

## Taşrada Modernizm: Ferit Edgü'nün "O" Metninde Belleksizlik, İdeoloji ve Türsel Hafıza *Modernism in the Province: Amnesia, Ideology and Genre Memory in Ferit Edgü's "O"*

Abdulhamit Akın<sup>1\*</sup>

<sup>1</sup> Dr, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı, Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye.  
Dr, Boğaziçi University, Social Sciences Institute, Turkish Language and Literature, İstanbul, Türkiye.  
<https://ror.org/03z9tma90>, <https://orcid.org/0009-0008-8805-2185>, [ahamitakin@gmail.com](mailto:ahamitakin@gmail.com)

\* Sorumlu yazar | Corresponding author

### Araştırma Makalesi Süreç

Geliş Tarihi: 09.11.2025  
Kabul Tarihi: 09.01.2026  
Yayın Tarihi: 25.03.2026

### Benzerlik

Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal yazılımı ile taranmıştır.

### Değerlendirme

Ön İnceleme: İç hakem (editörler).  
İçerik İnceleme: İki dış hakem/Çift taraflı körleme.

### Telif Hakkı & Lisans

Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

### Etik Beyan

Bu çalışma, etik kurul izni gerektirmeyen nitelikte olup kullanılan veriler literatür taraması/yayınlanmış kaynaklar üzerinden elde edilmiştir. Çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur. Abdulhamit Akın

### Yapay Zekâ Kullanımı

Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zekâ tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, yazar(lar) tarafından bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir. Abdulhamit Akın

### Etik Bildirim

[turkisharr@gmail.com](mailto:turkisharr@gmail.com)

### Çıkar Çatışması

Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.

### Finansman

Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.

### Yayın

Published by Mehmet ŞAHİN Since 2016-Akdeniz University, Faculty of Theology, Antalya, 07058 Türkiye

### Akıf

Akın, A. (2026). Taşrada modernizm: ferit edgü'nün "o" metninde belleksizlik, ideoloji ve türsel hafıza. *Turkish Academic Research Review*, 11(1), 103-126.  
<https://doi.org/10.30622/tarr.1820413>

### Öz

Bu çalışma, Ferit Edgü'nün O (1977) veya daha sonra Hakkâri'de Bir Mevsim başlığı alan romanını modernist anlatı ve tür kuramı bağlamında incelemektedir. Mikhail Bakhtin'in edebi türleri tarihsel bir hafıza alanı olarak ele alan görüşleri incelemenin kuramsal gövdesini oluşturmaktadır. Bakhtin'in öne sürdüğü "diyaloji", "heteroglossia" ve "türsel melezleşme" gibi kavramlar bu çerçeveyi açıklamada kritik öneme sahiptir. Tynyanov'un "tür dislokasyonu" teorisi de düşünüldüğünde, türlerin yalnızca biçimsel kategoriler değil, aynı zamanda geçmişle kurulan tarihsel bir diyalog alanı olduğu kabul edilmektedir. Makalenin temel iddiası bu iki yaklaşımdan hareketle şekillenmiştir. Buna göre O romanında belleksizlik yalnızca anlatıcının bireysel deneyimiyle sınırlı kalmaz; aksine bu geçmişi unutma çabası türlerin tarihsel ve kolektif hafızasını da kapsayan türsel bir belleksizlik olarak etkiler. Anlatıcının metin boyunca tekrar eden "ansımıyorum" ifadeleri, kişisel belleğin silinmesi kadar, metne dâhil edilen birincil türlerin geleneksel işlevlerinden kopmasını da beraberinde getirir. Böylece roman, türlerin geçmişten taşıdığı normları yeniden üretmek yerine, bu normları askıya alan bir anlatı yapısı kurar. Çalışmanın ilk bölümünde, modernist edebiyatının genel çerçevesi çizilerek Ferit Edgü'nün 1950 kuşağı içindeki konumu tartışılmaktadır. İkinci bölümde O romanında belleksizlik, metaforik bir unutma biçimiyle kısıtlı kalmaz; aksine türlerin tarihsel ve toplumsal hafızasını da sarsan "türsel bir bellek yitimi" olarak tezahür eder. Üçüncü bölümde taşra (Hakkâri), aydının halkı eğitme misyonundan sıyrılıp kendi varoluşsal krizini yaşadığı bir "şok alanı" olarak kurgulanırken; köy (metafizik/işsel) ve kent (rasyonel/iktidar) arasındaki dikey kopukluk anlatıcının dilini parçalayarak onu bilinç akışı ve şiirsel bir üsluba yöneltir. Bu mekânsal diyalektik; dilekçelerden öğrenci notlarına, masallardan rüya tabirlerine kadar pek çok farklı türü romanlaştırarak çok sesli ve diyalojik bir yapı inşa eder. Son olarak O metni, anlatıcının tuttuğu seyir defteri ve Süryani kitapçının verdiği boş defter olmak üzere üç farklı anlatı katmanı tartışılmıştır. Bu katmanlı yapı, "metinlerarasılık" kavramıyla açıklanan; alıntılar, dipnotlar ve türsel parçalanmalarla şekillenen modernist bir kolaj niteliği taşır. Anlatıcının "ansımıyorum" diyerek kendi geçmişini reddetmesi, metne dahil olan dilekçe, ağıt ve mektup gibi türlerin de geleneksel işlevlerinden kopmasına ve türsel hafızalarının dışında kurulmalarına neden olur. Sonuç olarak eser, türlerin birbiriyle çarpıştığı, çok sesli, bitmemiş ve sürekli devinin halindeki diyalojik bir yapıya dönüşür.

### Anahtar Kelimeler

Yeni Türk edebiyatı, Ferit Edgü, Modernist roman, Tür teorisi, Metinlerarasılık.

### Öne Çıkanlar

- Bu çalışma, Ferit Edgü'nün O romanında türsel belleksizliğin, anlatıcının bireysel unutma deneyimini aşarak türlerin tarihsel ve kolektif hafızasını da kapsayan yapısal bir işlev üstlendiğini ileri sürmektedir.
- Bakhtin'in diyaloji ve türsel melezleşme kavramları ile Tynyanov'un tür dislokasyonu teorisi, türlerin geçmişle kurulan tarihsel bir diyalog alanı olduğunu ortaya koymaktadır.
- Anlatıcının tekrar eden "ansımıyorum" ifadeleri, kişisel belleği silmenin ötesinde metne dahil olan türlerin geleneksel işlevlerinden kopmasına neden olmaktadır.
- Taşra mekânı Hakkâri, aydının varoluşsal krizini yaşadığı bir şok alanına dönüşürken dilekçe, ağıt ve mektup gibi türler geleneksel bağlamlarından kopararak çok sesli ve diyalojik bir yapı oluşturmaktadır.
- Sonuç olarak roman, türlerin birbiriyle çarpıştığı, bitmemiş ve sürekli devinin halindeki modernist bir kolaja dönüşmektedir.

**Research Article****History**

Received: 2809.11.2025

Accepted: 09.01.2026

Date Published: 25.03.2026

**Plagiarism Checks**

This article has been reviewed by at least two referees and scanned via a plagiarism software.

**Peer-Review**

Single anonymized-One internal (Editorial Board).  
Double anonymized-Two external.

**Copyright & License**

Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0.

**Ethical Statement**

This study does not require ethical committee approval, and the data used were obtained from literature reviews/published sources. It is hereby declared that scientific and ethical principles were adhered to during the preparation of this study and that all studies used are cited in the references. Abdulhamit Akın

**Use of Artificial Intelligence**

No artificial intelligence-based tools or applications were used in the preparation of this study. All content of the study was produced by the author(s) in accordance with scientific research methods and academic ethical principles. Abdulhamit Akın

**Complaints**

[turkisharr@gmail.com](mailto:turkisharr@gmail.com)

**Conflicts of Interest**

The author(s) has no conflict of interest to declare.

**Grant Support**

The author(s) acknowledge that they received no external funding in support of this research.

**Published**

Published by Mehmet ŞAHİN Since 2016-Akdeniz University, Faculty of Theology, Antalya, 07058 Türkiye

**Cite as**

Akın, A. (2026). Modernism in the province: amnesia, ideology and genre memory in ferit edgü's "o". *Turkish Academic Research Review*, 11(1), 123-126.  
<https://doi.org/10.30622/tarr.1820413>

**Abstract**

This study examines Ferit Edgü's novel *O* (1977), later titled *A Season in Hakkâri*, within the framework of modernist narrative and genre theory. The theoretical core of the analysis is built upon Mikhail Bakhtin's views, which treat literary genres as sites of historical memory. Concepts such as "dialogism," "heteroglossia," and "genre hybridization" proposed by Bakhtin are of critical importance in articulating this framework. Furthermore, considering Tynyanov's theory of "genre dislocation," it is posited that genres are not merely formal categories but also fields of historical dialogue established with the past. The primary argument of the article is shaped around these two approaches. Accordingly, in the novel *O*, the loss of memory is not limited to the narrator's individual experience; rather, this effort to forget the past manifests as a "genre amnesia" that encompasses the historical and collective memory of genres. The narrator's recurring "I do not remember" statements throughout the text bring about a detachment from the traditional functions of the primary genres incorporated into the work, as much as they signify the erasure of personal memory. Thus, rather than reproducing the norms carried from the past, the novel constructs a narrative structure that suspends these norms. The first part of the study outlines the general framework of modernist literature and discusses Ferit Edgü's position within the 1950 Generation. The second part argues that amnesia in *O* is not restricted to a metaphorical form of forgetting but manifests as a "generic loss of memory" that unsettles the historical and social memory of genres. In the third part, while the periphery (Hakkâri) is constructed as a "shock zone" where the intellectual is stripped of the mission to educate the public and undergoes an existential crisis, the vertical disconnection between the village (metaphysical/internal) and the city (rational/power) fragments the narrator's language, steering it toward stream of consciousness and a poetic style. This spatial dialectic constructs a polyphonic and dialogic structure by "novelizing" various genres, ranging from petitions to student notes and folktales to dream interpretations. Finally, the text *O* is discussed through three different narrative layers: the novel itself, the logbook kept by the narrator, and the blank notebook given by the Syriac bookseller. This multilayered structure constitutes a modernist collage shaped by intertextuality, citations, footnotes, and generic fragmentations. The narrator's rejection of his own past by saying "I do not remember" causes genres such as petitions, elegies, and letters to break away from their traditional functions and be established outside their generic memories. Consequently, the work transforms into a dialogic structure that is polyphonic, unfinished, and in a constant state of flux, where genres collide with one another.

**Keywords**

Modern Turkish Literature, Ferit Edgü, Modernist Novel, Genre Theory, Intertextuality.

**Highlights**

- This study argues that in Ferit Edgü's novel *O*, genre amnesia assumes a structural function that transcends the narrator's individual experience of forgetting to encompass the historical and collective memory of genres.
- Bakhtin's concepts of dialogism and genre hybridization, along with Tynyanov's theory of genre dislocation, reveal that genres constitute a historical space of dialogue with the past.
- The narrator's repeated "I do not remember" statements cause the genres incorporated into the text to break away from their traditional functions, going beyond the erasure of personal memory.
- As the provincial setting of Hakkâri transforms into a space of shock where the intellectual experiences an existential crisis, genres such as petitions, elegies, and letters are severed from their traditional contexts to form a polyphonic and dialogic structure.
- Consequently, the novel becomes a modernist collage where genres collide, remaining unfinished and in a state of constant flux.

## Giriş

Modernist edebiyatın kentsel mekânlarla kurduğu organik bağ, bu akımın temel özelliklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Kent odaklı bireycilik ve yabancılaştırıcı atmosfer iç ve dış dünyayla kurulan bağ dönüştürmüş ve bu dönüşüm modernist edebiyatın zeminini oluşturmuştur. Bu nedenle de bilinç akışı tekniği, iç monolog ve yansıtıcı bilinç gibi anlatı teknikleri modernist metinlerde ön planda olmaya başlamıştır. Buna karşın, Türk edebiyatında Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel* (1973), Bilge Karasu'nun *Gece* (1985) ve Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm* (1983) başlıklı eserleri modernist anlatının taşrada da kendine özgü bir biçim bulabileceğini göstermiştir. Bu çerçevede Ferit Edgü'nün ilk olarak *O* (1977) ve sonrasında *Hakkâri'de Bir Mevsim*<sup>1</sup> (1986) olarak basılan romanı da taşra ile modernist bilinç arasındaki gerilimli ilişkiyi sorunsallaştıran önemli bir eser olarak öne çıkmaktadır. Yazarın 1977'de *O* başlığıyla yayımlanan romanı 2100 rakımlı 114 nüfuslu ıssız bir köyde geçmektedir. Kendini bir sürgün, kazazede veya mahkûm olarak tanımlayarak köye geldiğini belirten isimsiz öğretmen rüya ile gerçeği bir arada kurgular. Köyde gördüklerini, öğrencileriyle kuramadığı iletişimi ve köy içi dinamiklerini de modernist anlatı teknikleriyle anlatır. Metinde yalnızlık, zaman, iletişimsizlik ve yabancılaşma gibi kavramlar anlatıcının zaman ve mekânla kurduğu ilişkiyi belirler. Bu nedenle anlatı, köyde geçmesine rağmen belirgin biçimde modernist bir nitelik kazanır. Söz konusu modernist yaklaşım ve eserin taşraya getirdiği yeni bakış açısı, köy romanı geleneğinin dönüşümünde belirleyici bir kırılma noktası olarak değerlendirilmektedir.

