

Geliş (Recieved): 11-09-2025

Kabul (Accepted): 3-12-2025

Araştırma Makalesi/Research Article

Kanonik Otobiyografiden Otokurgusal Anlatıya: Demir Özlü'nün *İthaka'ya Yolculuk* Romanında Özdeşlik ve Kurgu

İbrahim Özbakır*

Özbakır, İ., *Türk Folklor Araştırmaları/Turkish Folklore Research journal*. 2026-I. Sayı/No: 372, 64-90.
e-ISSN 3023-4670. DOI: 10.61620/tfa102. <https://turkfolklorarastirmalari.com>

Öz

Postmodern yazarların kurguyla bilinçli oyunları ve bunları yapıtlarında sergilemeleriyle birlikte, gerçeklik vaadinde bulunan tarihsel roman, (oto)biyografi gibi anlatı türlerinin salt biçim açısından değil, onlara yaklaşım yöntemlerinin de yeniden değerlendirildiği bir süreç yaşanmıştır. Bir süredir de, artık postmodern olmak istemeyen bir yazının öne çıkışı üzerinde durulmakta, yeni bir gerçeklik arayışı etrafında biçimlenen bu yazının postmodern sonrası yeni yazma biçimleri olduklarını ortaya koymaya odaklanan çalışmalar –ülkeden ülkeye değişmekle birlikte- belirgin bir şekilde artmaktadır. Yeni bir 'yazma biçimi' ve 'okuma biçimi' (Philippe Lejeune) olarak nitelendirilen otokurgu /otokurmaca da bu tartışmaların merkezine yerleştirilmektedir. 1950 kuşağı Türk edebiyatının önemli temsilcilerinden Demir Özlü'nün *İthaka'ya Yolculuk* romanı da söz konusu yeni yazma biçimine, dolayısıyla da yeni okuma biçimine

* Dr. Öğr. Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü | Sivas Cumhuriyet University Faculty of Arts Department of German Language and Literature
ibrahimozbakir@msn.com, ORCID ID 0000-0003-0187-233X

uygun bir örnek sunmaktadır. Bu çalışma, hem kurgu olduğunu ilan eden hem de otobiyografik gerçeklik vaadinde bulunan *İthaka'ya Yolculuk*'un, kanonik otobiyografinin yazar, anlatıcı, figür özdeşlik koşulunu (Lejeune) nasıl sağladığını yazarın kendi anı ve mektupları ile onun yaşamının yakın şahitleri olan kardeşlerinin anılarından hareketle ortaya koymayı, romanın bir otokurgu olduğunu göstermeyi hedeflemektedir.

Anahtar sözcükler: edebiyat, otokurgu, otobiyografi, gerçeklik, Demir Özlü

From Canonical Autobiography to Autofictional Narrative: Identity and Fictionality in Demir Özlü's *İthaka'ya Yolculuk*

Abstract

With postmodern writers' deliberate play with fictionality and their conscious display of this play within their works, narrative genres that traditionally carry a claim to truth—such as the historical novel or the (auto)biography—have undergone a process of re-evaluation, not only in terms of form but also regarding the critical approaches applied to them. In recent years, there has been a growing focus on the emergence of a form of writing that no longer seeks to be postmodern. Studies concentrating on this new writing—shaped around a renewed search for reality and proposing post-postmodern modes of writing—have markedly increased, albeit with variations from country to country. Autofiction, described by Philippe Lejeune as both a new “mode of writing” and a new “mode of reading,” occupies a central place within these discussions. Demir Özlü's novel *İthaka'ya Yolculuk* (Journey to Ithaca), written by one of the key figures of the 1950s generation in Turkish literature, exemplifies this new mode of writing and, consequently, this new mode of reading. This study aims to demonstrate—drawing on the author's memoirs, correspondence, and the recollections of his siblings who were close witnesses to his life—how *İthaka'ya Yolculuk*, while openly fictional, simultaneously upholds the autobiographical claim to truth and fulfills the identity condition between author, narrator, and protagonist postulated by Lejeune's canonical definition of autobiography. In doing so, the article argues that the novel constitutes a work of autofiction.

