindeki kurt* (Foulquié, 1998: 79) gibi kendinde-varlığı kemiren kendi-içinin ısırgındır ve şimdi kanamaktadır. Oktay'ın da bu yazgıyı resmeden “Düş” adında benzer bir şiiri vardır:

Lapa lapa yağan karı düşledim  
pencerenin önünde bütün yaz;  
baktım ki, kan içindeyim  
(Oktay, 2002: 51).

Oktay'ın vurguladığı gibi, insanın başına gelen herşeyin kaynağı, kendinde-varlığının sıcaklığından ve katılığından bıkip kendinde-kendi-içine öykünmesidir. Ben anlatıcı, ne yaz sığacağını ne de yağmuru dilemiştir; yağmur olmadan kara dönüşmektir en ideal olanı. Çünkü istediğinde yeniden eriyip kendi-içine dönüşebilecektir. Ama onun bu tasarımı, başka bir düzenekte işler ve onu kanlar içinde bırakır. Bu kan, Recai'nin her yanına bulaşan Haşmet Hanım'ın apış arasındaki pis kokulu kan gibi ben anlatıcıyı ne kadar yıkansa da temizlenemeyeceği bir varoluşa sürükleyecektir.

Yeniden Recai'in kanayan yarasına dönelim ve Haşmet Hanım'ın apış arasından sızan kanla enfekte olan benliğine ışık tutalım. Sarhoş olduğu bir akşam Haşmet Hanım'ın *günlerce bacaklarının kollarına yapıştığını san[acağı] ve kükiürtlü*

*sabunlarla çıkarmaya çalış[acağı] kan lekesi[ne]* (E. Bener, 2000a: 33) bulunan Recai, kendisini bu kokuşmuşluğa sürükleyen erkeklik organını iğdiş etmeye yeltense de cesaretini yitirir ve üç gün sonra iyileştiğinde, kendi bedeni bile artık Haşmet Hanım'ın kokuşmuşluğuna bürünmüştür: *Her boşalıştından sonra kusmak geliyor içinde. O iğrenç sıvının kokusuna dayanamıyor ve o koku etine kadar işliyor. Ne kadar yıkansa, temizlenemiyor* (E. Bener, 2000a: 40).

Bu noktada, saflığını kaybederek *iki hal arasındaki* (Sartre, 2009: 750) cıvıklığa dönüşümün ve *iki parantezin ortasında* (Paz, 1990b: 41) bir varoluşun simgesi olan bu kokuşmuşluğun Recai'nin bir zamanlar yaktığı böceğin, hiçlediği kendi-içinin intikamı olduğunu söyleyebiliriz. Bir zamanlar banyoda küvet tasının içinde toz topağına çevirdiği böcek gün gelir, bir başağrısı olur, Recai'nin beynini kemirir ve sonunda onu evinin dışında bir ölüme götürür.

Recai'nin sokak kenarında can çekiştiği sahne, Sartre'ın kehanetinin bir resmi gibidir. Recai yerde uzanmış yatmaktadır gözlerinin önündeki her şey kıpkırmızıdır. *Yeni doğan güneşin kırmızılığı değil. Fışkıran bir kanın kırmızılığı gibi değil. Donuk. Akmayan. Pıhtılaşmış. Ya da sönen bir yangının kırmızılığı[dır]* (E. Bener, 2000a: 195) bu. Bu, Oktay'ın düşlediği kardan veya Recai'nin böceği öldürürken düşlediği arı varlıktan çok farklı bir şeydir. *Kap kara dumanlar arasında çirpınan* (E. Bener, 2000a: 195) bu kırmızılık, Sartre'ın antideğer varlık dediği şeydir, ne eski kendinde varlığındaki katılığa ne de su akışkanlığındaki saf kendi-içinine kavuşabilmenin artık mümkün olmadığı, ikircikli varoluşu hüküm giyen benliğin atıldığı pis çukurdur.

Bu çukurdan çıkmak ve kendisini buraya atan total böceği ezmek ise artık imkânsızdır. İşte bu yüzden, Recai devrilen iri bir kalas (E. Bener, 2000a: 195) gibi kaldırımda uzanmış yatarken, dirilen total böcek karşısına geçmiş, duyargalarını oynatarak bakmaktadır yüzüne. *Gülüyor. Alay ediyor. Korkmuyor ondan. Onun bir şey yapamayacağını biliyor. Salına salına geziyor orta yerde* (E. Bener, 2000a: 194-195). Ama böcek hala totaldir ve üç ayağıyla aksamaktadır. Tanrısal kostümü giyebilmesi için bir bacağı eksik kalan böcek, kendinde-kendi-içine dönüşüp tanrılığını ilan etmeyi planlayan insanın en soi ve pour soi'sinin bir araya getirilemezliğinden kaynaklı kusurlu varlığına işaret etmektedir. Dolayısıyla *dili ağzının dışına taşmış, saralılar gibi ağzından köpükler saçarak, sol elini durmadan*

*ağzına götürmeye çalışarak debelen*[en] (E. Bener, 2000a: 198) Recai'nin de kusmuklu ağzı da *bir olmazlığa doğru açılıp kapan*[maktadır] (Cansever, 2014: 70-71).

“Hamamböceği”nin ana karakterinin geri dönüşü olmayan lanetlenmişliğinin sebebine baktığımızda, bunun nedeninin de *Tanrı'nın karşısına iki gözle çık*[maya] (Hage, 2011: 205) cüret etmesinden kaynaklı olduğunu görüyoruz. Kendi-içinini kendinde varlığının rahminden fırlattığı daha ilk andan, kendisini ilk günaha sürükleyen ve lanetleyen ilk andan itibaren, iki gözünden birini diğerine feda etmek yerine, bu iki gözün, kendinde- ve kendi-içinin, tanrısal uyumunu yakalayıp Tanrısal tahtına geçmeyi tasarlamıştır. Oysa yapması gereken şey, kendisini *günaha sürükleyen şey sağ gözü bile olsa, hemen çıkarıp at*[masıdır] *onu* (Hage, 2011: 205). Gerçi tekgözlü olmanın kıymetini geç de olsa anlamıştır, fakat kendinde-varlığını geri dönüşsüz şekilde hiçleştirdiğinden ve kendi-içini sonsuza dek varlığına musallat ettiğinden iş işten geçmiştir: *Pişman olduğum şey, hırsım. İnsanoğlu salt hırstan ibaret* (Hage, 2011: 214). Ana karakteri yarı insan yarı hamamböceği adı bir varoluşa iten de onu elindeki yaşam kısıntısıyla avunmaya mahkûm eden de bu hırsıdır. Çünkü o her cinayetten sonra, önce kendinde-varlığının sonra kendi-için-varlığının kanını eline bulaştırdıktan sonra, Sartre'in antideğer varlık bataklığına daha çok saplanmış ve şimdi tüm varlığına sinen pisliği söküp atmak istercesine kusmaya çalışmaktadır. Ana karakterin çalıştığı lokantanın bodrumundaki çöp bidonunun içindeki *bayat kokular*[ın], *kutunun içine de dışına da sıvaşmış olan yapışkan sıvı*[nın] *her nasılsa tanıdık gelmiş* (Hage, 2011: 262) olması da bundandır.

Yeraltında mayalanmakta olan şeyin, *meyvenin içindeki kurt*[un] (Foulquié, 1998: 79), ölüme çağrısına uyan Hage'in ana karakteri, *reçele gömülen ve orada boğulan eşek arısı*[ndan] (Sartre, 2009: 752) farksız şekilde kaybolmaya yazgılıdır. Kendini temellendirmekten aciz kendi-içinin bulaşıcı illetinden kurtulmak için içerisine girdiği hiçbir et-beden, onu bu illetten kurtaramayacaktır, eninde sonunda ansızın her şey grileşecektir, nemlenecektir ve kendi-içinin kara lekesi burada da kendini görünür kılacaktır. Nitekim ana karakter son zamanlarda dışarda dolaşırken, *ıslaklık her şeyi yut*[ar], *kentin rengini, kokusunu değiştir*[ir] (Hage, 2011: 250). Ana karakterin ruh hali de bununla eşzamanlı olarak değişir ve o, tam bir teslimiyet hali içinde üstündeki her

şeyi çıkarıp iskemleye yığar: *Ruh halim de hava gibi birden değişmişti; yine karanlığa gereksiniyordum. Pencereye koştım, perdeleri kapadım* (Hage, 2011: 251).

Sartre'in antideğerleşmeye yazgılı varoluşma serüvenini göz önünde bulundurduğumuzda, kendi-içinin anarşist eğilimli halet-i ruhiyesi içerisinde kendinde-varlığını yakıp kül eden, sonra yersiz yurtsuz kaldığında kendindeleşmeye yeniden meyleden, bunun için başka et-bedenlere sığınan insan benliğinin son umudu yine kendi-içinidir: *Beni ilgilendiren, suyun firarıydı, kaynağı değil* (Hage, 2011: 250). Fakat dış dünyada ve ana karakterin iç dünyasında süren ve herşeyi sırlı sıklam eden yağmur, yeraltındaki şeyi daha da mayalandırır ve sonunda dev hamamböceği, kanatlarıyla, ceketiyile, aynada ana karakterin karşısına dikilir. Ana karakter ise ona doğru doğrulttuğu namlunun tetiğini bir türlü çekmeyi başaramaz.

Hage'in ana karakterinin böcek-ben'i ile artık muktedir olduğu tek şey, sevdiği kadın Şohreh'in işkenceci polisi olan Şehit'i iki kez ateş ederek tam göğsünden vurmaktır. İki el ateş ederek gerçekleştirdiği bu cinayetin<sup>115</sup> ardından kendi-içiniyle olan bütün bağlarını koparır ve tabancayı elinden atar, mutfığa giderek *toplanan, hızla gidere doğru akan suya girer, sabunlu suya kapılmış, bir Venedik gondolu gibi süzülen yaprağı[n]* üzerinde *dans eden bir Çingene gibi* (Hage, 2011: 267) yeraltına süzülür.