Edgü'yü dâhil olduğu 1950 Kuşağı'nda farklı bir yerde tutan üç özellik vardır: Hakkâri'de düşsel bir alan kurgulaması, sürgün deneyimini ideolojik ve varoluşsal bir dönüşüme çevirmesi ve zamansal algı ile biçimsel yapı arasında bilinçli bir anlatı stratejisi kullanmasıdır. Yazar, bireyin iç dünyasını merkeze alan modernist geleneğin merkezinde kalarak ve 1970'lerin toplumsal-siyasal sonuçlarını göz önünde bulundurarak hibrit (melez) bir form yaratır. Köyde geçmesine rağmen iletişimsizlik ve yabancılaşma gibi kavramlar etrafında şekillenen olay örgüsü şiirsel ifadeler, mektup, ağıt, günlük ve dilekçe gibi birincil türlerin eklenmesiyle ilerlemiştir. Sonuç olarak bu hibrit form Türk edebiyatında eşine az rastlanır biçimsel özellikler taşıyarak tür kavramının yeniden düşünülmesini gerekli kılmıştır. Örneğin *Ders Notları* kitabında Edgü *O* için “Frenkçe yazsaydım, kapağına ‘roman’ yerine, Chant derdim. Türkçe, Uzun Hava demeyi düşündüm. Uzun Hava'nın anlam yükü *O*'ya denk düşmedi. İster istemez, daha doğrusu istemeden, roman dedim” ifadesini kullanır. Yazar hakkında çok sayıda çalışması bulunan Mutlu Deveci'ye göre *O* metni romandır ve özyaşamöyküsel nitelikli bir evrensellik taşır (2018, s. 44). Hanife Nalan Genç ise yazarın bu eseriyle küçürek öykü türüne yakınlaştığını belirtir (2020, s. 452). Dolayısıyla bu yazı temelde modernist anlatı tekniklerine odaklanarak *O*'nun türsel sınırlarını tartışmaya açacaktır.

Eserin köy unsurları taşımasına rağmen modernist tekniklerle ilerlemesi ve bunun hem biçimsel hem de türsel açıdan çoklu katmanlar oluşturması bizi yazının temel iddiasına götürmektedir. Buna göre *O* romanında belleksizlik yalnızca anlatıcının bireysel deneyimiyle sınırlı kalmaz; aksine bu belleksizlik, türlerin tarihsel ve kolektif hafızasını da kapsayan türsel bir belleksizlik olarak etkiler. Öğretmenin “ansımıyorum” ifadesi otoriteye karşı geliştirilen bilinçli ve metaforik bir direniş biçimi olarak işlerken; aynı ifade romanın kapsadığı birincil

<sup>1</sup> Yazı boyunca kitabın *Hakkâri'de Bir Mevsim* yerine *O* başlığı esas alınacaktır. Bunun temel sebebi bağlamın ilk başta bu başlığa göre oluştuğu düşüncesidir. Yazar *O*'nun altbaşlığı olarak *Hakkâri'de Bir Mevsim*'i sonradan bu romandan uyarlanan film için seçtiğini belirtmiştir. Başlık Rimbaud'nun ünlü “Cehennemde Bir Mevsim” şiirindeki bir sözcüğün değiştirilmesiyle oluşmuştur (2000, s. 87).

türlerin geleneksel işlevlerinden uzaklaşmasına da zemin hazırlar. Böylelikle mektup, öğrenci notları ve ağıt gibi birincil türler, romanın kendisiyle birlikte geçmişten gelen normları yeniden üretmeyi bırakarak bu kuralları askıya alan yeni bir anlatı düzeni inşa eder. Mikhail Bakhtin'in teorik seti türü tartışma bağlamında büyük önem taşımaktadır. Rus eleştirmen zaman ve mekân arasında çeşitli toplumsal deneyimler aracılığıyla kurulan içsel bağların edebiyattaki özgül görünümünü kronotop kavramıyla açıklamış, bu anlamda edebiyatla toplum, biçimle ideoloji arasında bir kesişme noktası oluştuğunu dile getirmiştir (İrızık, 2001, s. 28). Bu çalışma da zaman ve mekân olgularının tür üzerindeki dönüştürücü etkisini ele alacaktır. Dolayısıyla, ilk olarak Türks modernist edebiyatında Ferit Edgü'nün nerede konumlandığına değinilecektir. Ardından metnin hangi zamansal koşullar etrafında şekillendiği tür bağlamında analiz edilecek ve öğretmenin “ansımıyorum” ifadelerinin birincil türler üzerindeki diyalojik etkisi tartışılacaktır. Üçüncü bölümde taşranın (Hakkâri) aydın için bir “şok alanı” olarak kurgulanması ve köy ile kent arasındaki dikey kopukluğun hem anlatı teknikleri hem de türle bağlantısı odak noktası olacaktır. Dördüncü başlıktaysa Bakhtin'in üzerinde sıklıkla durduğu ve Julia Kristeva tarafından geliştirilen “metinlerarasılık” kavramının *O* metnindeki diyalojik yapıyı ve türsel melezleşmeyi nasıl mümkün kıldığı analiz edilecektir.

### 1. Türk edebiyatında modernizmin izleri ve Ferit Edgü

1800'lerin başından 1. Dünya Savaşı'na kadar süren Viktoryen dönem içerisinde yaşanan Endüstri Devrimi, yeni mekanik gelişmeler, insanı merkeze alan aydınlanmacı düşünce ve felsefe alanındaki dönüşümler gibi tarihsel geçişler, adına “modernleşme” denen süreci beraberinde getirdi. Sözü edilen kırılma anı sadece bu faktörlerin akabinde belirginlik kazanmadı. Modernleşmeyi temel olarak Karl Marx (1818-1883) ve Friedrich Nietzsche'ye (1844-1900) dayandıran Marshall Berman, modernleşmeyi bilimsel ve teknolojik gelişmelerin insan topluluklarında yarattığı dönüşüme, yeni-eski karşıtlığına, hız kavramına, yeni tekelleri iktidar ve sınıf mücadelesi biçimleri yaratan sanayileşmeye, demografik altüst oluşlara, hızlı ve çoğu zaman sarsıntılı kentleşmeye ve kapitalist dünya pazarına dayandırmıştır. Bütün bu sosyal dinamizmin ardından 20. yüzyıl başlarında modernizm artık bütün dünyaya yayılmıştır (2013, s. 28-32). Modernleşmenin doğal sonuçları da ilk etkisini giderek kentte anonimleşmeye başlayan birey ve yabancılaşmayı özümseyerek parçalara ayıran toplumsal düzen üzerinde gösterdi. 20. yüzyıl başlarına gelindiğinde büyük savaşın çıkması, 1929'daki ekonomik çöküş ve ardından yaşanan ikinci büyük savaş, ilerleme fikrini ortadan kaldırınca dünyanın da bir bütün olarak adlandırılması yerini parçalılığa bıraktı. Bu parçalılığın etkileri belki de en çok birey üzerinde hissedildi. George Simmel'in modernizm görüşlerini ele alan David Frisby, üretim ve tüketimde iş bölümünün yarattığı şeyleşmeyi ve bireylerin fragmanlara ayrılmasını modernitenin belki de en önemli özelliği olarak görmüştür. Bu fragmental, yani parçalı yapıda zaman ve bilginin kendisi de parçalı bir şekilde deneyimlenir (1985, s. 54-60).

Edebiyat söz konusu olduğunda modernist anlatı yine geleneksel anlatı biçimlerinin dışına çıkarak yeni bir anlayış sergiledi, fakat bu anlayış ilk etkilerini yine fragmental yapı üzerinde şekillendirdi. Ali Artun ilk modernist edebiyatçı olarak gösterdiği Baudelaire'de modernitenin zamanın gelip geçiciliğine denk düştüğünü belirtmiştir. Umulmadık, apansız deneyimler olarak mekânlar bir görünüp bir kaybolmakta, zaman ve mekân fragmanlara parçalandığı için bir bütünlük sunmamaktadır (2013, s. 45). Homeros'tan 2. Dünya Savaşı sonrasındaki metinlere kadar çok sayıda metni karşılaştırmalı olarak inceleyen Eric Auerbach'ın modern yazarlar Virginia Woolf (1882-1941), James Joyce (1882-1941) ve Marcel Proust'un (1871-1922) metinleri hakkında belirttikleri de anlam kazanmaktadır. Auerbach'a göre Homeros sadece şimdiki zamanı yazmış, geçmiş ve

geleceği onları tarihsel ve antropolojik katmanlar olarak görünmez kılmıştır (1946, s. 3)<sup>2</sup>. Oysa modernist metinlerde bu tam aksinedir. Antik metinlere karşılık modernist metinlerde soylu karakterler değil, mevcut tarihsel koşullara bağımlı, sıradan ve problematik unsurlar vardır. Öyleyse birey artık içsel dünyasıyla, tarihsel koşullara bağımlı olmasıyla ve çevresiyle zamansallığının da etkisiyle katmanlı ve parçalanmış bir gerçek karakter ortaya çıkarmıştır. Zamanla kurduğu bu ilişki onun içsel dünyasını şekillendirmiş ve böylece bilinç akışı, iç monolog ve çağrışımların hâkim olduğu deneysel bir yapı ortaya çıkmıştır. Böyle olunca olay örgüsü de çizgiselliğini kaybederek parçalı ve anlaşılması güç bir yapıya kavuşmuştur. Yıldız Ecevit bütün bu geleneksel anlatı biçimindeki ayrışmayı şöyle açıklamıştır:

20. yüzyıl başlarında sanat ve edebiyat, modernizmin ana ilkeleriyle tümünden çatışan bir tutum içine girer. Romanda Kafka, neden-sonuç ilişkisiyle alay ediyor gibidir; Musil de, Broch da, Proust da, Joyce da modernizmin rasyonalist/marksist/faşist meta-anlatılarını romanlarında boy hedefi durumuna getirmektedirler. Modernist yaşam bilincinin sözcüsü konumundaki gerçekçi roman estetiğinin eğiten/öğreten/yönlendiren yansıtmacı yapısına karşı gerçekleştirilmiş sanatsal bir devrimdir söz konusu olan. (2001, s. 41)

Bu tür bir edebiyatın Türkiye'deki yansımalarıysa benzer özellikler taşımanın yanında kendi iç dinamiğiyle şekillendi. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın (1901-1962) bu akımın öncüsü olduğu iddialarına ek olarak Sait Faik Abasıyanık'ın (1906-1954) metinlerinin de modernist unsurlar taşıdığı öne sürüldü.<sup>3</sup> Ancak temelde Vüs'at O. Bener (1922-2005), Nezihe Meriç (1924-2009) ve Ferit Edgü gibi isimlerin oluşturduğu “1950 Kuşağı” olarak adlandırılan grup modernist edebiyatın Türkiye'deki ilk temsilcileri sayıldı. Bu dönemde iki kutup vardır: Bir yanda toplumcu gerçekçi çizgide yer alan Kemal Tahir (1910-1973), Orhan Kemal (1914-1970) ve Yaşar Kemal (1923-2015) gibi yazarlar. Öbür taraftaysa Sait Faik, Vüs'at O. Bener ve Nezihe Meriç gibi modernist tavrı benimseyen yazarlar. Semih Gümüş'e göre geleneksel ve gerçekçi egemen anlayıştan kopuşla ayrılan 1950 kuşağının yazdığı öyküler, dili arkaik dünyasından çıkarıp geri dönülemez hale getirdi. Bu kuşak 1960'lardan sonraki siyasal değişim süreci içinde Marksizmle iç içe geçmiş ve düşünsel yetkinliğiyle yazınsal açıdan olumlu bir değişim başlatmıştır (2010, s. 81). Bu dönemde modernist edebiyat Demir Özlü (1935-2021), Orhan Duru (1933-2009), Leyla Erbil (1931-2013), Bilge Karasu (1930-1995), Onat Kutlar (1936-1995) ve Erdal Öz (1935-2006) gibi isimlerle etkisini daha hissedilir düzeye çıkarmıştır. Bunda şüphesiz dünya genelinde etkisini gösteren Jean-Paul Sartre ve Albert Camus gibi varoluşçularla Franz Kafka gibi yazarların eserlerinin Türkiye'de basılması etkili oldu. 1950 kuşağına ortam hazırlayan siyasal, sosyal ve kültürel koşulları inceleyen Jale Özata Dirlikyapan da 1950 ve 60'lı yılların toplumcu gerçekçi refleksi gelişmiş yazarlar ile modernist yazar arasındaki tartışmalarla şekillendiğini belirtmiştir. Hatta toplumcu gerçekçi yazarlar modernist edebiyatçılara böyle bir zamanda bunalıma girme “haklarının olmadığı”nı söyleyerek tepki göstermişlerdir. Karamsarlığa ve umutsuzluğa kapılma değil, aksine birlik olma ve edebiyat aracılığıyla topluma öncü olma zamanıdır (2007, s. 201). Buna

<sup>2</sup> Bütünlük vurgusunu yineleyen George Lukacs da Auerbach'ın yaptığı ayrımı yaparak modern çağın başat edebi türü olarak romanı göstermiştir. Fakat ona göre en “geleneksel” ve en “gerçekçi” roman bile temelde deneysel bir girişimdir (2003, s. 10-12).

<sup>3</sup> Örneğin, Semih Gümüş'e göre Sait Faik yaşadığı dönemde gerçekçilikten modernizme geçişin doğal sürecinin nasıl olabileceğini örneklemiştir (s. 39). Süha Oğuzertem ise Tanpınar'ın Türk modernist edebiyatının kurucusu olduğunu, ondan sonra en önemli temsilcilerinin Yusuf Atılgan ve Oğuz Atay olduğunu dile getirmiştir (1991, s. 127).

karşın 1950 kuşağı bireyin karmaşık iç yaşantısını, düşlerini ve çevreyi algılama biçimlerini esas almış, varoluşçu felsefenin de etkisiyle geleneksel konuların dışına çıkmış ve biçimi de buna göre şekillendirmiştir.