Keywords: literature, autofiction, autobiography, reality, Demir Özlü

Giriş

Gerçeklik algısı ve kabullerinin kırılması, insanoğlunun yaşam rutinini bozan gelişmelerin tarih sahnesine çıkmasıyla paralel bir seyir izlemektedir. Savaşlar, teknolojik ilerleme, dijitalleşme gibi köklü değişimlere/dönüşümlere neden olan gelişmeler, hem var olan düzenlerin sorgulanmaları ve güncellenmelerini hem de bireylerin, dolayısıyla toplumların buna uyum sağlamasını dikte etmektedir. Yaşamla ölümü yan yana getiren savaşlar, insanı doğadan uzaklaştıran teknolojik ilerlemeler, onu somut gerçekliğinden koparıp soyut, simüle bir gerçekliğin içine çeken/iten dijital dünya, gerçeklik algısıyla sürekli bir oyun oynamaktadır. Plastik sanatlardan, insanın binbir suret ve siretinin yansıması olan yazına kadar çok geniş bir yelpazede gerçek varlığını ve içinde var olduğu dünyayı ifade edebilme çabasında olan insan, kimi zaman kendini gizleyerek, kimi zaman daha belirgin kılarak söz konusu yapıtlarda bir var olma savaşı vermiştir.

Yazında, gerçekle kurgu arasındaki sınırlarla oynayan yazarlar, hayalle gerçek, yalanla doğru, kurmaca figürle tarihî kişilikler, ütöpik dünya ile reel dünya arasındaki geçişkenliği sağlamak için, bir yandan yapıtın kurgusallığının altını çizerken, diğer yandan metinlerarası ilişkiler ağı kurarak onun gerçekle bağını güçlendirmiştir. Son çeyrek yüzyıldır gerçekliğe olan yeni bir özlemde, gerçekliğe duyulan bir açgözlülüktен¹ söz edilmektedir. Maxim Biller FAZ'daki 01.10.2011 tarihli *Unsere literarische Epoche: Ichzeit* başlıklı yazısında, uzun bir süredir bir edebî dönemin içinde yaşandığını ve hissedilse de bunun bilinmediğini söylerken işaret ettiği de budur. Alman edebiyatının son yirmi beş yılını esas alarak romanlarda birinci tekil anlatımın hâkim olduğunu ifade eden Biller, anlatıcının yazarla karıştırılacak kadar benzer olduğunu, bunun da tesadüf olmadığını yazar. Ona göre, ancak güçlü bir Ben-anlatıcı büyüleyici, okuru sürükleyen bir illüzyon yaratabilir, bunu da söz konusu yazarlar başarmıştır. Maxim Biller'in (oto)biyografik anlatılara yönelimin artışından hareketle işaret ettiği metinler, otobiyografik metinlere yeni yaklaşımların kapısını da aralamıştır.

Postmodernizmle 'ölümü' ilan edilen, belli bir süredir yeniden doğuşunu, kurguladığı metinlerde hem kendi varlığının altını çizerek, hem de inkâr ederek muştulayan yazarlar, otokurguyla (Alm. Autofiktion) farklı bir okumanın gerekliliğinin de önünü açmışlardır.

1. Amaç, Yöntem ve Araştırma Soruları

Bu çalışmanın amacı, Demir Özlü'nün *İthaka'ya Yolculuk* romanında ben-anlatının otokurgu bağlamında nasıl kurulduğunu incelemektir. Çalışma, otobiyografi ile kurgu arasındaki geçirgenliği tartışarak, yazar–anlatıcı–ana figür arasındaki özdeşliklerin (Lejeune) metin içinde nasıl biçimlendiğini ve bu özdeşliklerin benliğin yazınsal temsiline nasıl yansıdığını ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu doğrultuda, Özlü'nün kendi yaşam deneyiminden beslenen anlatısında benliğin geçmişle ilişkisini nasıl kurmaca biçiminde yeniden inşa ettiği gösterilmektedir.

Araştırma, nitel bir yöntem çerçevesinde yürütülmüş; yakın okuma ve anlatı çözümlemesi teknikleriyle desteklenmiştir. Metin çözümlemesi, yalnızca *İthaka'ya Yolculuk* romanı ile sınırlı kalmamış; yazarın anı ve mektupları ile çocukluk ve erken gençlik dönemine tanıklık eden kardeşlerinin anılarıyla karşılaştırmalı biçimde değerlendirilmiştir. Böylece Özlü'nün özyaşamına ait gerçekliklerin kurmaca anlatıya nasıl dönüştüğü ve bu dönüşümün ben-anlatıdaki üçlü özdeşlik yapısını nasıl şekillendirdiği ortaya konmaya çalışılmıştır.