Varoluşçu bir karakter olarak kendini belli eden Hage'in ana karakterinin bu şekilde antideğerleşmesi, Ahmed Salman Rushdie'nin "Floransa Büyücüsü"nü Ekber'ini akla getirmektedir. Nitekim zaferden zafere koşan, iç dünyasında kendi olma savaşı veren ve *bir insanın isteyebileceğinden çok daha fazlasını, yüceliği* (Rushdie, 2016: 72) arzulayan Ekber'in bundan on yıl önce sarayın duvarları arasında geçmişsiz, mazisiz ve itaatkârlıktan uzak özellikteki hayali sevgilisi Codha'yı ete kemiğe büründürerek ona hayat vermesi ve onu en gözde cariyesi yapması bu bağlamda Sartre'ın *kendinde[yi] kökensel olarak kendine mevcut* (Sartre, 2009: 765) kılacak ve *kendindenin kendi içinle sentetik kaynaşması[nı]* (Sartre, 2009: 772) sağlayacak kendini temellendirme projesine benzerdir. Bunun yanı sıra

---

<sup>115</sup> Ana karakterin iki el ateş ettikten sonra yeraltına süzülmesi teması, ikinci varlık kipi olan kendi-içinini hiçledikten sonra antideğerin bataklığına gömülen Sartre'ın bireyini hatırlatmaktadır. Nitekim ana karakterin bu cinayetine sebep olan da Şohreh'dir ve bir kendi-için olarak, Sartre benliğine son hiçleyici emrini vermiştir ve onu antideğerleşmeye terk etmiştir.

kendinde-varlık kipindeki Ekber'in ete kemiğe büründürdüğü bir hayal olan Codha'sından kendisine *ikinci tekil şahıs zamiriyle, çocuklar, sevgililer ve tanrılara hitap ederken kullanılan tu sözcüğüyle seslenme*[sinden] (Rushdie, 2016: 44-45) başka bir şey beklememesinin ardında yatan da insanın kendini Tanrı kılma arzusudur.

Peki, Ekber'i *hayal dünyasından gelen* (Rushdie, 2016: 338) Codha'sından vazgeçiren nedir? Codha'sıylayken geleceğin seslerinin peşinde koşan Ekber, konuşmayan, kıkırdamayan, şarkı söylemeyen Kara Göz ile uzak geçmişin yankısına<sup>116</sup> saplanıp kalır. Kendi-içini emerek cıvıklaştıran kendinde-varlığa benzer şekilde Kayıp Prenses Kara Göz geldikten sonra bütün kente hayat veren Fetihpur Sikri Gölü bile ansızın ortadan kaybolur ve Ekber'in şimdiye kadarki en büyük yenilgisi de bu sudan mahrum kalmaktır: *Susuz birer hiçiz. Bir imparator bile sudan mahrum kalınca toza dönüşür. Gerçek hükümdar sudur, bizler de onun köleleriyiz* (Rushdie, 2016: 376). Susuz bir hükümdar olarak hayali melikesi Codha'sının yerine getirdiği ve kendi düş gücünün hâkimiyetini ellerine teslim ettiği Kara Göz ise bir zamanlar kendini tanrı kılma uğruna kendinde-varlığını soyut kendi-içine kurban eden insanın yaşadığı hayal kırıklığı sonucunda yön değiştirerek kendindeleşmeye meyletmesi gibi, sonunda evine döndürülmüştür.

Hage'in ana karakterine dönecek olursak, o da ilk başlarda *aradığı karanlığı banyoda, beşiği de küvet*[te] (Hage, 2011: 261) bulur ve dört kanadını açarak yeraltına süzülür ama bu yeraltı ülkesinden çıkışı aynı rahatlıkta olmayacaktır. Bu noktada yeraltına inişe geçme teması, anne karnındaki bebeğin rahimden dışarı çıkmaya doğru pozisyon almasıyla haşır neşirdir. Bir yaprağın üstüne kanatlarını açarak yeraltına doğru kaymaya başlayan ana karakterin burada üstlendiği rol, kâh yerde sürünen kâh havada uçabilen hamamböceğinden farksızdır. Bu nedenle o da lavabo deliğinden gelen davetsiz albino gibi, dışı zırh gibi sert böcek kabuğuyla kaplı, içi sümüksü kendi-içinin zehiriyle dolu bir yarı kendinde- yarı kendi-için varlık olarak yeniden doğmak üzere rahimde inişe geçmiştir.

---

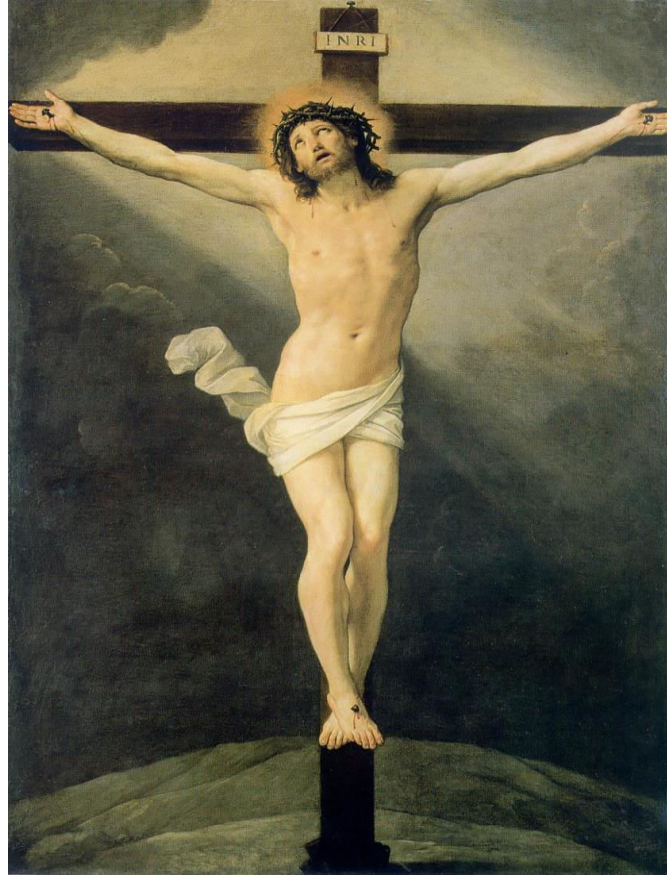
<sup>116</sup> Bu noktada geleceğin seslerini taşıyan Codha, Tanrılaşmak uğruna kendini insan kılan Sartre'ın bireyinin kendini temellendirme idealinin bir simgesi olarak karşımıza çıkarken, *uzak geçmişin yankısı* olan Kayıp Prenses Kara Göz ise kendini temellendirme idealinin başarısızlığa uğrayan insanın kaçtığı ve kendi-içinin kendinde tarafından emildiği antideğer varlık kipini imlemektedir.

G. H.'nin kendini Tanrı kılmaya serüveni de aynı bataklıkta son bulur. Kendi kendiyile iyi geçinmek için örgütlenmişken bir anlık merak duygusunun esiri olup hizmetçisinin odasına giren G. H., önce kökenlerini kaybeder, olmadığı şeyin görüntüsüne dönüşür. Bu yeni varolmama biçimiyle ayakları yerden kesilir, hayalet gibi havada sallanır durur. Artık onun benliğini bir minare gibi örten kendinde-varlığı yoktur ve o, minaresinin çıplaklığını seyredalmişken, kendi-içininin bu boyutsuz evreninde yeni bir varlık alanı keşfeder: dolap. Bu alana girmeye yeltendiğinde ise oranın çoktan başka bir varlığa ev sahipliği yaptığını idrak eder, hatta bu varlıkla karşı karşıya gelir. İlk gördüğünde zırh gibi sert kabuğuyla hamamböceği ona aradığı evi, kendindenin korunaklı rahmini vaadederek. Bu nedenle G. H. böceği ezer fakat böcek onun sandığı gibi cansız bir kabuktan çok daha fazlasıdır, canlı ve nemli bir varoluşun ete kemiğe bürünmüş halidir. Ama iğrenilenin alanına bir kez adım bile atması onun kendi-içinin beraklığını lekelemeye, cıvığa bulaştırmaya yeter de artar. *Kendime ne yapmışım?* (Lispector, 1996b: 59). Artık onun kendini bu kötü denemeye tamamen bırakmaktan başka seçeneği kalmamıştır, Nitekim Sartre (2009, 689)'ın da dediği gibi *insan gerçekliğinin özelliği, hiçbir mazeretinin olmamasıdır*. Kendini Tanrı kılmaya ilişkin çıktığı bu serüven, onun kararıdır ve bu karar tamamen insanidir ve o, bu kararının doğuracağı tüm sorumluluğu taşımaktadır.

Şimdi G. H. de bir kararın eşiğindedir: ya kendi-içinin hayaletsiliğinde ve boyutsuzluğunda salınıp duracak ya da sonunda antideğere dönüşüm riski olsa da hamamböceğinin nemli ve gri sıvısıyla kendi akışkan varlığını dondurup ayaklarını yere basacak duruma getirecektir. Ve tercihini yapar, böceğin bedeninden çıkan beyaz maddeyi ağzına alarak kötü denemeye tamamen teslim olur. Çünkü o, canlı bir kişi olmak istememektedir. Sonra olan olur. Kendi saydam kendi-için-varlığını hamamböceğinin bu yabancı cevheri ile midesinde harmanlar ve korkulana dönüşür: *ben hamamböceğiyim, ben bacağımın, saçlarımın ben duvarın sıvısındaki bembeyaz ışık huzmesiyim* (Lispector, 1996b:69).