Bu anlatı formasyonu içerisindeki temel köşe taşlarından biri olan Ferit Edgü de 1950 kuşağının ve sonraki tarihlerin önemli modernist yazarları arasında yer aldı. Hakkâri’de ikinci kez doğduğunu ve bu doğumla yazınında radikal bir değişikliğe gittiğini belirten yazar 1936’da İstanbul’da doğdu. Sait Faik etkisinde kaldığı ilk öykülerini 1950’lerin başında yazmaya başladı. Fragmental bir yapıya sahip olan ve iki bölümle her bir bölümün altındaki alt bölümlerden oluşan *Kaçkınlar* (1959) onun yayımlanan ilk öykü kitabı oldu. “Nicedir bir şey yaptığımı yok. Hiçbir şey. Sokaklarda dolaşıyorum. Bir yığın insan. Bir yığın görüntü” diyerek başladığı *Bozgun* (1962) kitabındaki öykülerde yabancılaşma hissi daha da arttı.<sup>4</sup> 1953 ile 1967 yılları arasında yazdığı kimi öykülerini koyduğu *Av* (1968) kitabındaysa toplumsal koşulların ağırlığı altında unutilan ve “düşsel” ile “kurgusal” arasında yer alan zemini ele aldı. Ferit Edgü *Doğu Öyküleri*’nden yıllar önce benzer içeriğe sahip *O* (1977) kitabını yayımladı. Yazar Hakkâri sonrası yazınındaki dönüşümü defalarca dile getirmiş, bu sürgün deneyiminden sonra bireyi merkeze alan yazınının yerini anlatıcının diğer insanlarla buluşarak birey-toplum arasındaki bütünlüğe bıraktığını belirtmiştir (2016, s. 33). Yine de Edgü bireyleşme çabasına yaptığı vurguyla edebi anlayışının altını çizmiş, ölümüne yakın verdiği röportajda ise beslediği tek aidiyetin 50 kuşağı olduğunu ve toplumsal yargılarla ters düştüğünü vurgulamıştır. “Çocukluğumdan beri, elime kalem aldığımdan beri toplumsal yargılarla ters düştüm. Ters düşmek istedim, ters düşmek istiyorum” diyen yazar bunun estetik değil, etik bir sorun olduğunu ifade etmiştir. Edgü’ye göre toplumsal olan ne varsa insanın özünü yok etmek, onun yaşayacağı hayatı bir drama çevirmek üzerinedir (2018). Mutlu Deveci bu yaklaşımı şöyle yorumlamaktadır: Yazar “Bireydeki toplumu, toplumdaki bireyi yansıtmaya çalışır” ve “varoluş sancısı çeken bireylerin, dünyayı bir labirent olarak algılayışını belirginleştirir” (2018, s. 42) Bu ikircikli ve iç içe geçen tavır onun hayatı boyunca yazdığı metinlerindeki yer yer çatışmalı, yer yer uyumlu yapının özünü belirledi.

1950 kuşağı veya Türkiye modernist edebiyatı bağlamında okunduğunda Edgü için üzerinde hemfikir olunan bir başka husus daha vardır. O da almış olduğu sanatsal eğitimin yazarın edebi anlayışını biçimsel açıdan etkilemiş olmasıdır. Modern sanat akımlarının bilincinde olan Edgü bununla bağlantılı olarak gerçekliği farklı bakış açıları ve görme biçimleriyle edebiyatına yansıttı. Hülya Soyşekerci’ye göre yazar bu sebeple kurguda parçalı yapıyı, dil ve üslupta anlam yoğunluğunu, az sözcükle yazmayı esas alan, yalınlığın içinde inanılmaz bir derinliğe ulaşan, kendine özgü bir öyküleme tarzı geliştirdi (2018, s. 47). Edgü’nün roman, öykü ve deneme türündeki eserlerinin çoğunda benzer bir biçimsel yapı gözlemlenir. Cümleler sıradaşı bir şekilde parçalanarak sonraki satırlarda tamamlanır. Bu yaklaşım onun modernist edebiyatı sadece içerik düzeyinde değil, biçimsel düzeyde de inşa ettiğini göstermektedir. Yazar bunu “Foucault’nun deyişiyle ‘deneyselliyorum’” diyerek açıklamıştır (2000, s. 123). Biçimsel anlamdaki bu deneysel yaklaşım onun sözcüklerle minimal bir ilişki kurmasına, yani az sözcükle çok şey anlatmasına ve türün de deneyselleşmesine yol açmıştır: “Peki niçin minimal, diye sorulacak olursa, yalınlığa, daha çok yalınlığa, artık hiçbir fazlalığı içinde barındırmayan ‘yapıya’ ulaşmak

<sup>4</sup> Dirlikyapan’a göre *Kaçkınlar* ve *Bozgun* kitaplarında Sartre’dan çok Kafka’nın etkisi vardır ve öykü kişileri kendilerini istemeden tuhaf ve gizemli olayların içinde bulurlar (s. 124). Bu çalışmaların yanında yazarın yalınlığa ve artık hiçbir fazlalığı içinde barındırmayan yapıya ulaşmak için yazdığını belirttiği minimal öykü kitapları da vardır: *Binbir Hece* (1991), *Doğu Öyküleri* (1995) ve *Do Sesi* (2002). *Doğu Öyküleri*’nde öyküler arası bağlantıların kurulabileceği, kimlik kavramının sorgulandığı ve mekâna yabancı olma hissinin sıradan karakter öyküleriyle birlikte verildiği bir yapı vardır.

için diyebilirim” (Edgü, 2014, s. 92). Deveci, yazarın az sözle çok şey anlatmayı tercih etmesini resim ve güzel sanatlara olan ilgisi ve minimalist sanatçı yapısıyla ilişkilendirirken (2018, s. 42), Leyla Burcu Dünder yazarın bu yazma biçimiyle okurunu daha da yaratıcı bir çabaya yönlendirdiğini öne sürmüştür (2018, 36). İçerik ve biçime dair bahsi geçen özellikler Türkiye’deki modernist edebiyat alanında Edgü’yü özgün bir yere koymuştur. İncelemeye konu olan *O* metni de bu bağlamda Edgü’nün yazarlık serüveninde bir kırılma yaratmıştır. Metin hem minimal ve parçalı yapısı hem de birey-toplum ilişkisine getirdiği bakış açısıyla Edgü’nün modernist edebiyat içindeki özgün ve deneysel tavrını başarılı bir şekilde yansıtmaktadır.

## 2. Dönemsellik ve zaman algısı

Ferit Edgü’nün 1964 yılında Hakkâri’nin Pirkanis köyünde asker-öğretmen olarak geçirdiği dönem, on iki yıl sonra 1977’de *O* başlığıyla, 1986’da ise *Hakkâri’de Bir Mevsim* başlığıyla edebi bir gövdeye kavuşur.<sup>5</sup> Metnin yazılma zamanı ile öykü zamanı arasındaki bu on iki yıllık zaman dilimine bakıldığında 1960’ların çoğulcu atmosferi ile 1970’lerin sonundaki siyasal gerilimlere tanıklık ettiği görülmektedir. *O*’nun anlatıcısı, bu tarihsel bağlam içinde Hakkâri’ye ilk gittiğinde sürgün mü, kazazede mi yoksa bir mahkûm mu olduğunu bilmemektedir. Gerçek benliğini istençle anımsanmış bir geçmişte bulmasına olanak yoktur. Bu nedenle kitabın kahramanı belirgin bir biçimde “ansımıyorum” ifadesini kullanarak geçmişle bağını koparma yönünde bilinçli bir anlayış geliştirir. Nereden geldiğini, kim olduğunu, kimi sevdiğini ve aslında ne yazdığını dahi hatırlamamaktadır. Şimdiki zamanı parçalayan bu geçmiş algısı onu bilinçli bir belleksizleşmeye götürür: “Artık geçmişi bilmek, eski günleri anımsamak istemedim. Anıdığım yalnız adımdı” (1990, s. 21). Paradoksal bir şekilde sadece adını hatırladığını söylemesine rağmen metnin hiçbir yerinde anlatıcının ismi geçmez. Bununla beraber, yayınevi *O*’yu içeriksel yapısı nedeniyle roman kategorisinde sınıflandırmıştır. Otobiyografik özellikler taşımakla beraber Edgü’nün ifadeleri bu noktada belirleyicidir: “Frenkçe yazsaydım, kapağına ‘roman’ yerine, Chant derdim (...) istemeden roman dedim”. Yazarının dahi türsel açıdan şüphe duyduğu bu metinde anı, seyir defteri, şiir, mektup, ağıt, türkü, dilekçe ve öğrenci notları gibi çok sayıda tür metne dâhil olmuştur. Çalışmanın temel sorunsalı da zaman algısının türsel hafızayı dönüştürücü etkisinden hareketle ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla bu alt bölümde anlatıcının siyasal baskı ve sürgün deneyimi sonucunda zamanı parçalayarak geçmişini unutma çabası tartışılacaktır. Böylece anlatıcının belleksizleşme stratejisi ile türsel çoğulluk arasındaki ilişkinin romanın türsel kimliğini nasıl dönüştürdüğü incelenecektir.

Eserin şekillenmeye başladığı 1960’lı yıllar düzenin sorgulandığı, yeni düzen arayışlarının ciddi siyasal projelerle gündeme geldiği ve iktidar mücadelesinin verildiği bir dönemdir. Diğer yandan bozuk sömürü düzeninin mutlaka değiştirilmesi gerektiği de dönemin egemen anlayışıdır (Kaçmazoğlu, 2009, s. 237). 61 Anayasası’nın ardından genişleyen çoğulcu anlayış ile demokrasi daha kurumsal bir karakter kazanarak kişi hak ve özgürlüklerinde yapılan düzenlemeler demokratikleşmeye dair umutları yeşertti. Bununla birlikte 1965-1970 arasındaki beş yıl içinde tüm Cumhuriyet tarihinde görülmemiş bir süreç yaşandı ve ülkenin en bilgili, en yetenekli ve en atak kesimleri Kemalizmden Marksizme kaydı (Timur, 2009, s. 218). Ancak sonraki yıllarda devlet katı ile toplumsal hareketler arasındaki bir ayrışma meydana gelince çeşitli cezalandırma biçimleri devreye girdi. 12 Mart sonrasına geçildiğinde kitlesel politikleşme sonucu sürgün, hapis ve fişlenmenin daha sık konuşulur olacağı bir

<sup>5</sup> Mutlu Deveci’ye göre yazarın Hakkâri deneyimini ilk olarak yazdığı *Kimse* romanı içe dönük bakışla şekillenirken *O/Hakkâri’de Bir Mevsim*’de bu bakış dışa çevrilmiştir. Benzer şekilde Mahmure Kahraman, *Kimse*’nin yazınsal sorunları ortaya koyduğunu, *O*’nun ise bu sorunları çözdüğünü vurgular (Dünder, 2018, s. 33).

döneme girildi. Söz konusu dönemde darbe türü pratikler sonucunda ilerleme fikri yerini belirsizliğe, susturulmaya, sürülmeye ve süreksizlik etrafında şekillenen tarihsel kırılmalara zemin hazırladı. Bu tarihsel süreksizlik ve kırılmalar Kemalist modernleşmenin vaat ettiği ilerleme fikrinin darbeler ve sürgün deneyimleriyle parçalanması anlamına gelmekteydi.

Anlatıcının metindeki “ansımıyorum” ifadeleri, temelde otoriteye karşı bilinçli bir direniş stratejisi olarak yorumlanabilir. Kitabın yazıldığı 1970’lerdeki toplumsal dönüşüm, anlatıcı öğretmenin şahsında somutlaşmış ve radikal bir belleksizleşmeye yol açmıştır. Öğretmen kente indiğinde dosyası valinin elindedir; aralarında tatsız diyaloglar yaşanır; ve kendisine gelen mektuplar yetkililer tarafından açılarak okunur. Valinin öğretmene yönelik sözleri şöyledir: “Sizin hakkınızda çok şeyler duydum. / Olumlu ve olumsuz şeyler. / Tabii, buraya nasıl düştüğünüzü, bunun nedenlerini de biliyor olmalısınız, dedi. (...) dosyanız burda, elimin altında, dedi” (s. 44). Alıntıda valinin kullandığı hiyerarşik ifadeler iktidarın bireyle kurduğu gözetim ilişkisini göstermesi bakımından önemlidir. “Buraya nasıl düştüğünüzü biliyor olmalısınız” cümlesi sürgünün bir ceza olduğunu açıkça vurgularken “dosyanız burda, elimin altında” ifadesi otoritenin kontrolcü yapısını göstermektedir. Kısacası, otoritenin temsilcisi öğretmeni kendi belleğiyle kurgulamak ve o şekilde tanımlamak istemektedir. Buna karşın O’nun kahramanı geçmişe dair hafızayı reddetmeyi seçer. Bu durum “otorite” kavramının modernist metinler üzerindeki etkisini tartışan Jale Parla’nın görüşlerini hatırlatmaktadır. Parla’ya göre bütünsel bir zamana sahip olan otoriteye direnmenin bir yolu anlatı ve zamanı parçalamaktır. Geçmiş, yaşanan ân’ı parçalayarak onu yeniden anlamlandırır ve bu yeniden anlamlandırma sonucunda yaşanan ân’ı bir kez daha parçalayan bir anımsayış ortaya çıkar. Bu nedenle modernist anlatılarda insanın gerçek benliğini istençle anımsanmış bir geçmişte bulmasına olanak yoktur. (2021, s. 256-257). O’nun kahramanı da zamansal olarak bir tikanıklık yaşar. İdeolojik bağlamda benliğe dair kriz yaşayan isimsiz öğretmen benlik ve otorite arasındaki savaşımında çözüm olarak zamanı parçalara ayırır. Böylece otoritenin dayattığı kimlik, tarih ve bellek yerine anlatıcı daha çok parçalı, minimal ve şimdiye odaklı bir zaman algısı kurarak edebî bir tavır inşa eder.