G. H.'nin artık cennet bahçesinden kovulan Âdem'den farkı kalmamıştır. O da yasak olanı yemiştir ve ilk günahını işlemiştir: *Canlı maddeyi yemek beni cennetten kovduracak ve sonsuza kadar elimde bir sopa çölde yürümeye tutsak edecekti* (Lispector, 1996b:75). Ama asıl kötü olanı kendi-içinin bu çölünde yürümek değil,

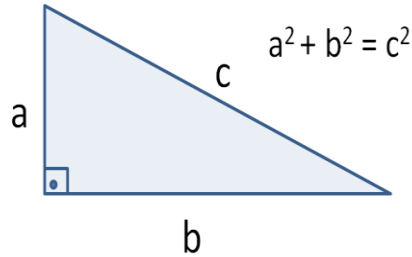
bu çölün canlı ve nemli olmasındadır. Bu, insan-dışı bir cehennemde kendini Tanrılaştırma umudunu hiç yitirmemek demektir. Nitekim bu cehennemi başlatan da istiyorum demek ve kendindeyi hiçlemek değilmiydi? *Orotoryo biçiminde ezinçler, çileler* (Lispector, 1996b:84) değil miydi? Evet, G. H.'nin de başına gelen de *bir varlığın başka bir varlık tarafından kıyımı için söylenen gönül borcu ilahisi*[nden] (Lispector, 1996b:83) başkası değildir. Bu insan denen varlığın başına gelebilecek en köklü kıyımdır. Çarmıhtaki İsa'yı gözümüzün önüne getirelim. O, ayakları aşağıda, yere bakar vaziyette, kolları iki yanına kanat açmışçasına çarmıha sabitlenmişken kutsal göğe yükselmemiş miydi? Bu çarmıha gerilme sahnesinde kollar göğe yükselmek için havalanırken, ayaklar hiçbir zaman yerden ayrılmayacakmış gibidir. İşte, Sartre bireyinin peşinden sürüklendiği kendini temellendirme projesi de tam olarak böyledir. Sadece uçmaya odaklı değildir, bir yandan kanat takıp uçarken, diğer yandan ayakların yere basması demektir. Ama ne yazık ki, bu proje, *kaynağını kendi nedeni olmanın imkânsızlığında bulan yüzeysel bir akıştır* (Sartre, 2009: 764) ve bir olmazlığa uzanır. İşte bu yüzden *insanlığın durumu İsa'nın çilesidir* (Lispector, 1996b: 167).



Ek-8: Çarmıhtaki İsa



Bu yazgıyı tersine çevirmek isteyenlerin sonu ise G. H. gibi antideğere bulaşmaktır: *Maddenin tam ortasında buldum kendimi* (Lispector, 1996b: 124). Tabii bu öyle hemen gerçekleşen bir şey değildir. Öncelikle G. H. karanlığa hapsolan ruhunu somutlaştırmak için yola çıkmıştır. *Arkamızda elli üç flüt. Önümüzde klarnet yolumuza ışık tutuyor. Ve başka hiçbir şey bana bilgi vermiyor* (Lispector, 1996b:126). Buradaki elli üç sayısına dikkat edelim. Beş ve üç rakamlarının birlikteliğinden doğan bu sayı, Pisagor'un öklid bağıntı teoremi çerçevesinde ele aldığımızda,  $4^2 + 3^2 = 5^2$ 'ni vermektedir. Burada da görüleceği gibi 5 ve 3 sayısının birlikteliğinde 4 sayısına yer verilmemiştir. Sayıların İncil'deki sembolik anlamları göz önünde bulundurulduğunda, insanın tamamlanmışlığının göstergesi üç, dört ve beşin birlikteliğidir. Eserdeki ikili kombinasyonda ise toprak ve kadınla özdeşleştirilen dört sayısına yer verilmemiştir, gökyüzü ve erkek ile ilişkilendirilen üç rakamı ve çocuk ile ilişkilendirilen beş rakamı birlikte bir bütün oluşturmuştur.



Bunun nedeni ise dört rakamı ile sembolize edilen doğurgan kendinde-varlığın artık G. H. için geçmişte kalmış olmasıdır ve şimdide bir ehemmiyetinin olmamasıdır. Hizmetçisinin odasına girdiği andan itibaren kendinde-varlığının somut kıyafetlerinden soyunan G. H., artık yoluna kendi-içinin hareketli ve dölleyici spermi ile devam edecektir ve içine davet edildiği bir et-beden bulduğu anda ise beş sayısının sembolize ettiği şeyi, çocuğu meydana getirecektir. Antideğerin doğumu gerçekleşene kadar ise *Sabbat'ın canlı maddesi* (Lispector, 1996b: 127) olarak kendi kendini bitirmeye karardır. Yahudilerin kutsal günü olan Sabbat'ın kökenine indiğimizde, altı günde dünyayı yaratan Tanrı'nın bu yedinci günde dinlenmeye çekildiğini görürüz. G. H.'nin de kendini *Sabbat'ın canlı maddesi* olarak tanımlaması bu bağlamda onun altıncı günde yaratılan bir insan olmaktan hala kurtulamadığının ve yedi sayısının Tanrısallığına ulaşamadığının bir göstergesidir. G. H. *cennet denen şeyin henüz tamamlanmamış taslağı*[na] (Lispector, 1996b: 129),

nemli antideğere yapışmış kalmıştır, ne ileri ne de geri hareket edebilmektedir. Neredeyse bütün yaşamını adadığı dünyanın en eski gizini artık geç de olsa çözmüştür ve bu gizde ıslak ve kurunun dengesiz bir karışımı vardır: *duvardaki kireç parçası, hamamböceği kılığına girmiş bir madde parçası* (Lispector, 1996b: 132).

Özetle, “Böcek”, “Hamamböceği” ve “G. H.’nin Çilesi”nin ana karakterleri kendilerini Tanrısal kılacak mücevher kutusunun peşine düşmüşlerdir. Bu uzun ve yorucu yolculuğa susuz kendinde-varlıklarıyla başlamışlardır ve ikinci durakta susuzluklarını gidemek için yeni bir varoluş biçimini, kendi-içini benimsemişlerdir. Tabi bu arada ilk uygarlıkları yıkılmıştır ve bu uygarlığa dayanan kökenlerini sonsuza dek yitirmişlerdir. Ama üçüncü durağa geldiklerinde önce kendilerine bir çatı bulma derdine düşmüşlerdir ve o et-bedenden buna koşturmuşlardır, fakat hepsinden eli boş dönmüşlerdir, ta ki murdar bir şeye dokunana kadar. Üç eserin de ana karakteri bir şekilde bu mundarla temas etmiştir ve mundarın lanetini kendilerine bulaştırmışlardır. *Bir ve iki sayıları arasında varolan* (Lispector, 1996b: 99) bir antideğere dönüşmüşlerdir.

Bu noktada üç eserdeki böcek motifini Sartre’ın antideğerleşme kavramı ile eşdeğer tutmamızın sebebini açıklamakta fayda vardır. Ontolojik açıdan en büyük genişliğe ulaşmayı, yani kendilerini Tanrısal kılacak bir kendinde-kendi-içine dönüşmeyi tasarımlayan ana karakterlerin, salt kendi-içinleri ile yola devam etmelerinin mümkün olmadığını ve ayaklarını yere basacak bir kendindenin kisvesine bürünmelerinin elzem olduğunu biliyoruz. Bir de buna Tanrısallaşmanın, gayri insani bir boyuta geçmek demek olduğunu ekleyelim. İşte bu noktada üç eserde de sahneye üç yüz elli milyon yılı aşkındır genetik yapısını dahi değişmeden koruyabilen böcek çıkar. Geçmişi iki yüz bin yıl öncesine kadar dayanan insanın karşısına devasa bir eşgalde dikilir. Devasa gayri-insaninin karşısında kendi dayanıksızlıklarını idrak eden ana karakterler, sağlam kabuğunun ardında beyaz maddesini özenle koruyan bu böceğin Tanrısallığına öykünürler. Lakin onların insani benliklerini gayri-insani olanla sentezlemeye çalışmasının sonu Sartre’ın cıvık diye adlandırdığı varlık bataklığına gömülmektir. Çünkü varlıklarının bir yönü (kendinde-varlık) kendini maddileştirmeye ve bu şekilde toprakta kök salmaya çalışırken, varlıklarının diğer yönü (kendi-için), temelini ne ise o olanı hiçleştirmekle kurar. Bu

kısır döngü de bu şekilde, ne ise o olmaktan ne ise o olmamaya veya tam tersi şekilde sonu gelmezcesine devinir durur.

#### 4.1.1.2. “Böcek”, “Hamamböceği” ve “G. H.’nin Çilesi” Yapıtlarındaki İğrenilene Dönüşüme Toparlayıcı Bir Bakış

*Bu haçın kolları arasında yuva kurmuş iki kuş:  
Güneş Âdem’le ay Havva.  
(Paz, 1990a: 37)*

Sartre’in bireyi, yazgısı gereği kendinde-varlığının kendi-içiniyle sentetik kaynaşmasını sağlamak için zorlu bir maceraya eninde sonunda atılır. Bunun için de ilk yaptığı şey, önce kendinde-varlığının kabuğunu kırıp yeni bir yaşamı dölleyici nitelikteki kendi-içinini dışarı çıkarır. Ağzı, ayakları kan içindeki bu yeni varlık, çıktığı kabuğu çoktan yiyip bitirmiştir bile ve yeni açmış bir çiçeğin hafifliği ve şaşkınlığıyla rüzgârda uçmaya başlar. Hareketleri anadan doğma bir körden farksız olan bu yeni varlığın, ayaklarını yere basacak yoğunluktan yoksun olmanın getirdiği bilinçle yüzleşmesi uzun sürmez. Zaten onun temelde var olan açlığı, bir nesneye tutunabilme tutkusu, onu insan cennetinden kapı dışarı eder. O, artık insanlığını yitirme noktasına doğru inişe geçmiştir ki bu onun zaten yakıp yıkmak için silahlanmış doğasına pek de aykırı sayılmaz.

O, hissetmekte olduğu şeyin kendisini mahvedebileceğini de hesaba katarak şeytansı olana yaklaşmakta yine de tereddüt etmez. Çünkü bu şeytansı varlık, onun Tanrı dediği şeye ulaşmasının yegâne aracıdır. O, ancak bu şeytansı ile birleştiğinde ve onunla akıcı bir ilişkide var olduğunda soyut ruhunu görülebilir kılıncaya kadar somutlaştıracaktır ve işte o zaman, Olimpos dağındaki bir Tanrı’ya dönüşecektir.

Onun bu varlık arayışının yazgısı ise çoktan yazılmıştır ve bu umutsuzluğa mahkûm bir yazgıdır. Tanrı olmak uğruna kendini insan kılan herkesin varoluşunun bir çileye dönüşeceği Sartre ontolojisinin malumudur. Zira kendineye eklemiş kendi-için şüphe götürmez biçimde imkânsızdır ve bir o kadar da çelişkilidir. Kökensel olarak kendi nedeni olma projesinin imkânsızlığı, kendi-içinin salt işleme

vasfıyla varoluşundan ve kendindenin de kendi kendisinde hiçbir olumsuzlamaya yer vermeyişinden kaynaklıdır. Gerçekten de kendi-için kendinde-varlığın *bağrındaki bir varlık deliği gibidir* (Sartre, 2009: 761) ve bu delik, *ne ise o olan kendindenin varlık kipi* (Sartre, 2009: 761) ile her türlü bütünleşmeyi reddetmektedir. Sartre (2009, 767)'ın da dediği gibi, *kendinde- ve kendi-içinin hem ayrılmazlığını, hem de görece bağımsızlıklarını açıklayan şey, devamlı yenilgidir.*

“Böcek”, “Hamamböceği” ve “G. H.’nin Çilesi”ne baktığımızda Tanrısal şatosunun tahtına geçmek için ölümlerden ölüme yatan Sartre bireyinin trajik yazgısını görüyoruz. Gerçi çalışmada ele aldığımız üç eserde de yazgı aynıdır, bu şatoya ulaşmanın yolu, hatta yolun sonunda olan da aynıdır, ama üç eserden biri bu varoluş serüvenini sonun başında, diğeri ortasında, bir diğeri de en dibinde bırakır. Ama söylediğimiz gibi, üç eserde de kendini Tanrılaştırmak amacıyla tepetaklak bir inişe geçen ana karakterlerin sonu, *Tanrı'nın derin uçurumuyla yiğitçe yutulmak*[tır] (Lispector, 1996b: 120).

Şimdi toparlamak amacıyla bu üç eserdeki insanın varolma savaşını ana hatlarıyla birbirleriyle karşılaştıralım. Öncelikle “Böcek”, “Hamamböceği” ve “G. H.’nin Çilesi”nin yazgılarını kara kılan şeyin, hiçbir surette yanyana gelemeyecek ikili varlık kipiyle donatılmış şekilde yaratılmış olmalarından kaynaklı olduğunu bir kez daha belirtelim. Gerçi üç eserin de ana karakterleri başlarda kendinde-varlıklarının içbükeyliklerinden çıkmayan, tonalin dışına adım atmaktan çekinen bir varoluşla yetinmektedir ama onlar da bir zaman sonra atonalin ezgilerine kulak tıkayamayacaklardır ve kendi-içinin hiçleyici çağrısına kapılacaklardır. “Böcek”in Recai’sine bu çağrı, düşünde gördüğü, kapısı olmayan, *dört köşe, basık tavanlı, duvarları beyaz badanalı* (E. Bener, 2000a: 9) idam odasından, “Hamamböceği”nin ana karakterine bir sürgün olarak geldiği Montreal’in soğuk batakhanesinden, “G. H.’nin Çilesi”nin ana karakterine ise *kuru bir boşluk* (Lispector, 1996b: 44) izlenimi veren hizmetçisinin odasından gelmiştir. Bu çağrı ile ana karakterler, evlerinin yani kendinde-varlıklarının yüzeye çıkmayan yanını fark etmişlerdir ve kendilerini birdenbire insan yaşamı denilen cehennem karanlığında bulmuşlardır. Artık onlar kendilerini aldatacak şekilde mekanizmalanmış varlıklarının etten kabuğunu yırtmışlardır ve kendilerini *ne ise o olmaya hapseden önlemler*[i] (Sartre, 2009: 115) kaldırıp atmışlardır.

O zamana kadar ise üç ana karakter de pencerelerini mühürlemişçesine kendi evlerine sığınmışlardır. Fakat ne yaparlarsa yapsınlar, en ufak bir çatlaktan yüzeye çıkma imkânı bulan kendi-içinin hiçleyici dehşetine maruz kalmaktan kurtulamamışlardır ve kendinde-varlıklarının zırlı sığınağını yitirmişlerdir. Sonrasında ise “Böcek”in Recai’si, “Kızıl Partner” olmasını sağlayan görevinden alınıp masa başı bir memuriyete atanmıştır, “Hamamböceği”nin ana karakteri yalnız ve sessiz bir yaşama terk edilmiştir, G. H. ise iyi yetişmiş kadın tavırlarını bir yana bırakıp yasak hareketlere meyletmiştir, kendini kendinde-varlığının bütün yüklerinden özgür kılmıştır.

Ne var ki, kendi-içinin yakıp yıkıcılığıyla ruhlarını maddi kılacak ne varsa yok eden bu ana karakterlerin *dünyadan yüzeye çıkmak için dünyaya angaje olma*[ları] (Sartre, 2009: 429), yani bir bedenleşmeleri gerektiğini anlamaları uzun sürmemiştir. Sartre (2009, 430)’ın da dediği gibi; *beden, insan varlığının devamlı bir yapısıdır, dünyanın bilinci ve insan geleceğine yönelik aşkın proje olarak insan bilincinin imkanı için devamlı bir koşuldur*. Recai’nin banyoda gördüğü böceği total bırakıp yakmasının, *başının belası* (E. Bener, 2000a: 13) Binnur’u ve Haşmet Hanım’ı başına musallat etmesinin, “Hamamböceği”nin ana karakterinin evindeki böcekleri öldürmeye girişmesinin, Şohreh ile kirin içinde sevişmesinin ve Genevieve’nin terliklerini çalıp onlarla kendini güvende hissetmesinin, G. H.’nin girdiği hizmetçi odasından bir an önce var gücüyle çıkmaya çalışmasının ve gördüğü böceği iki parçaya bölmek için de kaynağı esasen budur, kendi-içinin bedenleşme çabasıdır. Fakat kendinde-varlık bir kere hiçlenmeye görsün, bir daha onun katıksızlığına dönmek ütopyik bir hayalden öteye gidemez. Ana karakterlerin başka nesne veya et-bedenlerde Ouroboros’un kaotik bütünlüğüne ulaşma çabaları da bu şekilde başarısızlığa uğramıştır.

Kendi-içinin boşluk ağına saplanan bu karakterler kendi-içinlerini maddileştirecek beden bulamayınca, bu sefer de kendi-içinlerinden kurtulmaya yeltenmişlerdir. Recai, jiletle kendini iğdiş etmeye kalkmıştır, “Hamamböceği”nin ana karakteri parktaki bir ağaçta kendini asmaya yeltenmiştir, G. H. ise girdiği hizmetçi odasındaki dolaba girmeye öykünmüştür. Fakat hiçbir çaba, onları kendi-içinin solgun karanlığından kurtarmaya yetmemiştir ve onlar da sonunda bu durumu kabullenmişlerdir. Artık yas tutmayı bir yana bırakmışlar ve kendinde-varlıklarının

kendi-için tarafından bir kere iğfal edildiği gerçekliğini inkâr etmemeye başlamışlardır. Tabi bu kabullenme ile birlikte onların biçim ve düzen anlayışı da değişmiştir. Kapı kollarını mendille tutan Recai gitmiştir, yerine bir haftadır yıkanmayan, mide bulandıracak kadar ağırlaşan ter kokusuna karşı bile kayıtsız kalan bir Recai gelmiştir. “Hamamböceği”nin ana karakteri evindeki böcekleri öldürmeyi bir yana bırakmıştır, soğuk ve pis bir hela deliğinden farksız hale gelen batakhaneyle mutlu hale gelmiştir. G. H. için de ilk başta duyduğu tuhaflık duygusu sona ermiştir ve ona esenlik gelmiştir.

Ne var ki, bu esenlik kalıcı olmamıştır. Çünkü yeraltı dünyası hep inişe meyillidir ve kendi-içinin karanlığının sonu antideğerin bataklığına çıkmaktadır. Antideğerin bataklığına açılan kapı ise “Böcek”te ve “Hamamböceği”nde lavabo deliğidir, “G. H.’nin Çilesi”nde odanın köşesinde duran dolabın kapı aralığıdır. Tabi bu dar kapılardan süzülüp gelen hamamböcekleri ilk başta ana karakterler için istenmeyen ve iğrenilen birer varlıktan ötesi değillerdir; bu nedenle infaz edilmeleri şarttır. Recai böceği alkol döküp yakmıştır, “Hamamböceği”nin ana karakteri albino böceğin akan su tarafından lavabo deliğine nasıl gönderildiğini seyredalmıştır, G. H. ise böceği çıktığı dolabın kapısıyla ikiye bölmüştür.