Türsel açıdan belleksizleşme çabasının en bariz örneği dilekçedir. Öğretmen bir sürgün olarak görüştüğü valiyle sorun yaşamış; onu kendisini uyaran, emir veren ve bazen ciddi bazen de sevecen olarak tarif etmiştir. Bu karşılaşmayı “saçma görüşme” olarak değerlendiren öğretmen çocuk ölümlerini durdurmak amacıyla valiliğe bir dilekçe gönderir. Ancak bu dilekçe de tek başına değil, ek açıklamaların olduğu dipnotlarla verilir ve böylece resmî dilden sapma gösterir. Dilekçeyi gönderdiği kurum, mesafe koymaya çalıştığı bir otorite merkezidir. Bununla beraber dilekçe burada kendi türsel işlevini yerine getiremez ve sonuçsuz kalır. Vali “hiçbir işe yaramayan dilekçeler” (s. 188) diyerek türün işlevsizliğini açıkça ilan eder. Böylece dilekçe, dipnotlar aracılığıyla biçimsel yapısını kaybederek bürokratik dilin otoritesini sarsan bir karşı-metne dönüşür. Otoritenin filtresinden geçen ve anlatıcının unutmak istediği geçmişten gelen mektup türü de benzer şekilde metne dâhil olur. Öğretmen bazı mektuplar alır, ama bunların kim veya kimler tarafından gönderildiğini hatırlayamaz: “Değil bu mektubu yazanı, / bana Sevgilim diye seslenen / hiç kimseyi / HİÇ KİMSEYİ ansımıyordum / Bundan önceki yaşamım, sanki tek başıma / bir ormanda, / bir çölde / ya da denizlerde, tek kişilik bir teknede / geçmişti” (s. 49). Öğretmen aldığı mektuptan hareketle “sanki” diyerek geçmişin gerçek anılardan değil, hayali bir kurgudan ibaret olduğu izlenimini vermektedir. Mektuplar çoğalıp birikince de cevap yazmak için ilginç bir yönteme başvurur: “Kağıtların arasına karbon kağıtlarını yerleştirdim (çünkü herkese bir tek mektupla cevap vermek istiyordum)” (s. 190). Dilekçe türündeki işlevsizlik sorunu varken, mektupta gönderici-alıcı ilişkisi çokkerek ontolojik önkoşul ortadan kalkar. Daha da önemlisi karbon kağıdıyla herkese aynı cevabı göndermek mektubun türsel mantığını

ortadan kaldırarak onu tek sesli bir çıktıya dönüştürür. Özetle dilekçe ve mektup anlatıcının belleksizleşmesi karşısında işlevsiz veya eksik kalarak parodik bir biçimde yeniden kurulur. Dolayısıyla belleksizlik yalnızca tematik bir olgu değil, birincil türlerin işlevlerini yitirmesiyle ortaya çıkan türsel bir gerilime işaret eder.

Belleksizliğin ikinci etkisi doğrudan anlatıcının varoluşsal arayışıyla bağlantılıdır. Deveci'nin de belirttiği üzere yazar bireyleşme sancısı çeken insanların varoluş durumlarını yansıtırken onların “anlık” durumlarını “şimdi ve burada”lık ile ilişkilendirerek metne taşır (Deveci, 2025, s. 77-78). *O* metninde de benzer bir durum vardır ve bu anlatıcının sesini parçalamıştır. En başta anlatıcı bir sürgün mü, bir kazazede mi yoksa mahkûm mu olarak Pirkanis köyüne geldiğini bilmemektedir. Bu türden bir kendini tanımlayamama ve geçmişini unutmaya çabasını onun açık bir bellek oluşturma çabasıyla açıklamak mümkündür. Nitekim, yazar *Ders Notları* kitabında metnin oluşum süreciyle ilgili önemli bir detay verir: “Pirkanis’ten (Hakkârî) bir not:/ “Burdaki yaşamını yaz / bir zabıt kâtibi gibi. / Ama şimdi değil / burdan gittikten sonra. / Şimdi alacağın notlar / yazmak için değil / bellek için” (Edgü, 2000, s. 88). Ona göre yazarın yarattığı gerçeklik bellekte oluşur. Yeni bir bellek yaratma sürecine başvurmasının temel sebebiyse yazarın Hakkârî’yle kurduğu varoluşsal ilişkidir. Nitekim kitabın ilk adı “Doğu’m” iken sonradan *O* başlığı taşımıştır: “Doğu’m -benim gördüğüm, benim yaşadığım Doğu. Doğu’m- benim (yeniden) doğumum” (2000, s. 87). Bu adlandırma hem yazarın “Doğu”sunda geçirdiği sürgün deneyimine hem de kendi yeniden doğumuna gönderme yapar.

*O*’da belleksizliğe karşı geliştirilen bellek oluşturma çabası metne farklı türleri çağırır ve kendisini resmi dilin otoritesine karşı korur. Böylece metne öğrencilerin ders notları, ağıt ve türkü gibi türler girmeye başlar. Başlarda öğretmen bu bellek oluşturma çabasının sonucu olarak kendisini de bir öğrenci olarak görür ve “ortak sözcüklerimizi öğreneceğim onlardan. O sözcüklerle konuşmaya çalışacağım onlarla” der (s. 72). Bu nedenle karşılıklı olarak birbirlerinin dilini bilmediği öğrencilerin yazdığı cümleleri, onların ders notlarını olduğu gibi *O*’ya dahil eder. İletişim kurmaya çalışan öğretmen, öğrencilerinin düşünme mantığını da metne taşıyarak yeni bir bellek oluşturma çabasını türsel anlamda da gerçekleştirmiş olur: “işte kurdukları cümleler: • Herkes ölür / • Hasta ola öle / • Toktor yok ölüm va / • Benim kardeş öldü / • Kurt köpek yedi” (s. 113-114). Belleksizlikten kaynaklanan ve yeni bir kimlik yaratma çabası olarak şekillenen bu durum yeni türler çağırdıkça anlatıcının sesini de parçalamaya başlar. Çocuklar hastalıktan dolayı öldükçe öğretmen “Eli Kolu Kırık Bir Ağıt” başlıklı bir ağıt yazar. Metin boyunca birinci tekil ağırlıklı sese sahip olan anlatıcı, ağıt sırasında şimdiki zaman “sen” diliyle ve ardından geçmiş zaman ekini kullanarak “o” diliyle düşüncelerini anlatır. Bu nedenle ağıt türü hem kolektif hafızaya ait olma özelliğini yitirmeye başlar hem de toplumsal işlevi (ölüyü uğurlama, cemaati birleştirme) yerini modernist iç monolog aracılığıyla benliğin parçalanmasına bırakır. Özetle, ders notları, ağıt ve türkü yazarın Hakkârî’deki ikinci doğum anına hizmet eden, onu büyüten ve zamansal açıdan geçmişle bağını kesen kanıtlar gibi işler. Varoluşsal açıdan geçmişte kim olduğunu bile bilmiyormuş gibi yapan karakter bu türleri de metne aktararak varlık alanını doldurmaya çalışır.

Öğretmenin geçmişi ansımama konusundaki direncinin türsel karşılığı aynı zamanda bellek boşluğunu düşsel alanla telafi etme çabasında somutlaşır. Ferit Edgü bununla ilgili olarak *O*’da olan ile olması gerekeni iç içe geliştirmeye çalıştığını belirtmiştir. Yazar için “olan” gerçektir ve “olması gereken” ise düştür. Kitabın başındaki Kızılderili büyüünün sözlerini de bunu belirtmek için almıştır (2000, s. 84). Nitekim Edgü’nün de belirttiği üzere anlatının karakteri kendine oldukça bulanık bir geçmiş yakıştıran ve buna inanması gerekip gerekmediğini bilmeyen biridir. Bu düşsel alan hayaller dünyası ya da gerçeklikten kaçış olarak değil,

“insanlardan, dış dünyadan yola çıkıp yepyeni bir dünya yaratma” pratiği olarak anlaşılmalıdır. Çünkü düşsel alan doğrudan özgürlük ve yaratıcılıkla ilgilidir (2000, s. 27). *O*’daki anlatıcı-öğretmenin kendisini “eski bir denizci” olarak kurması düşsel zeminin en belirgin tezahürüdür. Ancak bu kimlik edinme süreci gerçek ile düş arasındaki sınırın anlatı boyunca muğlaklaştırılmasıyla sonuçlanır: “Gerçekte bir gemim olduğunu / kaptan, çarkçı, muço ya da o geminin bir yolcusu olup olmadığımı / giderek sözünü ettiğim kazanın gerçekten mi, yoksa düşümde mi başıma geldiğini de bilmiyordum. / Anımsıyordum.” (s. 19). Denizi dahi anımsayan bir karakterin kendine denizci bir geçmiş atfetmesi benlik krizini derinleştiren metaforik bir unsurdur. Anlatıcının bellek yitimiyle derinleşen benlik krizi, metinlerarası bir boyuta taşınarak Nuh Tufanı mitiyle ilişkilendirilir. Karakterin kendisine Nuh ismini yakıştırması, içinde bulunduğu coğrafyada yeni bir başlangıç yapma arzusunun metaforik bir dışavurumudur. Ancak bu iddia, hemen ardından gelen “sahte Nuh” itirafıyla sarsılır. Bu durum karakterin sadece geçmişini değil, inşa etmeye çalıştığı yeni kimliği de sürekli olarak sorguladığını ve düşsel bir zeminde tuttuğunu gösterir. Düşsel zeminin türsel izdüşümüyle öğretmenin seyir defterine yazmasıyla başlar. Kim için yazacağını bile bilmeden, yaşadıklarını kısa kısa notlar halinde seyir defterine yazacaktır. Oysa seyir defteri çoğunlukla gerçek bir yolculuğun kaydı olmaktan çıkarak günlük halinde ilerleyen bir metne dönüşür. Dolayısıyla bu defteri anlatıcının denizcilik geçmişinden değil, düşsel kimliğinden beslenen metaforik bir araç olarak değerlendirmek gerekiyor.

Geleneksel işlevinden sapan seyir defteri, türsel bir kırılma noktasına işaret ederek yukarıda değinilen ağıt türünü de içine dâhil eder. Benzer şekilde anlatı boyunca karakterin geçmiş karşılığının bilinçli olduğunu gösteren net ifadeler bulunur ve defterine not düşer: “DÜŞLERİ BIRAK, GERÇEKLERE BAK” ve hemen ardından parantez içinde sorar: “Unutayım mı denizleri, eski sevgilileri, eski sözcükleri, dünü, yarını?” (s. 150). Buradaki not öğretmenin kendisine zor anlarda başvurmamak için hazırladığı on emirden birisidir. Ancak bu not geçmişi unutmanın hem bir zorunluluk hem de sancılı bir tercih olduğunu göstermektedir. Metinde bir bölüm tamamen “TABİRÂNÂME (DÜŞLERİN ANAHTARI)” başlığı altında düş yorumlarından oluşur; anlatıcı o kadar çok rüya görür ki bu kitaptan bölümler metne girer ve tür bağlamında yeni bir katman oluşur. Sonuç olarak metaforik birer unsur olan denizci ve seyir defteri, düş ile gerçeği aynı anda barındıran ikili bir yapı sunar ve bu ikiliği çözmek yerine daha da derinleştirir.

Geçmiş unutma çabası, karşı bellek yaratımı ve düşsel alan bir araya geldiği için hem türün hem de anlatıcının sesinin diyalojikleştiği çok katmanlı bir yapı meydana gelmiştir. Başkahramanın konuşması mektuplar, günlük, öğrenci notlarından parçalar, giderek öznelleşen ağıt, dilekçenin parodisi ve rüya tabiri kitabından alıntılarla kesilerek kuşatılmıştır. Metinde beliren bu türsel çoğulluk rastgele bir eklektizm değil, Mikhail Bakhtin’in “heteroglossia” kavramıyla açıklanabilecek yapısal bir zorunluluktur. Heteroglossia, belli bir ulusal dil içinde var olan söz türlerinin katmanlaşması ve çatışmaya girmesi (Irzık, 2001, s. 17) veya değişik dil ve söylemlerin bir arada bulunup çarpışması anlamına gelmektedir (Parla, s. 166). Roman bu heteroglossia’nın en yoğun biçimde somutlaştığı türdür; çünkü doğası gereği diyalojik bir yapıya sahiptir. Daha açık ifade etmek gerekirse Bakhtin’e göre:

Yazarın söylemi, anlatıcıların konuşmaları, metne dahil edilen türler (ara türler) ve karakterlerin konuşmaları; çok dilliliğin (heteroglossia) romana girmesine olanak tanıyan temel kompozisyon birimleridir. Bu birimlerin her biri, toplumsal seslerin çokluğuna ve bu seslerin (her zaman az çok diyalog halindeki) geniş çeşitlilikteki bağlarına ve karşılıklı ilişkilerine izin verir. Sözcükler ve diller arasındaki bu kendine has bağlar ve etkileşimler; temanın farklı diller ve konuşma türleri içindeki

hareketi, toplumsal çok dilliliğin dereciklerine ve damlacıklarına dağılarak parçalanması ve diyalojikleşmesi; işte bu, roman üslubunun temel ayırt edici özelliğidir. (2008, s. 263)

Roman aynı zamanda tek bir sesin (merkezileştirici otoritenin sesi) yerine, yaşamın içindeki binlerce farklı sesi (heteroglossia) içererek otoriteyi parçalar. (2008, s. 67). *O* metninde tam olarak bu mekanizma devrededir. Anlatıcı otoriter dil karşısında zamanı parçalayarak belleksizleşir; belleksizleşme ise yeni karşı bellek oluşumunun ve düşsel alanın önünü açar. Her üç durumda da metne yeni türler sızdıkça metnin çok katmanlı yapısı daha da belirgin hale gelir. Ancak bu çok katmanlılık türlerin hem birbirini içerip çoğaltmasını hem de dışlamasına da neden olur. Örneğin, valinin dosya dili (“dosyanız burda, elimin altında”) ve resmi dilekçeyi tersyüz eden yaklaşım (“hiçbir işe yaramayan dilekçeler”) gibi otoriter dilin oluşturduğu düzen, öğrenci notlarının kırık Türkçesi (“Hasta ola öle / Toktor yok ölüm va”), ağıtın kolektif hafızayla örtüşmeyen dili ve anlatıcının düşsel diliyle çarpışır. Bu çarpışma sadece dilsel bir çeşitlilik değil olmakla kalmaz, aynı zamanda ideolojik bir mücadele alanına dönüşür. Nitekim anlatıcı dilekçeyi dipnotlarla bozarak veya mektupları karbon kağıdıyla mekanik bir tekrara dönüştürerek bu türlerin türsel niteliğini bozar. Benzer şekilde mektup formu ile seyir defteri, anlatıcının iç dünyasını farklı düzlemlerden kurarak diyalojik bir ilişki üretir. Mektubun muhataba yönelen, kendini gerekçelendiren dili, günlüğün içe kapanık ve kesintili söylemiyle karşı karşıya gelir. Böylece öznenin hem kamusal hem de içsel konumlanışını eşzamanlı biçimde görünür kılar. Parla'nın da belirttiği üzere, bu tür metinlerde “hem özel hem de kamusal dillerin çoğulluğunun, parçalanışlarının, birbirlerinin altını oymalarının imgeleştirilmesi söz konusudur” (s. 21).