Görüldüğü gibi, antideğerin sümüksülüğüne bulaşmaktansa kendi-içinin boşluğunda asılı kalmaya razı gelen ana karakterlerin ortak eylemi, böceğin bir şekilde ortadan kaldırılmasıdır ve buna yönelik benzer eylemlerle böceği geldiği yere döndürmeye çalışmışlardır. Peki ya böcek dirildiğinde ne olmuştur? Bu, “Hamamböceği”ndeki önceden bildirilen Kıyamet Günü’dür, her şeyin alev alacağı, yeraltındaki böceklerin ise yeryüzüne çıkıp krallıklarını kuracakları gündür. Zaten yazgının dediği de olmuştur ve can çekişen böcekler büyük bir güçle yeniden doğmuşçasına ana karakterlerin karşılıklarına dikilmişlerdir. Artık istenmeyen, canlı ve nemli olan hiçliğin doğumu başlamıştır ve bundan kaçmak mümkün değildir.

Bu doğum sahnesinin sembolik ifadesi üç eserde de benzer şekildedir. Recai, ağzından salyalar saçsa yerde can verirken karşısında infaz ettiği böceğin dev hayaleti durmaktadır ve var gücüyle gülmektedir. Recai, rahmin yerine geçen ve olabildiğince açılan ağızla kusmaktadır, kustukça böcek büyümektedir. “Hamamböceği”nin ana karakterinin bir yaprağın üstünde dans ede ede yeraltına

kaymaya başlaması da rahimden dışarıya doğru inişe geçen bir varlığın doğumuna ilişkindir. Recai ve “Hamamböceği”nin ana karakteri yeni bir varlığı yeryüzüne fırlatmak için ıkınırlarken, G. H. ağzına aldığı hamamböceğinin maddesini kusmuştur ve rahatlamıştır. Şimdi ise *yeni başlayan biri gibi yepyenidir* (Lispector, 1996b: 102).

Bu üç sembolik doğum sahnesine baktığımızda, ortaya çıkan gayri-insani şey, insan yazgısının gerçekliğidir ve bu yazgı gereği insan, elleri boş dönecek olsa da aramak, sonunda da siyah-beyaz bir varoluşu hüküm giymek zorundadır. Asla yaşamın yükseklik düzeyine erişemeyecektir.

## SONUÇ

“Böcek”, “Hamamböceği” ve “G. H.’nin Çilesi” eserlerinin odak noktasındaki bir motif olan iğrenilen kimliklerin varoluşçuluk bağlamında ele alınıp karşılaştırmalı edebiyat biliminin verileri ışığında metin inceleme yöntemlerinden felsefeye dayalı inceleme yöntemine bağlı kalınarak, Sartre ontolojisi perspektifinden karşılaştırıldığı bu dört bölümlük çalışmamızın birinci bölümünde varoluşçuluğa, dallarına ve önde gelen temsilcilerine ilişkin genel bir bilgi verilmiştir. Bu bilgileri burada da kısaca özetlemekte fayda vardır.

Nesnelerin değişmez niteliği olan özün varoluştan sonra geldiği düşüncesinden beslenen varoluşçu felsefe, taş, sopa gibi bilinçten yoksun varlıklardan bilinciyle kendini farklı kılan insana kendi özünü şekillendirebileceği özgürlüğü tanımaktadır. Nitekim öznelciliğe yaptığı vurguyla varoluşçu sayılmasa da modern varoluşçu felsefeciler üzerinde etkisi olan bilge Sokrat’a göre de insanın gerçekliği anlamasının yolu kendisini tanımasından geçmektedir. İster din odaklı ister tanrıtanımaz olsun bütün varoluşçuları bir noktada birleştiren de insan varoluşunun bireyselliği ve tikelliğidir. Varoluşçuların birbirinden ayrıldıkları nokta ise Tanrı inancıdır. Din odaklı varoluşçuluk, varoluşun özden önceliğini Tanrı’nın varlığı üzerinden temellendirirken, tanrıtanımaz varoluşçuluk bunu Tanrı’nın yokluğu görüşü üzerine inşa etmektedir.

Din odaklı varoluşçuluk, insanın seçerek eyleme özgürlüğünü Tanrı’nın insana yegâne lütfu, insanın özünü yaratma çabasını ise İlk Günah ile Tanrı’sından ayrı düşmüş insanın ona yeniden ulaşma gayreti olarak görmektedir. Bu tür bir varoluşçuluk anlayışına sahip filozoflar arasında Kierkegaard, Jaspers ve Marcel’in adları anılmaya değerdir. Kierkegaard, insanın varoluş serüvenini estetik, ahlaki ve dini olmak üzere hiyerarşik şekilde üç varlık alanına ayırmaktadır ve sadece dini alandaki iman şövalyelerine Tanrısal ışıkla aydınlanmayı müjdelemektedir. Buna benzer şekilde, Jaspers’a göre de insanın sahip olduğu özgürlüğünün kaynağı aşkın bir varlıktır ve insanın varoluşsal ödevi, özgür seçimiyle bu aşkın varlığa ulaşmaktır. Felsefesini Hıristiyanlık dininin üzerine kuran Marcel ise insanın kendini toplumdan soyutlayarak sadece Tanrı ile iletişime geçmesini değil, insanın Tanrı ile iletişiminin yanı sıra süjelerarasılığı da varoluşsal bir ödev olarak görmektedir.



Tanrıtanımaz varoluşçuluk ise insan gerçekliğinin temeline dogmatik bir Tanrı inancı yerine insanın kendisini yerleştirmektedir ve dünyaya kendi istemi dışında fırlatılan insanı yaşamına ilişkin alacağı olumlu ya da olumsuz her karardan sorumlu tutmaktadır. Varoluşçuluğun bu kanadının önde gelen temsilcileri ise Heidegger ve Sartre'dır. Heidegger'e göre kendini bu dünyaya fırlatılmış olarak bulan insanın görevi, kendi varlığının içindeki yabancıyı bulmaktır. Sartre ise temelde Heidegger'in Dasein'ının kendini tanımasından etkilenmiştir, fakat Heidegger'den ayrıldığı nokta, insanın kendini var etme mücadelesinde başkalarını bir tehdit olarak görmesidir.

Varoluşçuluğa ilişkin böyle bir giriş yaptıktan sonra, Türk edebiyatından, Kanada edebiyatından ve Güney Amerika edebiyatından seçtiğimiz üç eserdeki varoluş mücadelesini ve iğrenilene dönüşüm motifini Sartre ontolojisi çerçevesinde karşılaştıracığımız için, çalışmamızın ikinci bölümünde varoluşçuluğu daha da özele, Sartre ontolojisine indirgeme gereği duyduk. Sartrevari varoluş serüvenine ilişkin bütün aşamaları ele aldığımız bu bölümde, insanın hiçliğini idrak edişinden kendini özgür kılacak olan yazgısına, sonsuz özgürlüğünün beraberinde getirdiği sorumluluğa, topluma ve kendine yabancılaşmasına, en sonunda da ulaştığı giz karşısında kapıldığı bulantıya yer verdik ve insanın kendi kendinin temeli olma projesinin kaçınılmaz sonunu gözler önüne serdik.

Üç edebi eserin Sartre ontolojisi çerçevesinde karşılaştırıldığı çalışmamızın üçüncü bölümü, felsefe ile edebiyat ilişkisinin derinliğini gözler önüne sermiştir. Zira bu çalışmanın odağındaki "Böcek" eserinin ait olduğu Türk edebiyatında ve "Hamamböceği" ile "G.H.'nin Çilesi"nin ait oldukları Batı edebiyatında, edebiyat ile felsefeyi harmanlayan, Sartre ontolojisinin etkisinde kaleme alınan çok sayıda esere rastlanmıştır. Aynı şekilde Bener, Hage ve Lispector'un diğer eserlerinin de varoluşsal motiflerden beslendiği sonucuna ulaştık.

Çalışmamızın dördüncü bölümünde, "Böcek", "Hamamböceği" ve "G. H.'nin Çilesi"ndeki iğrenilen bir varlık olarak böceğe dönüşüm motifini ve aşamalarını karşılaştırmaya geçmeden önce, mitolojiden masallara, masallardan modern edebiyat eserlerine kadar ulusal ve uluslararası edebiyattaki dönüşüm motiflerine yer verdik. Bu dönüşüm motiflerini ele alırken de bir gruplandırmaya gitmeyi gereği duyduk ve

önce güç veya güzelliğin sembolü olana dönüşüm motiflerini, hemen ardından da varoluşun uç noktası olarak iğrenilene dönüşüm motiflerini örneklerle gösterdik. Böylece çalışmamızın ana bölümüne giriş yapma olanğı bulduk. Zira çalışmamızın odak noktasındaki üç eserde de ana motif iğrenilen böceğe dönüşümdür.

Üç eseri karşılaştırırken, Sartrevari varoluş serüveni ve bu serüvenin son evresi olan iğrenilene dönüşüm motifi ile sınırlı kaldık. Çünkü bu üç eseri birbirleriyle karşılaştırılabilir kılan da eserlerdeki ana karakterlerin bu türdeki Sartrevari varoluş mücadeleleri ve iğrenilen böceğe dönüşümleridir. Nitekim ele alınan eserlerde de, ana karakterlerin ikircikli varlık kipine gömülmeleri, bir zamanlar iğrenip öldürmeye yeltendikleri böceklerle karşı karşıya gelmeleriyle sembolize edilmektedir. Bir şekilde yüzeye çıkmayı başaran hamamböceklerinin bu bağlamda kendinin temeli bir kendinde-varlık yaratma uğruna girdiği yolda, ne tam olarak kendineye ne de tam olarak kendi-içine dönüşebilen ve ontolojik düalizminin kurbanı olan Sartre'ın bireyini yansıttıkları barizdir.

“Böcek”, “Hamamböceği” ve G. H.'nin Çilesi”nde Sartre'ın bu karayazgısının izlerini sürerken, Sartrevari dönüşümün evrelerini ele alan ortak başlıklar açtık.Yazgının başlangıcından, benliğe ayna tutan mekânlara, et-bedenlerden ana karakterlerin bedenleşme çabalarına, ana karakterlerin kendi-içinlerinden arınmak uğruna giriştikleri eylemlerden kendi-içinle gelen illeti kabullenmelerine, burası ve orası arasında ara kapı görevi gören deliklere, ana karakterlerin bu deliklerden çıkıp gelen öteki ikizlerle yüzleşmelerine ve son olarak da ana karakterlerin yazgılarının sonu olan kusmuksu varlığa dönüşmelerine kadar üç eserdeki Sartrevari dönüşüm olgusunun adım adım bütün evrelerini ele almaya çalıştık.