Buna karşın romanın içine sızan resmi dil, şiirsel dil (ağıt, türkü, bilinç akışı), belgesel dil (seyir defteri) ve mistik dil (Tabirname) gibi farklı sosyal diller ve türler aynı metinde çarpışınca anlam da çoğalır. Resmi dilekçe merkezileştirici otoritenin ideolojisini temsil ederken, öğrenci notları ve ağıtlar bu ideolojiyi parçalayarak yerel bir söylem alanı açar. Örneğin bebek ölümleri etrafında şekillenen dilekçe, öğrencilerin ölümle ilgili ders notları ve ağıt türleri Hakkâri gerçeğini tek bir ideolojik sese hapsolmaktan kurtarır. Bu sesler birbirini yok etmek yerine yazar aracılığıyla bir arada gösterilerek hakikatin çoğul ifade biçimlerinin yansımaları olur. Anlatıcının “ben” algısı da buna göre şekillenir. Parçalanan bu ses monolitik (tek sesli) değil, diyalojiktir. Bakhtin'in işaret ettiği gibi romanın özgünlüğünü oluşturan diyalojik unsurlar yazarın kendi sesinin melezleşmiş ve diyalojik çoksesliliğinde bulunur (1990, s. 326-327). Anlatıcı yeni bir başlangıç vaat eden Nuh söylemini, yön bulmaya çalışan denizci metaforunu, otorite temsilcileri tarafından dayatılan sürgün öğretmen kimliğini ve yazarlık yakıştırmalarını aynı anda üzerinde taşır. Bütün bu sesler birbiriyle diyalog halindedir: İç monologları eski bir denizci olduğunu söylese de vali ona “demek siz bir yazarsınız,” der. Anlatıcının kendi içindeki bu ideolojik çatışma, diyalojik yapıyı mümkün hâle getirir.

1960-70'ler Türkiye'sinde bireylerin yerinden edilişi, Edgü'nün metninde türün de yerinden edilişiyle örtüşmüştür. Başka bir deyişle ideolojik katman, metnin yazıldığı dönemin de etkisiyle şekillenen kural dışı bir formun oluşmasına zemin hazırlamıştır. Anlatıcının “ansımıyorum” ifadeleriyle gerçekleştirdiği bellek reddi, metinde sadece bir boşluk yaratmaz; aksine bu boşluk, karşı-bellek ve düşsel alan katmanlarının metne sızması için kuramsal bir zemin hazırlar. Dolayısıyla, geçmişin reddi ile düşsel kimliğin ve karşı belleğin inşası birbirini dışlayan süreçler değil, türsel anlamda birbirini çoğaltan ve destekleyen unsurlar olarak romanın parçası olmuştur. Ancak kendi hafızalarının dışında bir türsel yapı ortaya çıkmıştır. Bu noktada, parçalı zaman anlayışının mekân üzerinde yarattığı etkiyi tartışmak gerekmektedir; zira anlatıcıya göre zaman “coğrafyayı da, tarihi de, toplumu da, bireyleri de içine alan” (s. 14) kapsayıcı bir kavramdır.

### 3. Dikey mekân kurulumu ve türsel katmanlaşma

*O*'nun türsel yapısını sorgulamaya açan bir diğer etken mekânın taşra niteliği taşımasıdır. “Taşra” kavramını modern Türkiye’nin oluşum süreciyle ilişkilendiren Ömer Laçiner’e göre siyasal arenaya çıktığı 1946’dan bu yana gücü ve etkisi değişmiş olsa da, taşrayı başlıbaşına bir faktör olarak ele almak gerekir. Laçiner’e göre başka toplumlarda merkez ve periferinin uyumlu bir bütünlüğünü imleyen taşra kavramı, Türkiye’nin toplumsal zihninde bu normatif yapının dışına çıkar; hiyerarşik bir başkalık vurgusuyla şekillenen, yüksek tansiyonlu bir karşılaşma alanını ifade eder (2005, s. 14). Laçiner Osmanlı ve Cumhuriyet tarihindeki taşra tanımlamalarını farklı bağlamlarda ele alırken, aynı zamanda bu tarihsellik içerisinde Doğu ve Batı taşralarını da ayrı ayrı zeminler üzerinden tartışır. Rejimin, taşrası konumundaki toplumu kendi modernleşme çizgisine tabi kılmak için en fazla önem verdiği ve güvendiği araç, eğitim ve öğrenimdir. Özellikle 1960 ve 70’li yıllarla beraber siyasal öncülüğü üstlenen kesim; seçkin üniversitelerde eğitim görmüş, kentli ve “elit” bir altyapıya sahip olan ve Cumhuriyet’in modernleşme misyonunu yüklediği “merkez aydınları”ndan oluşmaktadır. Söz konusu aydın profili, yarım asırlık bir birikimin sonunda temsil ettiği merkezi mantığı radikalleştirmiş ve bir süre sonra “halka rağmen halk için” anlayışını bizzat merkeze dayatarak tersyüz edilmiş bir tarihsel rol üstlenmiştir. Ancak 12 Mart ile 12 Eylül arasındaki süreçte bu elit Türk sol aydını taşra halkıyla arasındaki tarihsel mesafeyi yıktı ve “halkla birlikte” olma deneyimini yaşadığı bir döneme geçti (2005, s. 30-31).

Edgü’nün anlatıcısı ne bütünüyle “merkez mantığını halka dayatan” ne de merkeze karşı “halkla birlikte” olan aydın prototipine yaklaşıp. *O*’nun kahramanı daha çok taşrada bu iki mantığın çatışmasıyla yüzleşen kazazede bir aydın görünümündedir. Aydın konumundaki öğretmen ile rejimin taşrası görünümündeki Hakkâri arasındaki ontolojik uçurum derinleştikçe, aydınlatma misyonundan çok öğretmenin kendi benliğini aradığı şok alanı daha da görünür olur. Bu bağlamda Fethi Naci, erken Cumhuriyet döneminde verilen yapıtlarda sık rastlanan halka yukarıdan bakan aydın tipinin, ancak *O* romanında kırılabilirdiğini öne sürmüştür (1999, s. 109). Bu kırılmanın temel dinamiğini ise taşranın öğretmen tarafından öz benliğini sorgulamaya zorlayan kurucu bir güç olarak algılanmasıdır. Bu algılama biçiminde Hakkâri sadece coğrafik değil, aynı zamanda devletin merkezi dilinden uzakta, dış dünyayla iletişimi sınırlı olan ve modernleşme projesinin yarım kaldığı bir yerdir. Hak. kenti ile Pir. köyü isimlerinin tam verilmeyişi bu taşra alanını yeterince dolduruyor olması bakımından önemlidir. Gittiği yerleri eksik temsiliyetler üzerinden isimlendiren romanın kahramanı düş ile gerçek arasındaki gerilimli hattı bu yapı üzerine de inşa eder. Dolayısıyla aydın tipinin temsilcisi olan öğretmen geçmişini unuttukça, bu taşra mekânı detayların göze çarptığı, daha da gerçekçi bir karaktere bürünür. Hakkâri’nin coğrafi gerçekliği veya düşselliği arttıkça öğretmenin eski kimliği silinir. Romanın ilk adının “Doğu’m” olarak kurgulanmasının temel bir gerekçesi de mekânla kurulan bu varoluşsal ilişki çerçevesinde şekillenmesidir.

Romandaki mekânsal kurulum zamansal ve öznel algılayış etrafında şekillenerek köy ve kent ikiliği üretmiştir. Bu iki mekânsal düzlem arasında diyalog ve heterojenliği mümkün kılan yatay değil, hiyerarşi ve izolasyonu pekiştiren dikey bir ilişki vardır. Dikey mekânsal kurulumun ilk hattını merkezin daha da dışında kalan, dilin sessizleşmeye başladığı ve anlatıcının zihnini konuşturduğu köy oluşturmuştur. 2100 rakımlı, karla kaplı, 114 nüfuslu bu ıssız köye öğretmen olarak giden baş kahraman, buradaki insanların dilini bilmemekte ve onlarla iletişime geçmekte zorlanmaktadır. Burası ufuksuz, başı bulutlarda olan kayaların olduğu, karlarla kaplı ve ıssız dağ yollarıyla gidilebilen bir köydür. Bu yönüyle anlatıcı-öğretmenin gittiği köy onu izole eden ve kendisiyle varoluşsal bir yüzleşmeye alan açtıran düşsel bir mekân özelliğine sahiptir. Konuştuğu dilden çok az insanın anladığı bu yerde de kendisini bulmaya çalışır. Çolak’ın da belirttiği üzere burası onu özgürleştirmeye

çalışan, onun gerçek dünyadan kaçışını ve zihinsel bir sığınak yaratma çabasını yansıtan bir potansiyel oluşturur (2024, s. 101). Her ne kadar yabancılaştığı bir yer görünümünde olsa da orası “ben hemen dönmek istiyorum köyüme” (s. 30) diyerek aidiyet geliştirdiği bir yer olur.

Diğer mekânsal kutupta ise “dağ başındaki kente benzemeyen kent” (1990, s. 34) olarak tarif ettiği “Hak.” şehri vardır. Birinci bölüme “kente vardım” diyerek başlayan yazar devamında “kent denilen yer büyükçe bir köy” (1990, s. 19) vurgusuyla en başta mekân tahayyülüne dair ipuçlarını vermeye başlar. Burası “çamura bata çıka” yürüdüğü, en az sekiz saatte varabildiği, “cüzamlı derisiyle” tarif ettiği ve anonimleşemediği bir mekândır. Köyde kendini bulmaya çalışan öğretmen, kente geldiğinde kaybolacağı bir boşluğun içine girmeye başlar. Kente indiğinde valiliğe gider, okul ve hükümet konağı arasındaki yakınlığı tarif eder ve bir anlamda tasarlanmış iktidar düzlemini aktarır. Köyde yaptığı mekânsal tasvirlerin yerini de daha çok kişi tasvirleri alır. Vali, kapıcı/bekçi, okul müdürü ve berberle aynı dilden konuşmalar bile diyaloglarında uyumsuzluk yaşayan öğretmen en çok Süryani kitapçıyla olumlu iletişim kurabilir. Kentle de sadece öğrencilerine ders kitabı götürmek, köyde ölen bebeklere çare bulmak, Süryani kitapçıdan kitap almak ve bazen de alışveriş için ilişki kurmaktadır. Bu sebeple Hak. şehri çoğu zaman anlatıcının başarısızlığının kanıtı olarak ilerleyen, merkezleşmemiş ve uygarlığa tam anlamıyla ayak uyduramamış bir taşra görünümünde çizilmiştir.

Dikey anlamda düzenlenmiş bu mekânsal kurulum köy ile kent arasındaki kopukluk ve geçişsizliği göstermesi açısından önemlidir. Modernist anlatıya uygun olarak mekânlar eşzamanlı bir düzlemde varlık gösterse de, metinde bu süreklilik bilinçli bir şekilde reddedilmiştir. Mekânsal süreksizlik ve parçalılığın temel gerekçelerinden birisiyse doğrudan karla kaplı olan yol imgesidir. Yol bir yandan zamanın akışının mekân içinde bir temsili olma işlevini görürken, bir yandan da farklı toplumsal kesimlerin ve dillerin karşılaştığı, tarihsel ve toplumsal heterojenliği açığa çıkarır (Bakhtin, 2001, s. 30). Yol aynı zamanda hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların sonuçlandığı yerdir (s. 317). Ancak romanda yol, bu karşılaşmayı mümkün kılmak yerine sürekli olarak erteler ve tıkar. Köyden kente yaklaşık sekiz saat süren bu yolculuk “uçurumlar, yarlar, engebeli topraklar (...) tilkiler, kartallar, akbabalar” ile çevrilidir. Nitekim köyde ölen çocuklara çare bulmak için bile kentten hiçbir yetkilinin köye gelmemesi, yol imgesi aracılığıyla şekillenen bu mekânsal kopukluğun ideolojik boyutunu açığa çıkarır: “Onlar da duymuşlar. Ama gelecek kimse yoktur. Verecekleri derman yoktur” (1990, s. 122). Bu yönüyle Pirkanis ile Hakkâri arasındaki kopuk geçişler hem coğrafi hem de ideolojik başarısızlığın mekânsallaşması olarak yorumlanabilir.

Köy ile kent arasındaki bu dikey geçişsizliğin anlatıcının dil ve anlatı teknikleri üzerinde belirleyici bir etkisi vardır. Anlatıcıyı bu dikey kutuplardan köye en çok yakınlaştıran husus dilinden anlamadığı insanların yaşadığı bu köyde kendini bulma gayretidir: “Köye doğru inerken yavaş yavaş kendimi buldum. (Herkes ‘kendine gelmek’ der, biliyorum, bense kendimi buluyordum. Yitirdiğim kendimi)” (1990, s. 68). Köye ilk gelişinde kendini bulmaya çalışan aynı zamanda yabancılaşma hissi içinde olan öğretmen anlatının bu bölümlerinde iç monolog ve bilinç akışı tekniğine daha sık başvurur. Bu bölümler umutsuz olsa da “XVII/Bir Sabah İtirafı” başlıklı bölümde umutsuzluktan uzaklaşmaya başladığını dile getirir. Buna karşın, köyde ölen çocuklara çare bulamaması, minimal dilin ve parçalı anlatımın yeniden devreye girmesine neden olur:

hasta çocuklar

çığlıklar.....

Düşüyordum, bir uçurumdan, hiçbir kayaya çarpmadan boşlukta süzülerek, tüylerle, kağıtlarla,

yapraklarla onlar gibi bin parça,  
paramparça düşüyordu.  
Çılgınlıklar.....” (1990, s. 112)

Bu anlatı kesitinde, noktalama ve sözdiziminin bilinçli biçimde parçalanması sonucunda anlatıcının dış gerçekliğiyle düşsel alanı aynı düzlemde birleşir. Bilinç akışı tekniğinin hâkim olduğu pasaj, öğretmenin parçalanmış bilincini biçim düzeyinde görünür kılar. Bu anlatı biçiminde “bin parça”, “paramparça” ifadeleriyle aynı zamanda anlatı biçiminin kendisini parçalara ayırma tutarlılığı göstermiştir. Kısacası köy onun için bocaladığı bir umut mekânı işlevi görür. Bu nedenle varoluşsal “eşik” tam anlamıyla geçilememekte, ama yabancılık çektiği insanlarla da özdeşlik ilişkisi geliştirmektedir:

Nicedir burda kendimi arıyorum, kapısının önünde, kapısını açıp evine girmek için karanlıkta yitirdiği anahtarını arayıp bulamayan, çıldıran, kapısını kıramayan, bir çaresiz, bir garip kişi gibi, burda, garip, tanımadığım insanların arasında. Öleyim. Kendimi ararken, onları/başkalarını/başka insanları buluyorum. Ve onları bulurken, yavaş yavaş kendimi bulur gibiyim.” (1990, s. 193)

İsimsiz öğretmenin köyle gerçekleştirmeye çalıştığı bu bütünleşme çabası onu çeşitli sebeplerle (öğrenciler için kitap, çocuklar için ilaç) kentle iletişim kurmaya zorlarken şehrin iktidar yapısıyla kurduğu başarısız bağ bu bocalamayı daha da derinleştirir. Köy ne kadar kendini bulacağı metaforik bir eşikse Hak. kenti de kent olgusuna giderek yabancılaştığı varoluşsal bir boşluktur. Köy düşsel bir zemine alan açarken kent kaçmaya çalıştığı bir gerçeklik (rasyonalite) olur. Köydeki zaman algısı ne kadar metafizikse kentteki zaman kurulumu da o kadar somut ve kronolojiktir. Farklı mekân ve zamansallıklar içerisinde şekillenen parçalı karakter bu nedenle farklı dil kullanımlarına başvurur. Köydeki anlatı çoğunlukla bilinç akışı halinde ilerlerken, öğretmen kente vardığında daha çok iç monologlara yönelir. Söz konusu ayrımlar mekânın sadece bir dekor olmaktan çıkıp türsel tercihlerin belirleyicisi konumuna yükselmesi anlamına gelir. Asıl kritik olan nokta, şiirsel yapının özerk bir tür gibi görünmeye başlaması, metnin biçimsel yapısını deneysel özelliklerle donatması ve roman türünün sınırlarını da deneyselleştirmesidir. Buna karşın, O’da parçalı ve şiirsel yapı, romanın diyalojik ve çok sesli doğası tarafından dönüştürülmüştür. Bakhtin’in kavramsal çerçevesiyle düşünüldüğünde, şiirin monolitik ve tek sesli yapısı, romanın heteroglossik evrenine dahil olduğu anda dönüşüme uğrar ve iletişimsizliğin yarattığı boşlukta yeni bir işlev edinir. Mekânsal parçalılık ve şiirsel yapı türsel açıdan bir parçalanmaya işaret etse de bu parçalanma romanın özümseyici ve diyalojik kapasitesi içinde yeniden anlamlandırılır. Böylelikle türsel açıdan O’nun deneysel karakterini daha da pekiştirir. Bu parçalı ve minimal yapı yazarın *Ders Notları* ve *Sözlü/Yazılı* gibi deneme türlerinde de göze çarpan modernist bir yazma biçimidir. Ancak O metnindeki parçalı yapı sadece biçimsel bir tercih olmaktan öte, anlatıcının sürgün deneyimi ve otorite baskısı karşısında geçmişi reddetme stratejisinin doğrudan bir yansıması olarak görülmelidir.

Köy-kent diyalektiğinin O romanında yarattığı ikinci türsel etki roman türü dışında farklı türlerin metne girmiş olması bağlamında değerlendirilmelidir. Roman dışındaki türleri birincil tür (*primary genre*) olarak adlandıran Bakhtin’e göre bu türler ile ikincil tür (*secondary genre*) olan roman arasındaki ilişkiler dil, ideoloji ve dünya görüşü arasındaki karmaşık ilişkilere ışık tutar. Buna göre roman tarihsel oluşum süreci gereği gelişmekte olan tek türdür ve birincil türleri durmadan içine çeker. Roman birincil türlerin tek sesli yapısını ortadan kaldırarak onların birbiriyle diyalojik bir ilişki kurmasının zeminini hazırlar ve böylece romanlaşma (*novelization*) başlar. Romanlaşma ile beraber farklı tür ve dillerin bir araya gelerek oluşturduğu bitmemiş bir anlam yaratımı söz konusu olur. Bakhtin’in vurguladığı türlerin melezleşmesi (*hybridization*) iki veya daha fazla dilin, üslubun

veya bilincin tek bir ifadede bir araya gelme süreci olarak şekillenir (2014, s. 76-77). Todorov da benzer bir yaklaşım sergiler ve her türün yalnızca kendi kurallarıyla değil, diğer türlerle olan ilişkisiyle de tanımlandığını ifade eder. Buna göre bir edebi tür, her zaman bir veya birkaç önceki türün dönüşümüdür (2014, s. 196-197). Bakhtin ve Todorov'un tür hakkında belirttikleri romanın statik bir kategori değil, yapısı gereği diyalojik ve hareket halinde olan bir biçim olduğunu göstermektedir.

O'daki türsel katman rastgele olmaktan çok her iki mekânın da kendi türlerine zemin hazırlaması üzerinden işler. Köyün ürettiği türler, anlatıcının karşı bellek oluşturmasını sağlayan ve “yeniden doğum”unu destekleyen unsurlardır. Öğrencilerin standart dilin otoritesini bozan ders notları romanın bir parçası olduktan sonra diğer yan türlerle diyaloga geçerek romanın heteroglossia yapısının bir parçası olur. Çocuk ölümleri sonucunda köyde şekillenen ağıt, cemaat önünde sergilenen sözlü bir ifade olmaktan çıkıp öznel bir yazma biçimine dönüşür. Düşsel kimliğini türsel bir dayanağa oluşturduğu günlük formundaki seyir defteri de denizde değil, dağın zirvesindeki izole bir köyde oluşur. Bu türlere ek olarak anlatının bir başka karakteri olan Zazi'nin kardeşi Halit, öğretmene başından geçen bir olay anlatır. Ertesi gün öğretmen “geçen akşam bana güzel bir masal anlatmıştın” diyerek olayın devamını anlatmasını Halit'ten ister. Öğretmen olayı “masal” olarak çerçeveler, ama Halit bunu hemen reddederek “benim anlattığım bir masal değildi, bir; senin anlattığın gibi değildi, iki” der (s. 142). Sözlü anlatı geleneğine dâhil edilebilecek bu hikâye kaçakçılık, cinayet ve hapis gibi unsurlar etrafında şekillenir. Ancak öğretmenin ısrarlı soruları karşısında Halit direnç göstererek cevap verir. Halit için travmatik bir tanıklık olarak anlattığı bu olay türsel açıdan iki güçlü ihtimali barındırmaktadır. İlk olarak yerel bağlama göre şekillenen bu sözlü anlatı, yazılı roman formuna dönüşmeyi tam anlamıyla kabul etmez. İkincisi, taşra merkezden gelen aydının zihnindeki “masal” gibi türsel kategorilerin Halit'in gerçekliğinde reddedildiği bir alan olur. Kitabın sonuna doğru Halit'in öğretmene yönelik “Senin denizciliğin, başından geçenler, bize anlatılan masallar gibi” (s. 193) ifadesi de bu yönüyle ironiktir. Bu iki karşılıklı reddediş, metni hiçbir türün tek başına hüküm süremediği, dillerin birbiriyle çarpıştığı radikal bir diyalojizm alanına taşır.

Hak. kentinin ürettiği birincil türler ise belleksizleşme çabalarının bir yansıması olarak romanlaşmıştır. Bebek ölümleri için dilekçe, valiliğin gönderdiği cevap ve mektuplar resmi dil etrafında şekillenirken, Süryani kitapçının verdiği kitaplardan alınan pasajlar düşsel alanı besler. Kitapçının verdiği Tâbirname kitabındaki rüya tabirleri, Kazvini'nin kitabındaki hurma ağacını anlatan bölüm ve İslâm hat sanatının kurucusu olarak görülen İbn Mukla'yı anlatan kitaptan bir pasaj metne mistik bir dil katmanı ekler. Özetle, köy ve kentin ürettiği bu birincil türler, tek sesli olmaktan çıkıp roman türü altında bir araya gelmiş ve diyalojik bir açıklık kazanmaya başlamıştır. Romanın modernist bir kurmaca olması ve mekânsal algının buna göre tasarlanması, türsel melezeleşmeyi daha da ileri bir boyuta taşımıştır. Parla'nın da ifade ettiği gibi yabancılaşma ve parçalanma süreçlerine koşut olarak yeni ya da melez türler ortaya çıkmış ve roman bu türleri içine çekerek şekillenmiştir. Bu türler romanı aşma çabalarıyla ait olduğu türün sınırlarını zorlamıştır. Roman türünün trajedisi de bundan, yani hiçbir zaman kavuşamayacağı bir bütünlüğü özlemesinden ileri gelmektedir (2021, s. 28-38).

Romanın sonlarında müfettiş kış nasıl geçirdiğini sorduğunda öğretmen “Bebeleri gömerek, biraz ağlayarak, biraz gülerek, çok düşünerek, biraz kendimizi bulmaya çalışarak” (1990, s. 198) cevabını verir. Çocuklar öğretmenin dilini, öğretmen de çocukların dilini öğrenmiştir. Böylece ölen bebekleri kurtarmada başarısız olsa bile kendi içsel dönüşümünü gerçekleştirmiştir. Müfettiş, anahtarı muhtara teslim ettikten sonra öğretmene istediği yere gidebileceğini söylediğinde gidecek bir yeri olmadığını cevabını verir. Sürgün

deneyiminin yarattığı varoluşsal dönüşüm, eve dönüş imkânını ortadan kaldırarak anlatıcıyı kalıcı bir yersizyurtsuzluğa mahkûm eder. Köyle özdeşleşme ve oluşturduğu karşı belleğin de etkisiyle coğrafi sürgün, varoluşsal bir yersizyurtsuzluğa dönüşür. İsimsiz öğretmen bu nedenle köyden ayrılacağı zaman “boşlukta (gibi) sallanıyorum” (1990, s. 206) cevabını verir. Böylece varlık savaşının “eşik” noktası olarak köy, onun kendisini bulduğu ve ikinci kez doğduğu yer olur.

#### 4. Metinlerarasılık ve anlamın çoğalması

Yazı boyunca romanda türün deneyiselleşmesi ve tarihsel özelliklerinin dışında hareket etmesinin en önemli nedeni olarak zamansal ve mekânsal parçalılık gösterilmiştir. Daha önce belirttiğimiz gibi bu parçalılık anlatıcıyı da parçalı bir yapıya sokarak romanın yazılma biçimini etkilemiştir. Dikey mekânsal kurulum farklı birincil türleri roman türü altında diyalojikleştirmiştir. Modern bir tür olan roman altında bir araya gelen bu birincil türlerin yarattığı parçalılık ise tarihsel zorunluluk sonucunda oluşmuştur. Zira tarihsel koşullar belleksizliği getirmiş, mekân algısı ve anlatıcı ses bununla paralel olarak parçalanmış ve gerçeklik ile düş arasındaki sınır muğlak hale gelmiştir. Anlatıcı sesteki çoğulluğun birbirleri arasındaki sınır ilkesini ihlal ederek deneyisel bir görünüme kavuşması metnin katmanlı yapısını da açıklar. Edgü bu parçalılığı anlatmanın tek yolu olarak forumun kendisini de parçalamayı tercih etmiş ve hibrit bir yapı ortaya çıkmıştır. Yine de bu parçalı biçimin üstesinden gelmenin, okuduğumuz metnin bir kurmaca mı yoksa gerçeklik mi olduğu sorusuna cevabın yolu metnin kendi yazılış sürecini içinde barındırmış olmasından geçmiştir. Bu nedenle incelediğimiz metinde üç anlatı katmanına bakmakta fayda var. Bunların ilki okur olarak elimizde olan Ferit Edgü’nün yazmış olduğu *O* romanıdır. İkincisi bu metinle çoğu zaman paralel ilerleyen seyir defteridir. Son olarak üçüncüsü Süryani kitapçının onuncu kitap diye anlatıcı-öğretmene vermiş olduğu ve birinci sayfasında “O” harfinden başka bir şeyin yazılı olmadığı boş defterdir.