Bu çalışmanın sonucunda, insan gerçekliğini hiçliğin içine batıran ve o hiçlikten ancak bir antideğer varlık olarak çıkaran Sartre ontolojisinin, birbirlerinden tamamen farklı kültürlere ait olan “Böcek”, “Hamamböceği” ve G. H.'nin Çilesi”ni ortak bir paydada buluşturduğuna ulaştık. Dünyaya fırlatılması kendi tercihi olmayan insanın kendini insansal kılsa da kılmasa da her şekilde yenilgiyle sonuçlanacak olan yazgısının absürlüğü zırh gibi sert kabuğunun ardında beyaz maddesini mayalandırmakta olan hamamböceği imgesinde kendini görünür kıldığını tespit ettik.

Kısacası, kültürel, dinsel ve dilsel farklılıklar ne olursa olsun, insanın kimliğini bulma çabasının dile getiriliş biçimi hep aynıdır ya da hiç olmazsa benzerdir. Varoluşa ilişkin tüm bakış açıları, insanın kendini keşfetme yolculuğunu ister mutlu sonlandırсын, ister umutsuz bir çıkmaza terk etsin, kültürel, dinsel, dilsel sınırların ötesinde ortak bir dilde kucaklaşmaktadır. Edebiyat da bunun en somut örneğidir, bu ortak sesin süslü bir veçhesidir. Biz de Doğu'dan Batı'ya uzanan ve birbiriyle aralarında kültürel, dilsel ve dinsel farklılıklar hatta uçurumlar olduğunu düşündüğümüz edebi eserlerde Sartre ontolojisi ışığında bu ortak sesin izini sürdük. Bunun sonucunda gördük ki, dilsel, dinsel, kültürel farklılıkların buluştuğu yer hep aynıydı, insan ruhunun ışık geçirmez karanlığıydı. Bu karanlıkta yol alırken aklımızda da hayalimizde de tek bir şey vardı: ideal varlığa ulaşmak. Ama başından beri köksüzlüğe kök salmış insanın kaderinden beslenen eserlerden yola çıktığımız için, ulaştığımız sonuç ise mutlu sondan men edilmişti. Hatta son perde, antideğer olmaktan paçayı kurtaramayan insanın umutsuzluk şarkısıyla kapanıyordu.

## ÖNERİLER

Türk, Doğu ve Batı kültüründen beslenen “Böcek”, “Hamamböceği” ve “G. H.’nin Çilesi” nin ortak bir noktada kesişen motifini, iğrenilene (böceğe) dönüşüm motifini Sartre ontolojisi perspektifinden ele alırken, karşılaştırmalı edebiyat bilimine katkı sağlayacağını ve kültürlerarası görünmez bağları gün yüzüne çıkaracağını düşündüğümüz, aydınlatılmayı bekleyen pek çok eser olduğunu gerek tesadüfen gerek derin araştırmalarımız neticesinde keşfettik. Çalışmamızın sınırlarını aşacağı için çalışmamızın dışında tuttuğumuz, fakat mutlaka çalışılması gerektiğine inandığımız bu konulardan en önemlisi Leyla Erbil’in “Hallaç”ındaki böcek imgesinin Franz Kafka’nın böceği ile karşılaştırılmasına yöneliktir. İki eserin de kapanış sahnesi, antideğere dönüşümün somut halini, “içi dışına çıkmış olma” durumunu akla getirmektedir. Sartre’ın gökteki tahtına oturmaya çalışan bireyi günün birinde baş aşağı edilecektir ve bir böcek gibi ezilecektir. Bu iki eserde de böcekler bir şekilde ölüme terk edilir ve bu ölüm sahnesinde vurgu hep yeraltına doğrudur.

Bu noktada çalışılmayı bekleyen bir başka konu ortaya çıkmaktadır: yeraltı imgesi. Bunun en somut örneklerine Clarice Lispector’un “G. H.’nin Çilesi” ile Ingeborg Bachmann’ın “Malina”sında rastlıyoruz. İki eserin kadın ana karakterlerinin trajik sonlarını getiren şey yeraltının dev rahmine inen delikten bakma cesaretini göstermeleridir. “Malina”nın ana karakteri duvarda açılan yarıktan, G. H. ise hizmetçisinin odasındaki dolabın kapı aralığından yeraltı cehennemine adım atar ve görünenin ardındaki boyuta ulaşır. Tabi sözü açılmışken, G. H.’nin içsel dünyasında yeraltına inişi teması Nietzsche’nin üst-insana dönüşümü bağlamında da okumaya açıktır.

Yeraltı dünyası sınırlarında dolaşırken bir başka imge karşımıza çıkmaktadır: su. Mitolojiden bu yana yeniden doğuşun bir sembolü olarak görülen su, nehir, göl ve deniz, Sartre ontolojisi açısından da aynı içeriği muhteva etmektedir: kendini kutsal kılmaya çalışan ve bu uğurda kendinde-varlığını asi mizaçlı kendi-içinine feda eden insanın kendisine bulaşan “hastalıktan” (antideğer) arınma çabası. Demir Özlü’nün “Kanal” öyküsünü Kafka’nın “Yargı”sı ile karşılaştırılabilir kılan da budur. Nitekim iki öykünün ana karakterleri gömüldükleri bu bataklıktan kurtulmak

istercesine kendilerini kanalın veya nehirin suyuna bırakırlar ve kendi-içinin serinletici ve akışkan sularında sümüksü hale gelen benliklerini arındırmaya çalışırlar.

Görüldüğü gibi bu çalışmamız sayesinde keşfettiğimiz fakat çalışmamızın sınırları dışında tutmak zorunda kaldığımız bu konular, gerek daha önce çalışılmamış olmaları gerek farklı kültürleri ortak bir seste kesiştirmeleri nedeniyle komparatistik çalışmaları için uygundur.

## KAYNAKÇA

- Abasıyanık, S. F. (2000). *Şimdi Sevişme Vakti, Bütün Eserleri 13- Şiirler*, Muzaffer Uyguner (Haz.), Bilgi Yayınevi, Ankara.
- (2011). *Alemdağ' da Var Bir Yılan – Bütün Yapıtları- Öykü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Afşar, T. (1985). *Niçin Varoluşçuluk Değil*, Süreç Yayınları, İstanbul.
- Ağaoğlu, A. (1993). *Toplu Oyunları 2*, Mitos Boyut Yayınları, 1993,
- Akarsu, B. (1988). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Akgün, T. (2012). “Karl Jaspers'de İmanın Felsefi Temelleri”, İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, No: 26, ss. 5-30, (Çevrimiçi), [https://www.academia.edu/6713717/Karl\\_Jaspersde\\_%C4%B0\\_man%C4%B1n\\_Felsefi\\_Temelleri\\_-\\_Tuncay\\_Akg%C3%BCn](https://www.academia.edu/6713717/Karl_Jaspersde_%C4%B0_man%C4%B1n_Felsefi_Temelleri_-_Tuncay_Akg%C3%BCn), 21 Mayıs 2017.
- Ali, S. (2013). *Kürk Mantolu Madonna*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Alver, K. (2012). *Edebiyat Sosyolojisi*, Hece Yayınları, Ankara.
- Andaç, F. (2002). *Söz Uçar Yazı Kahr Yüzyılın Son Tanıkları 2*, Can Yayınları, İstanbul.
- Apuleius (1950). *Altın Eşek I*, Nurullah Ataç (Çev.), Milli Eğitim Basımevi, Ankara.
- (2006). *Başkalaşımalar*, Çiğdem Dürüşken (Çev.), Kabancı Yayınevi, İstanbul.
- Arslan, A. (2010). *Felsefeye Giriş*, Adres Yayınları, Ankara.
- Aruoba, O. (2012). *Hani*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Atay, O. (2004). *Korkuyu Beklerken, Bütün Eserleri 4*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Atılğan, Y. (1987). *Anayurt Otel*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Augustinus (1999). *İtiraflar*, Dominik Pamir (Çev.),Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Bachmann, I. (1983). *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, Christine Koschel ve Inge von Weidenbaum (Yay. haz.), Piper Verlag, München.
- Bacon, F. (1999). *Novum Organum*, Sema Ö. Akkaş (Çev.), Doruk Yayınları, Ankara.
- Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası*, Çiçek Öztekin (Çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- Beauvoir, S. de. (1982). *Denemeler*, Asım Bezirci (Çev.), Payel Yayınları, İstanbul.
- (1983). *Veda Töreni ve Jean Paul Sartre 'la Söyleşiler - Ağustos-Eylül 1974*, Beyhan Kayıhan (Çev.), Varlık Yayınları, İstanbul.
- Bener, V. O. (1952). *Dost – Hikayeler*, Seçilmiş Hikayeler Dergisi Kitapları, Ankara.
- (1996). *Buzul Çağı'nın Virüsü*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Bener, E. (2000a). *Böcek*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- (2000b). *Loş Ayna*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- (2002). *Bürokratlar*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- (2003). *Bir Demet Mimoza*, Dünya Yayıncılık, İstanbul.
- (2012). *Kedi ve Ölüm (Ana Kapı)*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Berk, İ. (1958), *Galile Denizi*, Varlık Yayınları, İstanbul.
- (1975), *Taşbaskısı*, Yapıt Yayınları.
- (1992). *Güzel Irmak*, Adam Yayınları, İstanbul.
- Blackham, H. J. (2005). *Altı Varoluşçu Düşünür*, Ekin Uşşaklı (Çev.), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Boehmer, E. (2005). *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*. 2<sup>nd</sup> Ed., OUP, Oxford.
- Bompiani, L. (1999). “Varoluşçuluk bir İnsancılıktır”, Sartre, *Varoluşçuluk*, Asım Bezirci (Çev.), Say Yayınları, İstanbul.
- Brönnie, S. (2016), (Çevrimiçi), <http://www.inana.info/blog/2016/12/12/symbolik-der-trommel.html>, 27 Haziran 2017.
- Bulgakov, M. A. (2016). *Köpek Kalbi*, Gizem Şahin (Çev.), Dedalus Kitap, İstanbul.
- Campbell, J. ve Moyers B. (2016). *Mitolojinin Gücü – Kutsal Kitaplardan Hollywood Filmlerine Mitoloji ve Hikayeler*, Zeynep Yaman (Çev.), MediaCat Yayınları, İstanbul.
- Campbell, J. (2017). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, Sabri Gürses (Çev.), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Camus, A. (2013). *Sisifos Söyleni*, Tahsin Yücel (Çev.), Can Yayınları, İstanbul.
- (2016). *Yabancı*, Can Sanat Yayınları, İstanbul.