Söz konusu üç anlatı katmanını temelde “metinlerarasılık” kavramıyla açıklamak mümkündür. Bakhtin için metinlerarasılık büyük önem arz etmekte ve doğrudan türsel tartışmaya bağlanmaktadır. Buna göre her yapıt kendini bir tür içinde konumlandırırken zorunlu olarak geçmişi anımsar. Söz konusu geçmiş, o tür içinde yer alan başka türleri biçimlendiren toplumsal koşulları anımsar (İrzık, 2001, s. 15-16). Fakat 1960’larda Bakhtin ve Saussure’ün edebiyat teorilerini birleştirmek adına Julia Kristeva bu olgunun üzerine gitmiş ve geliştirdiği “metinlerarasılık” (*intertextuality*) kavramıyla tartışmayı ileri bir boyuta taşımıştır. Bakhtin her metnin alıntılar mozaikinden oluştuğunu ve bir başkasını özümseyerek dönüştürdüğünü belirtmişti. Kristeva’ya göreyse her metin başka metinlerin bir değiş tokuş ve yer değiştirme alanıdır. Belirli bir metnin içinde diğer metinlerden alınan birkaç ifade kesişir ve bu metinlerin diziliminden oluşan üretken bir metin ortaya çıkar (2024, s. 37). Bu metinlerarası bir metnin sonsuz bir süreç ve devinim içerisine girmesini beraberinde getirir. Kristeva devamında Joyce, Proust ve Kafka gibi modernistlerin bilinçli bir şekilde metinlerarası metinler yarattığını öne sürer (s 70). Bu bir anlamda anlatının fragmanlar halinde ilerlemesinin önünü açmıştır. Kubilay Aktulum da modernist ve postmodernist söylemi geleneksel söylemden ayıran en temel özelliğin metinlerarasılık olduğunu belirtmiştir. Ona göre yazınsal metin ya farklı metinlerin bir kesişme yeri olur ya da söylemsel parçaların bir “kolaj”ına dönüşür:

Metinlerarasının yaratılmasıyla yazardan bölünmüş, parçalanmış bir özne anlayışına, bir kaynak ya da etki anlayışından söylemde ayrışık unsurların genel ve belirsiz bir oluş içerisinde olduğu anlayışına, gelişimin sürdüğü anlayışından metnin başka metinlere ait parçaların bir değiş tokuş yeri olduğu, başka metinlere ait gösterge dizgelerinin yeniden dağıtıldığı, ayrışıklık özelliğiyle belirlenen bir metin anlayışına geçilir. (2000, s. 9)

Edgü'nün romanı da dış metinlere değil, kendi iç metnine referanslar içerir. Bu nedenle dışarıdan içeriye değil, daha çok içeriden içeriye bir döngü halinde ilerleyen anlatı katmanlarından oluşur. İlk metinlerarası katman seyir defteridir. Başkaları için mi, kendisi için mi yazdığını bilmediği bu deftere kendisiyle ilgili notlar, ağıtlar ve günlük olayları yazar. “Önüne kara kaplı, seyir defterimi çektim, kalemi elime aldım ve yazmaya başladım büyük harflerle” (1990, s. 82) der ve böylece okuduğumuz metnin aynı zamanda bir seyir defteri olabileceği düşüncesi ortaya çıkar. Seyir defteri normalde gemi kaptanlarının rota belirlemede kullandığı bir araçtır. Anlatıcı da en başında kendisini yolunu kaybetmiş eski bir denizci olarak görmekte ve bir masaldaymış gibi hissetmektedir. Yönünü belirleyebilmek ve kendisini kurtarmak amacıyla da seyir defterine yazar. Eski bir denizci olduğunu belirtse dahi seyir defteri daha çok şimdiki zaman etrafında şekillenir. *O* romanıyla paralel ilerlediği için roman olma iddiası taşısa bile sadece seyir defteri olarak kalır. Okurun eline fiziksel anlamda da sadece Edgü'nün romanı aracılığıyla geçer ve Bakhtin'in ifadesiyle romanlaşır. Örneğin, öğrencilerin ders notları, kitap alıntıları ve ağıt gibi türler seyir defterine girdikten sonra artık tekil anlamlarını yitirerek belgeleşir. Seyir defterine yazılı bu birincil türler basılı *O* romanında okunduğundaysa romanlaşma süreci başlar. Romana dâhil olurken yeni bir anlam katmanı yaratan ve türsel anlamda da dönüşen bu diyalojik süreç Bakhtin'in çok seslilik (*polyphony*) kavramıyla da örtüşür. Metin tek bir otoriteye (anlatıcıya ya da yazara) indirgenemez; aksine birden çok söylem ve türe kapı aralar.

Bu türden bir metinlerarasılığı mümkün kılan temel gerekçe anlatıcının düş ile gerçeklik arasındaki sınırı muğlaklaştırması ve metnin gerçek mi yoksa kurmaca mı olduğu sorusunu okura sordurmak istemesidir. Anlatıcının “Önsöz ve Sonsöz” bölümünde yaptığı gerçeklik vurgusu ve birincil türlerin romanda yer alması, metnin otobiyografik bir kurmaca şeklinde algılanmasını sağlar. Seyir defteriyle *O* romanı arasındaki biçimsel benzerlikler de okunan metnin otobiyografik kurmaca olasılığını artırır. İkisi de geçmiş zaman anlatısıdır ve anlatıcının “başımdan geçenler” diye aktardığı yol anlatılardır. Bu yönüyle otobiyografik bir anlatı varmış izlenimi oluşur. Bu yanılsamanın önüne geçense anlatıcının yalnızca adını hatırladığını belirtmesi, geçmişini hatırlamıyor oluşu ve gelecekte ne yapacağını bilmiyor oluşudur. Otobiyografi ihtimalini ortadan kaldıran diğer unsur ise anlatıcının okura seslenerek “ben bir yazar değilim. Bir kazazede ya da yolunu şaşırmış bir denizciden bundan fazlasını bekleme,” (1990, s. 86) demiş olmasıdır.

Bir diğer metinlerarası katman ise Süryani kitapçı tarafından anlatıcıya verilmiş olan onuncu kitap diye aldığı defterdir. Kapağı eskimiş ceylan derisinden olan bu defteri bir kuşluk vakti açar; ilk sayfasında “O” harfi vardır ve defterin geri kalanı boştur. Ancak bunun bir harf mi, geometrik bir biçim mi, bir simge mi yoksa bir hiç mi olduğu sorusuna cevap veremeyerek “yoksa boş sayfaları benim doldurmamı mı istedi?” (1990, s. 185) der. Anlatıcının geri kalanında bu defterden pek bahsetmez. Kitapçı daha önce İbn Mukla, Kazvini, tılsım mührü, rüya tabiri kitabı ve bir harita da vermiştir. Bütün bu metinler Edgü'nün romanına parça parça yedirilmiş ve zaman-mekânı genişleterek onu mistik bir evrene açmıştır. Süryani kitapçının verdiği boş defter temsili bir boşluk alanı yaratsa dahi, anlatıcının deneyimi okur deneyimiyle buluşarak o anlamsal boşluğu dolduracaktır. Köylülerin dili yazıya tam anlamıyla geçmediği, ağıtlar çevrelediği ve temsil düzeyi boşa çıkmış olduğu için konuşulmamış olanı okur anlamlandıracaktır. Böylece sık sık kendisine seslenen okur da kendi “O”sunu doldurarak okuyacak ve anlam giderek daha da çoğalacaktır. Okumayı ve türün kendisini krize dönüştüren bu anlamsal boşluk bir bitmemişlik yaratmış, ama aynı zamanda seyir defteri ve *O* romanıyla kurduğu metinlerarasılık sonucu metinsel bir döngünün önünü açmıştır. Sık sık okura seslenen, “Önsöz ve Sonsöz” kısmında bir seyir defteri vaadi veren

anlatıcı, sonrasında her metnin başlangıcındaki boşluğu temsil eden bu boş defteri böylece metnine aktarmıştır. Kitapçının verdiği boş defter kaynak metin değildir, ama potansiyel bir yazı yazma alanıdır.

Bu bağlamda eserde incelediğimiz üç katmanlı metinlerarasılığa somut bir örnek vermek gerekiyor. Anlatıcı hasta bebeklere çare bulunması için valiliğe bir dilekçe gönderir. Gönderdiği dilekçede hasta çocuk sayısını da verir ve aynı sayfanın altına şu dipnotu ekler: “\*üç tane de ben ekledim, sayıların önemli olabileceğini düşünerek” (1990, s. 103). Normalde bir romanda anlatıcının metne dair dipnot vermesi beklenmez. Dipnotun seyir defterinden mi, Süryani’nin verdiği boş defterden mi yoksa Ada Yayınları’nın 1977 baskılı *O* romanından mı verilmiş olduğuna karar vermek güçleşmeye başlar. Bununla beraber, resmî dilekçe dili bu parodik yaklaşım sayesinde otoritesini kaybeder. Bu ve diğer örneklerle bakılarak türe dair sorulması gereken temel soru şu olmaya başlar: Anlatıcı dilekçeye dipnot koyarak, Halit’in anlattığı olaya “masal” diyerek, ağıt kavramını kolektif hafızadan metne taşıyarak veya mektupları karbon kağıdıyla mekanikleştirerek türün kendi hafızasıyla mı oynamaktadır? Daha da kapsayıcı bir soru sormak gerekirse anlatıcı romanın kendi türsel özellikleriyle mi oynamaktadır? Örneğin, anlatıcı hem yazar olmadığını belirtir hem de girişte gerçeklik vurgusu yaparak türsel anlamda bir çelişki yaratır: “burada yazılanlar, insancıl bir deneyin damıtılmış parçaları” (1990, s. 14). Söz konusu iki soruya yanıt vermek için romandaki zaman-mekân algısının ürettiği türleri, Bakhtin’in türün hafızasına dair görüşleri üzerinden düşünmek gerekiyor.

Edebi türleri geçmişin birikim ve aşamalarını muhafaza eden bir hafıza alanı olarak tanımlayan Bakhtin, her metnin türsel bir aidiyet kurarak tarihsel bir diyalog başlattığını savunur. Bu bağlamda, romanın karşıtı olarak konumlanan statik türler, kendi biçimsel evrimlerini belleklerinde taşıyarak yeni yapıtlara geçmişin sosyo-kültürel normlarını dayatırlar (İrızık, 2001, s. 15-18). Ancak Yury Tynyanov türün yalnız başına değil, diğer türlerle olan ilişkisi üzerinden ele alınması gerektiğini belirtir: “Bütün tezahürleri kapsayan statik bir tür tanımının yapılması imkânsızdır: Tür kendini yerinden oynatır [dislocates itself]; karşımızda düz bir çizgi değil, kırık bir hat ve onun evrimini görürüz. Bu evrim tamamen türün temel özellikleri pahasına gerçekleşir” (2014, s. 32). Romanın kahramanı anlatı boyunca “ansımıyorum” diyerek belleksizleşirken ağıt, mektup, dilekçe, kitap alıntıları ve seyir defteri gibi birincil türler kendi geleneksel kaynaklarından kopar ve yeni bir metinlerarasılık içinde yeniden üretilir. Yukarıda verilen dipnot örneğine ek olarak metinlerarasılık iki düzeyde daha somutlaşır. İlk olarak Süryani kitapçının verdiği kitaplardan yapılan alıntılar romanı düşsel ve mistik bir yapıya kavuşturmuştur. İkincisi, türsel belleğin reddi olarak ağıt ve mektup gibi türler metne dahil olmuş ve anlatıcı bu türlerin kolektif hafızasına tam anlamıyla erişememiştir. Örneğin, ağıt, ölüyü uğurlama ve cemaati birleştirme gibi geleneksel işlevlerini yerine getirmek yerine anlatıcının iç monoloğuna dönüşerek modernist bir metinlerarasılık örneği sunar.

Söz konusu metinlerarasılık yazının temelini oluşturan belleksizleşme ile türsel melezleşme arasında organik bir bağ kurar. Yazar, öğretmenin “ansımıyorum” stratejisinden hareketle birincil türlerin tarihsel anımsama yetisini ortadan kaldırır. Bir başka deyişle, belleksizlik sadece içerik düzeyinde bir tema değil, aynı zamanda türsel hafızanın yitimiyle metinlerarasılığın krize girmesini ifade eder. Ancak bu kriz bir taraftan da üretkendir; zira anlatıcının yeni bir benlik inşası adına geliştirdiği karşı bellek ve düşsel alan, türlerin geçmişini hatırlamadan yeniden üretilmesine imkân tanır. Seyir defteri, Süryani kitapçının verdiği boş defter ve Edgü’nün romanı arasındaki döngüsel ilişki de bu üretken krizin bir sonucu olarak şekillenir. Bu yönüyle metinlerarasılık, romanda bir hatırlama mekanizması değil, tersine, belleğin çözülmesini hızlandıran bir anlatı tekniği olarak işler.

Farklı metinlerin ve türlerin yan yana gelişi, türsel melezeleşmeyi derinleştirirken, aynı zamanda anlatının merkezi ve bütünlüklü bir anlam üretmesini engeller. Roman türünün kendisi dahi bu yapı içerisinde geleneksel yapısını tam anlamıyla muhafaza edemez. Anlatıcının belleksizliği etrafında şekillenen bu süreç Tynyanov'un ifadesiyle kendini yerinden oynatır ve ancak kendi melezeleşmesi üzerinden var olabilen modernist bir anlatıya dönüşür.

### Sonuç

Deneyimin değer kaybettiğini ve giderek daha az aktarılabilir hale geldiğini belirten Walter Benjamin, bunu 1. Dünya Savaşı sonrasında cepheden dönenlerin dilsizleşmesiyle, başkalarıyla paylaşacakları deneyimler bakımından yoksullaşmasıyla açıklar. Benjamin'in ifadesi elbette ideolojik ama aynı zamanda deneyim aktarımında temsil krizini açığa çıkaran bir görüştür. Bilgi parçalanmış, cemaat yok olmuş, anlatı parçalanmıştır (2012, s. 77-78). *O* romanında öğrencilerinin dilini bilmeyen anlatıcının deneyimi de tam anlamıyla aktarılammıştır. Çalışmada ortaya konduğu üzere, romanın türsel kimliği modernist anlatı teknikleri ile 1960-70'lerin toplumsal koşullarının kesiştiği bir noktada şekillenmiştir. Ancak bu kesişme, metnin yalnızca tarihsel bir belge olmasını değil, türün kendisini sorgulamaya açan radikal bir deneysellik alanı yaratmasını sağlamıştır. Çalışmanın temel argümanı da bu tartışmalar bağlamında şekillenmiştir. Buna göre *O* romanında belleksizlik, sadece anlatıcının kişisel tecrübesiyle kısıtlı kalmaz; tam tersine bu durum türlerin tarihsel ve toplumsal hafızasını da etkileyen türsel bir bellek yitimi olarak tezahür eder. Öğretmenin “ansımıyorum” ifadeleriyle somutlaşan hatırlamama hali bilinçli ve metaforik bir direniş biçimi olarak işlerken, romana dâhil edilen birincil türlerin geleneksel işlevlerinden uzaklaşmasına da yol açar. Böylelikle mektup, öğrenci notları, seyir defteri, ağıt gibi birincil türler kadar romanın kendisi de geçmişten getirdiği normları yeniden üretmez ve bu kuralları askıya alan bir anlatı düzeni inşa eder. Kısacası tür de anlatının kendisi gibi belleksizleşir ve deneyselleşir.