- Cansever, E. (2014). *Gelmiş Bulundum*, Bedirhan Toprak (Haz.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Cengiz, S. (2010). “Göç, Kimlik ve Edebiyat”, *Zeitschrift für die Welt der Türken*, Vol. 2, No., 3.
- Cevizci, A. (1997). *Felsefe Sözlüğü*, Ekin Yayınları, Ankara.
- (2010). *Felsefeye Giriş*, Sentez Yayıncılık, İstanbul.
- Chambers, I. (1994). *Migrancy, Culture, Identity*, Routledge, London.
- Cibran, H. (1970). *Hak Erenler (Nebi)*, Ömer Rıza Doğrul (Çev.), Gün Kitabevi, İstanbul.
- (1989). *Sözler*, Aytunç Altındal, (Çev.), E Yayınları, İstanbul.
- (1990). *Velinin Bahçesi*, Hasan Karatepe (Çev.), Karatepe Yayınları, Ankara.
- Collet, J. (2006). *Varoluşçuluk*, Işık Ergüden (Çev.), Kültür Kitaplığı Dost, Ankara.
- Copleston, F. (1956). *Contemporary Philosophy: Studies of Logical Positivism and Existentialism*, Burnes and Oates, London.
- (1986). *Aristoteles*, Aziz Yardımlı (Çev.), İdea Yayınları, İstanbul.
- (1997). *Felsefe Tarihi - Hegel*, Aziz Yardımlı (Çev.), İdea Yayınevi, İstanbul.
- Dante (2011). *İlahi Komedya*, Rekin Teksoy (Çev.), Oğlak Yayıncılık, İstanbul.
- Demirer, T. ve Özbudun, S. (1999). *Yabancılaşma*, Öteki Yayınevi, Ankara.
- Descartes, R. (1989). *Ahlak Üzerine Mektuplar*, Mehmet Karasan (Çev.), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- (1997). *Metafizik Düşünceler*, Mehmet Karasan (Çev.), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Direk, Z. (2009). “Bir Entelektüel Olarak Jean Paul Sartre”, *Jean Paul Sartre: Tarihin Sorumluluğunu Almak, Sartre'ın Geç Dönem Düşüncesi Üzerine* içinde, Zeynep Direk ve Gaye Çankaya (Haz.), Metis Yayınları, İstanbul.
- Duru, O. (1959). *Bırakılmış Biri*, Açık Oturum Yayınları, Ankara.
- Eco, U. (2001). *Açık Yapıt*, Pınar Savaş (Çev.), Can Yayınları, İstanbul.
- Edgü, F. (2014). *Leş – Toplu Öyküler (1953-2002)*, Sel Yayıncılık, İstanbul.



- Eliade, M. (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi*, Ali Berktaş (Çev.), Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Erbil, L. (1960). *Hallaç*, Can Yayınları, İstanbul.
- Eski Ahit, Tekvin, (Çevrimiçi), <http://kitabimukaddesekiahit-tekvinkitabi.blogspot.com.tr/2017/06/tekvin-kitab-bap-2.html>, 29 Haziran 2017.
- Eugenides, I. (2016). *Bakir İntiharlar*, Solmaz Kamuran (Çev.), Domingo Yayıncılık, İstanbul.
- Foucault, P. (1991). *Varoluşçuluk (L'existentialisme)*, Yakup Şahan (Çev.), İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- (1995). *Varoluşçuluk*, Yakup Şahan (Çev.), İletişim Yayınları, İstanbul.
- (1998). *Varoluşçunun Varoluşu*, Yakup Şahan (Çev.), Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul.
- Gökberk, M. (2005). *Felsefe Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Grimm, J. ve W. (1999). *Masallar (Kinder und Hausmärchen I)*, Cemal Kaya (Çev.), Egemen Berköz (Yay. haz.), Dünya Klasikleri Dizisi: 31, Çağdaş Matbaacılık Yayınları, İstanbul.
- (2016). *Märchen (Kinder- und Hausmärchen 1812-15)*, Band II, Michael Holzinger (Yay. haz.), Berliner Ausgabe.
- Hage, R. (2010). *De Niro'nun Oyunu*, Püren Özgören (Çev.), Everest Yayınları, İstanbul.
- (2011). *Hamamböceği*, Püren Özgören (Çev.), Everest Yayınları, İstanbul.
- (2015). *Karnaval*, Avi Pardo (Çev.), Everest Yayınları, İstanbul.
- Hanratty, G. (2002). *Aydınlanma Filozofları: Locke-Hume ve Berkeley*, Tuncay İmamoğlu ve Celal Büyük (Çev.), Anka Yayıncılık, İstanbul.
- Hegel, G. W. F. (1986). "Tin'in Fenomenolojisi'ne İlişkin Temel Düşünceler", *Seçilmiş Parçalar*, Nejat Bozkurt (Çev.), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- (1991). *Hukuk Felsefesinin Prensipleri*, Cenap Karakaya (Çev.), Sosyal Yayınlar, İstanbul.
- Heidegger, M. (2000). *Introduction to Metaphysics*, Gregory Fried and Richard Polt (Çev.), Yale University Press, New Haven & London.
- Hesse H. (1997). *Bozkırkurdu*, Kamuran Şipal (Çev.), AFA Yayınları, İstanbul.

- Hume, D. (1997). *İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme*, Aziz Yardımlı (Çev.), İdea Yayınevi, İstanbul.
- Huxley, T. H. (1902). “Agnosticism”, *Collected Essays: Volume V: Science And Christian Tradition*, D. Appleton And Company, New York.
- Hühnerfeld, P. (2002). *Heidegger: Bir Filozof, Bir Alman*, Doğan Özlem (Çev.), Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Inwood, M. (2014). *Heidegger*, Nursu Öрге (Çev.), Dost Kitabevi, Ankara.
- Ionesco, E. (2000). *Gergedanlar*, Toplu Oyunları 4, Hasan Anamur, Lale Arslan ve Hülya Yılmaz (Çev.), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Joyce, J. (2015). *Ölümler*, Merve Tokmakçıoğlu, (Çev.), Zeplin Kitap, İstanbul.
- Kafka, F. (1965). *Şarkıcı Josefine ya da Fare Ulusu*, Kamuran Şipal (Çev.), Dönem Yayınevi, İstanbul.
- (2015). *Yalnızlık Sahip Olduğum Tek Şey – Aforizmalar*, Mustafa Fırat, (Çev.), Zeplin Kitap, İstanbul.
- (2017). *Dönüşüm*, Ahmet Cemal (Çev.), Can Yayınları, İstanbul.
- Karakoç, S. (1978). *Şiirler IV*, Diriliş Yayınları, İstanbul.
- Kendini Biliş*, (Çevrimiçi), <http://www.antoloji.com/kendini-bilis-siiri/>, 17 Şubat 2017.
- Kierkegaard, S. (1989). *Sickness Unto Death*, Alastair Hannay (Çev.), Penguin Books, London.
- (2004). *Kaygı Kavramı*, Türker Armaner (Çev.), Kültür Yayınları, İstanbul.
- (2007). *Ölümcül Hastalık ve Umutsuzluk*, M. Mukadder Yakupoğlu (Çev.), Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- (2013). *Korku ve Titreme*, Ebru Çalışkan (Çev.), Mitra Yayınları, İstanbul.
- Koç, E. (2004). *Gabriel Marcel ve Sadakat*, Art Yayıncılık, Ankara.
- Küçükalp, K. (2012). “Edmund Husserl ve Fenomenoloji”, Aliye Kovanlıkaya, Enver Orman, Uğur Ekren, Kasıl Küçükalp, Kaan H. Ökten, Ali Utku, Ali Osman Gündoğan, Yaylagül Ceran, Özkan Gözel ve Nami Başer, *Kant Sonrası Metafizik Üzerine Konuşmalar*, Erdal Yılmaz (Yay. haz.), Küre Yayınları, İstanbul.
- Kundera M. (1990). *Anahtar Sahipleri*, Rekin Teksoy (Çev.), Remzi Kitabevi, İstanbul.

- Kur'an-ı Kerim ve Açıklamalı Meali, İhsan Atasoy, Ümit Şimşek, Mehmet Paksu ve Cemal Uşşak (Haz.), Yeni Asya Yayınları, İstanbul, 1989.
- Lebceuf, M. (2014). *32 Alıntıda Felsefe Tarihi*, Alev Er (Çev.), NTV Yayınları, İstanbul.
- Lispector, C. (1996a). *Yıldızın Saati*, Hamide Koyukan (Çev.), İmge Kitabevi, İstanbul.
- (1996b). *G. H. 'nin Çilesi*, Sevim Akten (Çev.), Can Yayınları, İstanbul.
- (1998). *Kuşatılmış Kent*, Sevim Akten (Çev.), Can Yayınları, İstanbul.
- Lutherbibel.* (1912). *Matthaeus 27*, (Çevrimiçi), <http://bibeltext.com/112/matthew/27.htm>, 29. 06. 2017.
- Maalouf, A. (2002). *Ölümcül Kimlikler*, Aysel Bora (Çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- (2009). *Çivisi Çıkış Dünya, Uygarlıklarımız Tükendiğinde*, Orçun Türkay (Çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Magill, F. (1992). *Egzistansiyalist Felsefenin Beş Klasiği*, Vahap Mutal (Çev.), Dergah Yayınları, İstanbul.
- May, R. (2016). *Psikoterapist ve Mitlere Yolculuk*, Kerem Işık (Çev.), Okuyan Us, İstanbul.
- March, J. (2014). *Klasik Mitler*, Semih Lim (Çev.), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Mounier, E. (1986). *Varoluş Felsefelerine Giriş*, Serdar Rıfat Kırkoğlu (Çev.), Alan Yayıncılık, İstanbul.
- Nabokov, V. (2007). *İnfaza Çağrı*, Seniha Akar (Çev.), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Nietzsche, F. W. (1996). *Ecce Homo*, Can Alkor (Çev.), Say Yayınları, İstanbul.
- (1998). *Zerdüşt Böyle Diyordu*, Osman Derinsu (Çev.), Varlık Yayınları, İstanbul.
- (2004). *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*, Say Yayınları, İstanbul.
- (2005a). *Putların Batışı Ya Da Çekiçle Nasıl Felsefe Yapılır?* Mustafa Tüzel (Çev.), İthaki Yayınları, İstanbul.
- (2005b). *Tragedyanın Doğuşu*, Mustafa Tüzel (Çev.), İthaki Yayınları, İstanbul.
- (2012). *Tragedya'nın Doğuşu*, Elif Yıldırım (Çev.), Roman Oda Yayınları, İstanbul.

- Nuayme, M. (2014). *Kendini Arayan Adam- Arkaş'ın Günlüğü*, Hüseyin Yazıcı (Çev.), Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Oktay, A. (2002). *Toplu Şiirler (1963-1996)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ORF (2013). "Clarice Lispector -Brasiliens rätselhafte Schriftstellerin", (Çevrimiçi), <http://oe1.orf.at/artikel/353857>, 01.04.2017.
- Ovidius (1935). *Değişişler*, Salih Zeki Aktay (Çev.), Dün ve Yarın Tercüme Külliyyatı, İstanbul.
- Özdamar, E. S. (2003). *Hayat Bir Kervansaray*, Ayça Sabuncuoğlu (Çev.), Varlık Yayınları, İstanbul.
- Özgüney, T. (t.y.). "Gnostisizm", Anadolu Aydınlanma Vakfı, (Çevrimiçi), <http://www.anadoluyaydinlanma.org/Yazilar/gnostisizm.pdf>, 4 Temmuz 2016.
- Özlu, D. (1963). *Soluma*, Sürek Yayınları, İstanbul.
- (1967). "Demir Özlu'nün Yanıtı", 1950-1960 Kuşuğunun Ozan ve Hikâyecileri Kendi Kendileriyle Hesaplaşıyorlar, *Yeni Ufuklar*, Sayı: 176, ss. 66- 71.
- Özlu, T. (2008a). *Yaşamın Ucuna Yolculuk*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- (2008b). *Kalanlar – Bütün Yapıtları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Özyalçın, A. (1991). *Alaycı Öyküler*, Can Yayınları, İstanbul.
- Paglia, C. (2014). *Cinsel Kimlikler – Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Çöküş*, Anahid Hazaryan ve Fikriye Demirci (Çev.), Epos Yayınları, Ankara.
- Papenheimer, F. (2002). *Modern İnsanın Yabancılaşması – Marx'a ve Tönnies'ye Dayalı Bir Yorum*, Salik Ak (Çev.), Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Paz, O. (1990a). *Seçme Şiirler -Gölgelerden Bir Taslak*, Ali Cengizkan (Çev.), Yön Yayıncılık, İstanbul.
- (1990b). *Kartal mı Güneş mi? Seçme Şiirler*, Ali Cengizkan (Çev.), Verso Yayıncılık, Ankara.
- (1996). *Ölüm Çiçekleri*, A. Cengiz Bükler (Çev.), Okyanus Yayıncılık, İstanbul.
- Platon (1994). *Theaitetos Ya Da Bilgi Üstüne*, Diyaloglar-2, Macit Gökberk (Çev.), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Poe, E. A. (2016). *Kızıl Ölümün Maskesi*, Nebiha Şentürk (Çev.), Fantastik Kitap, İstanbul.

- Puşkin, A. (2012). *Seviyordum Sizi – Seçme Şiirler*, Ataol Behramoğlu (Çev.), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Rank, O. (2016). *Kahramanın Doğuş Miti*, Gökçe Yavaş (Çev.), Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- Reneaux, R. (1994). *Egzistansiyalizm Üzerine Dersler*, Prof. Dr. Murteza Korlaelçi (Çev.), Erciyes Üniversitesi Yayınları, No: 67, Kayseri.
- Thomson, G. (2004). *Tragedyanın Kökeni- Aiskhlyos ve Atina*, Mehmet H. Doğan, (Çev.), Payel Yayınevi, İstanbul.
- Rushdie, S. (2016). *Floransa Büyücüsü*, Begüm Kovulmaz (Çev.), Can Yayınları, İstanbul.
- Salih T. (2011). *Kuzeye Göç Mevsimi*, Adnan Cihangir (Çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Sartre, J. P. (1950). *Gizli Oturum*, Oktay Akbal (Çev.), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- (1961). *Saygılı Yosma*, Orhan Veli Kanık (Çev.), Ataç Kitabevi, İstanbul.
- (1965). *Yabancıнын Açıklaması ve Başka Denemeler*, Bertan Onaran (Çev.), De Yayınevi, İstanbul.
- (1983). *Sözcükler*, Alp Tümertekin (Çev.), Ada Yayınları, İstanbul.
- (1985). *Sinekler*, Tahsin Yücel (Çev.), Kuzey Yayınları, Ankara.
- (1993). *Duvar*, Varlık Yayınları, İstanbul.
- (1995). *Freud, "Das Drehbuch". Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Drehbücher, Band III*, Hamburg.
- (1999). *Varoluşçuluk*, Asım Bezirci (Çev.), Say Yayınları, İstanbul.
- (2003). *İş işten Geçti*, Zübeyir Bensan (Çev.), Varlık Yayınları, İstanbul.
- (2009). *Varlık ve Hiçlik - Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*, Turhan Ilgaz ve Gaye Çankaya Eksen (Çev.), İthaki Yayınları, İstanbul.
- (2016). *Bulantı*, Selahattin Hilav (Çev.), Can Sanat Yayınları, İstanbul.
- Schelling, F. W. J. (1859). *Sämtliche Werke*, Karl Friedrich August Schelling (Yay. haz.), J. G. Cotta, Stuttgart.
- Sophokles (1954). "Kral Oidipus", *Sophokles Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, Azra Erhat (Yay. haz.), Varlık Basımevi, İstanbul.

- Sorokin, P. (1972). *Bir Bunalım Çağında Toplum Felsefeleri*, Mete Tunçay (Çev.), Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Soysal, S. (2004). *Tutkulu Perçem*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- (2013). *TanteRosa*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Sönmez, S. (2007). *A' dan Z' ye Sait Faik*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Süreya, C. (2008). *Üstü Kalsın*, Doğan Hızlan (Haz.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Şahin, N. (2001). *Hegel'in Tanrısı*, Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya.
- Tanzer, M. (2008). "Kierkegaard's Ontology – The Primacy of the Individual", *On Existentialism*, Thomson Wadsworth, Belmont.
- Tarancı, C. S. (1971). *Otuz Beş Yaş*, Varlık Yayınevi, İstanbul.
- Taşdelen, V. (2004). *Kierkegaard'ta Benlik ve Varoluş*, Hece Yayınları, Ankara.
- (2011). "Varoluş Felsefelerinde Varoluşun Özden Önceliği Sorunu", *Beytulhikme Felsefe Dergisi*, (Çevrimiçi), [http://www.beytulhikme.org/Makaleler/519314237\\_03\\_Tasdelen\\_\(27-55\).pdf](http://www.beytulhikme.org/Makaleler/519314237_03_Tasdelen_(27-55).pdf), 15 Nisan 2017.
- Tuğcu, T. (2002). *Yabancılaşma Problemi- Hıristiyanlığın ve Marksizmin Kökleri*, Alesta Yayınevi, Ankara.
- Unamuno, M. De. (1989). *Sis*, Behçet Necatigil (Çev.), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- (2007). *Satranç Ustası Don Sandalio'nun Romanı*, İsmail Yerguz (Çev.), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Uyar, T. (2004). *Kayayı Delen İncir*, Can Yayınları, İstanbul.
- Uygur, N. (1972). *Edmund Husserl'de Başkasının Ben'i Sorunu*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, No., 791.
- Wahl, J. (1999). *Varoluşçuluğun Tarihçesi*, Bertan Onaran (Çev.), Payel Yayınevi, İstanbul.
- Weber, A. (1998). *Felsefe Tarihi*, H. Vehbi Eralp (Çev.), Sosyal Yayınları, İstanbul.
- Wedberg A. ve Topdemir, H. G. (1998). "Platon'un Aritmetik Felsefesi", *Felsefe Dünyası Dergisi*, Sayı 27.
- Weinberg, K. (1999). "Nietzsche's Paradox of Tragedy", *Yale French Studies*, No., 96, ss. 91-92.

Yakupoğlu, M. M. (2001). *Varoluş, Ahlak ve lüm*, Mor Yayınları, Ankara.

Yeğenoğlu, M. (1995). “Sömürge Sonrası Dünyada Göçmen Kimliği”, Mürekkep, Kış-Bahar.