Tartışmanın birinci bölümü “ansımıyorum” ifadelerinden hareketle karşı bellek ve düşsel alanın ürettiği türleri tartışmıştır. 1960 ve 70'lerin siyasal ikliminde Hakkâri'ye yolu düşen bir öğretmenin, otorite yapıya karşı geliştirdiği bilinçli bir “belleksizleşme” ve direniş stratejisini merkeze almıştır. Geçmişini hatırlamayı reddeden anlatıcı, yarattığı karşı bellek ve düşsel alan ile metnin yapısına mektup, dilekçe ve öğrenci notları gibi farklı türler girmesini sağlamıştır. Mikhail Bakhtin'in “heteroglossia” (çok dillilik) kavramıyla açıklanan bu türsel çeşitlilik, tek sesli otoriteyi parodileştirerek çok sesli ve düşsel bir varoluş alanı inşa etmiştir. Tartışmanın ikinci kısmında taşra (Hakkâri), aydının halkı eğitme misyonundan sıyrılıp kendi varoluşsal krizini yaşadığı bir “şok alanı” olarak kurgulanırken; köy (metafizik/işsel) ve kent (rasyonel/iktidar) arasındaki dikey kopukluk anlatıcının dilini parçalayarak onu bilinç akışı ve şiirsel bir üsluba yöneltir. Bu mekânsal diyalektik; dilekçelerden öğrenci notlarına, masallardan rüya tabirlerine kadar pek çok farklı türü romanlaştırarak çok sesli ve diyalojik bir yapı inşa eder. Son olarak *O* metni, anlatıcının tuttuğu seyir defteri ve Süryani kitapçının verdiği boş defter olmak üzere üç farklı anlatı katmanı tartışılmıştır. Bu katmanlı yapı, “metinlerarasılık” kavramıyla açıklanan; alıntılar, dipnotlar ve türsel parçalanmalarla şekillenen modernist bir kolaj niteliği taşır. Anlatıcının “ansımıyorum” diyerek kendi geçmişini reddetmesi, metne dahil olan dilekçe, ağıt ve mektup gibi türlerin de geleneksel işlevlerinden kopmasına ve türsel bir hafızalarının dışında kurulmalarına neden olur. Sonuç olarak eser, türlerin birbiriyle çarpıştığı, bitmemiş ve sürekli devinim halindeki diyalojik bir yapıya dönüşür.

Geleneksel anlatı biçiminden farklı olarak modernist anlatılar, halihazırda gerçekliğin parçalanmışlığı fikrinden hareket etmiş, edebiyata yansıtmacılık işlevi atfeden klasik roman geleneğinden sapma yaşanmıştır. Bu yönüyle Edgü'yü özgün kılan temel unsur, onun taşrayı (Hakkâri) düşsel bir alan olarak kurgulaması ve

belleksizliği türsel kurulumda bilinçli bir yöntem olarak kullanabilme becerisidir. Yazar, bireyin iç dünyasını merkeze alan modernist geleneği reddetmeden ve 1970'lerin toplumsal-siyasal sonuçlarını da içselleştirerek hibrit bir form yaratmıştır. Bu açıdan çalışmanın kuramsal katkısı, Bakhtin tarafından geliştirilen diyalojizm, heteroglossia ve kronotop (zaman-mekân) kavramlarının Türkiye'nin özgöl siyasal koşullarındaki karşılığını modernist bir metin üzerinden göstermiş olmasıdır. Gelecek çalışmalarda yazarın Hakkâri'yi anlattığı *Doğu Hikâyeleri* ve *Kimse* metinleri bu bağlamda karşılaştırmalı olarak incelenebilir. Demir Özlü'nün otobiyografik izler taşıyan *Bunaltı* (1958) eseriyle Edgü'nün bu metni karşılaştırıldığında 1950 kuşağındaki modernist hattın edebiyata yansımaları daha açık bir şekilde anlaşılacaktır.

### Extended Summary

This article examines Ferit Edgü's novel *O* (1977), later retitled *A Season in Hakkâri*, through the intersecting frameworks of modernist narrative technique and genre theory. Drawing on Mikhail Bakhtin's conception of literary genres as sites of historical memory and Yuri Tynyanov's theory of genre dislocation, the study argues that in *O*, the modernist amnesia is not merely a psychological condition but a structural principle. It proposes the concept of “genre amnesia” to describe how the novel disrupts the historical and collective memory embedded in literary forms. The narrator's recurring statement “I do not remember” signals both a refusal of personal history and a systematic detachment of the genres within the text from their conventional functions.

The study begins by situating Edgü within Turkish literary modernism. The so-called “1950 Generation,” including writers such as Vüs'at O. Bener and Nezihe Meriç, is identified as a key moment in the emergence of modernist literature in Turkey. Edgü occupies a distinctive place within this movement: influenced by his background in the fine arts, he developed a minimalist and experimental style that foregrounds subjective fragmentation over ideological clarity. His novel *O*, based on his experience as a conscript teacher in the remote village of Pirkanis in Hakkâri, marks a turning point in his writing. Edgü himself described the work not strictly as a novel but as something closer to a chant or an unmetered folk song (*uzun hava*), emphasizing its generic instability.

The first analytical section focuses on temporality and its relation to political context and genre memory. Although written in 1977, the novel draws on experiences from 1964, a temporal gap that spans the relatively pluralist early 1960s and the repressive atmosphere following the 1971 military coup. Within this context, the narrator's insistence on not remembering becomes a strategy of resistance against authority. When a provincial governor asserts control by stating that the teacher's file is “in my hands,” the narrator refuses the fixed identity imposed on him. Jale Parla's argument that fragmented narrative time can resist totalizing authority is relevant here. This temporal fragmentation allows for the proliferation of diverse primary genres such as petitions, letters, elegies, and student notes which are stripped of its conventional function. A petition written on behalf of dying children goes unanswered and is declared useless; letters are reduced to impersonal carbon copies sent to multiple recipients, undermining the assumption of a singular addressee. These genres are thus detached from their communicative purposes and reconfigured in ironic or critical forms.

The second section examines the novel's spatial structure and its genre implications. Hakkâri is not depicted as a realistic rural setting but as a “shock zone” that destabilizes the intellectual's civilizing mission and forces an existential confrontation. Drawing on Ömer Laçiner's notion of the Turkish periphery as a site of hierarchical difference, and Fethi Naci's observation that *O* departs from the condescending intellectual figure of early Republican literature, the article argues that the novel's spatial organization is fundamentally vertical. The isolated village of Pirkanis and the administrative center of Hakkâri form two irreconcilable poles (the metaphysical and the institutional) connected only by a difficult journey through harsh terrain. This spatial division produces distinct narrative modes: in the village, the narrator turns to fragmented, poetic language and stream of consciousness; in the town, he adopts a more controlled interior monologue shaped by bureaucratic discourse. The village incorporates folk narratives, student compositions in broken Turkish, and elegies that lose their communal function and become expressions of individual disintegration. The town, by contrast, generates

petitions, official documents, and excerpts from books obtained from a Syriac bookseller, opening the text toward a more overtly intertextual and even mystical dimension.

The final section analyzes the novel's layered narrative structure. The text operates across three levels: the published novel *O*, the narrator's logbook, and a blank notebook given by the Syriac bookseller, whose first page contains only the letter "O". Together, these elements form a modernist collage consistent with Julia Kristeva's theory of intertextuality, in which texts emerge through the interaction and displacement of other texts. The blank notebook introduces a representational void, inviting the reader to participate in the construction of meaning and reinforcing the work's deliberate incompleteness. Various textual devices such as footnotes inserted into petitions, the narrator's classification of Halit's traumatic account as a "masal" (fairytale) despite Halit's objection, and the mechanical reproduction of letters, serve to expose and parody the genre conventions embedded within the text.

The article concludes that Edgü's novel evolves into a fully dialogic structure in Bakhtin's sense: polyphonic, open-ended, and resistant to closure. The narrator's amnesia does not simply produce thematic ambiguity; it dismantles the normative frameworks of the genres it incorporates. Petitions, letters, elegies, and other forms are absorbed into the novel and stripped of their authoritative, single-voiced character. The result is a hybrid text that neither conforms to the conventions of the village novel nor fits neatly within a recognizable modernist subgenre. Instead, it embodies a productive crisis in which literature confronts the limits of memory, representation, and genre itself.

## Kaynakça | References

- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası ilişkiler*. Öteki Yayınevi
- Artun, A. (2013). Sunuş: Baudelaire’de sanatın özerkleşmesi ve modernizm. A. Artun (der), *Modern hayatın ressamı* içinde (s. 7–86). İletişim
- Bachelard, G. (1994). *The poetics of space*. Beacon Press
- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan romana: Edebiyat teorisinden dil felsefesine seçme yazılar*. (Der. S. Irzık; Çev. C. Soydemir). Ayrıntı Yayınları
- Bakhtin, M. (2004). *The dialogic imagination*. (Ed. Michael Holquist). University of Texas Press
- Bakhtin, M. (2014). Epic and novel: Toward a methodology for the study of the novel. In D. Duff (Ed.), *Modern genre theory* (pp. 3–40). Routledge Press
- Benjamin, W. (2012). *Son bakışta aşk*. Metis Yayınları
- Çolak, Z. (2024). Varolmanın Ağırlığı: Ferit Edgü’nün Romanlarında Zaman-Mekân, Sürgün-Kurban ve Ölüm. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 66, 96-112.
- Deveci, M. (2025). Ferit Edgü romanında bireyleşme serüveni. *Türk Dili*, 883, s. 77-83.
- Deveci, M. (2018). Ferit Edgü’nün romancılığı ve romanlarında izleksel yönelimler. *Notos*, 69, s. 41-46.
- Dicle, E., ve Armağan, Y. (2025, 28 Nisan). *Çeperden merkeze: 1965’ten 1980’e modernist edebiyat – III* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ux7oGbWZ0CM>
- Dirlikyapan, J. Ö. (2007). *Yazınsal kavrayışta köklü bir değişim* (Yayınlanmamış doktora tezi). Bilkent Üniversitesi
- Dündar, L.B. (2018). Paris’ten Pirkanis’e: Bir direniş biçimi olarak yazmak eylemi. *Notos*, 69, s. 32-37.
- Edgü, F. (1977). *O*. Ada Yayınları
- Edgü, F. (2000). *Tüm ders notları*. YKY
- Edgü, F. (2014). *Leş: Toplu öyküler*. Sel Yayıncılık
- Edgü, F. (2016). *Sözlü/Yazılı*. YKY
- Edgü, F. (2018, 14 Ekim). *Yazmak yalnızlığa karşı tepkidir...* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Zy4WUE7JQR4>
- Ecevit, Y. (2001). *Türk romanında postmodern açılımlar*. İletişim
- Ecevit, Y. (2013). *Kurmaca bir dünyadan*. İletişim
- Frisby, D. (1985). George Simmel: First sociologist of modernity. *Theory, Culture & Society*, 2(3), 49–67.
- Genç, H. N. (2020). Ötekinin ötekisini anlatan roman: O/Hakkâri’de bir mevsim. *Folklor ve Edebiyat*, (103), 451-462.
- Gümüş, S. (2010). *Modernizm ve postmodernizm: Edebiyatın dünü ve yarını*. Can Yayınları

- Kaçmazoğlu, H. B. (2009). Bazı bilim insanlarının Türkiye'deki siyasal düşün tarihine katkıları üzerine bir deneme. In T. Bora & M. Gültekingil (Eds.), *Modern Türkiye'de siyasal düşünce: Dönemler ve zihniyetler* (pp. 233–249). İletişim Yayınları
- Kristeva, J. (2024). *A semiotic approach to literature and art*. Columbia University Press
- Laçiner, Ö. (2005). Merkez(ler) ve taşra(lar) dönüşürken. T. Bora (Der.), *Taşraya Bakmak* içinde, (ss. 13-36). İletişim Yayınları
- Morson, G. S., & Emerson, C. (1990). *Mikhail Bakhtin: Creation of a prosaics*. Stanford University Press
- Naci, F. (1999). *Yüz Yılın 100 Romanı*. Adam Yayınları
- Oğuzertem, S. (1991). İktidarı öven Galip: Modernist romanımızın çerçevesi ve Ödipal anlatının sınırları. *Defter*, (16), 126–151.
- Parla, J. (2021). *Don Kişot'tan bugüne roman*. İletişim Yayınları
- Soyşekerci, H. (2018). Kaçkınlar'ın yaralı anlatıcıları. *Notos*, 2, 47-52.
- Timur, T. (2009). Yakın tarihimizde siyaset, ideoloji ve bilim. In T. Bora & M. Gültekingil (Eds.), *Modern Türkiye'de siyasal düşünce: Dönemler ve zihniyetler* (pp. 193–209). İletişim Yayınları
- Todorov, T. (2014). The origins of genres. In D. Duff (Ed.), *Modern genre theory* (pp. 193–209). Routledge
- Tynyanov, Y. (2014). The literary fact. In D. Duff (Ed.), *Modern genre theory* (pp. 29–49). Routledge