Kuramsal zemin, Philippe Lejeune'ün 'otobiyografik sözleşme' kavramı ile Frank Zipfel ve Martina Wagner-Egelhaaf'ın çağdaş otokurgu tartışmalarına yönelik yaklaşımlarına dayanmaktadır. Lejeune'ün otobiyografiyi hem bir yazma hem de bir okuma biçimi olarak kavramsallaştırması, metinle okur arasında kurulan sözleşmeyi açıklamak açısından temel önemdedir. Ancak çağdaş otokurgu metinlerinde gerçek ile kurgu arasındaki kasıtlı geçirgenlik, bu sözleşmeyi sabit bir gerçeklik garantisi olmaktan çıkarmaktadır. Bu nedenle araştırma, okur merkezli bir alımlama düzleminde iki sözleşme arasında yaşanan dinamik yapıyı da dikkate alarak, *İthaka'ya Yolculuk*'un otokurgu olarak okunabilirliğini ortaya koymaya ve temelde şu üç soruya odaklanmaktadır: *İthaka'ya Yolculuk*'ta yazarın kişisel anı ve mektuplarından beslenen özyaşam malzemesi kurgu içinde nasıl dönüştürülmektedir? Yazar, anlatıcı ve ana figür

arasındaki üçlü özdeşlik, hem metinsel hem de dışsal belgeler (anı ve tanıklıklar) ışığında hangi biçimlerde ortaya çıkmaktadır? Okurun metni otobiyografi ya da roman olarak algılaması arasında oluşan dinamizm, eserin otokurgu niteliğini nasıl belirlemektedir?

2. Kavramsal/Kuramsal Çerçeve: Otokurgu

Otobiyografik yazının biçim ve türleri, otobiyografik eğilimler gösteren antik dönem örneklerinden bu yana değişim gösterdiği gibi, bu yazın türüne ilişkin eleştirel yaklaşımlar da önemli dönüşümler geçirmiştir. Otobiyografik anlatıların yalnızca biçim açısından değil, yorumlanma biçimleri bakımından da yeniden değerlendirildiği bu süreçte, özellikle 1970'lerin ikinci yarısından itibaren, hem eleştirmenler hem de yazarlar otobiyografideki kurguyu farklı bir gözle okumaya başlamışlardır. Postmodern yazarların kurguyla oynamaya ve kurgusalılığı kasıtlı olarak yapıtlarında sahnelemeye başlamasıyla da, otokurgu yaygın bir otobiyografik kurgulama yöntemi haline gelmiştir. (Wagner-Egelhaaf, 2019, s. 2)²

Otobiyografilerin, gerçekte doğrudan irtibatlı olmalarına rağmen yine de otobiyografin bir kurgusu olduğu yönündeki tartışmalar bir yana, otokurgu, otobiyografi ile kurgu arasındaki sınırları kasıtlı olarak ihlal eden bir kurgulama biçimidir. Otokurgu metinler “hem kurgusal hem de otobiyografik olma iddiasındadır ve bu nedenle türün geleneksel anlayışında bir paradoksu temsil eder[ler]” (Gronemann, 2019, s. 241). Söz konusu paradoks nedeniyle de tanımı konusunda bir netlik olmadığı, çeşitlilik gösterdiği görülmektedir. Stephanie Bremerich, söz konusu tanım bulanıklığı içinde Frank Zipfel’in aşağıdaki tanımını bir “minimal uzlaşma” (Bremerich, 2018, s. 10) noktası olarak değerlendirmektedir:

“Otokurgu, yazar[ın kendisi] olduğu belirgin bir şekilde (aynı isim veya bundan açıkça türetilmiş bir türevi; biyografik ayrıntılar veya önceki yapıtlardan bahsedilmesi yoluyla) teşhis edilebilen bir figürün, açıkça (yanmetinsel bir tür tanımlaması veya kurguya özgü anlatı biçimleri yoluyla) kurgu olarak işaretlenmiş bir anlatıda yer aldığı bir metindir. Geniş bir tanımla bu, kendilerini kurgu olarak ilan eden - örneğin, ‘roman’ -, ancak yazarın bir figür olarak ortaya çıktığı anlatı metinlerini; dar bir tanımla ise, okura hem otobiyografik hem de kurgusal sözleşme sunan anlatı metinlerini ifade eder.” (Zipfel, 2009, s. 31)³

Philippe Lejeune, kanonik otobiyografinin yazar = anlatıcı = figür özdeşliğiyle karakterize edildiğini, yazar = figür $\neq$ anlatıcı formülünün ise “üçüncü tekil şahıs” otobiyografiler için saklı tutulduğunu göstermiştir. (akt.: Genette, 1992, s. 80) Frank Zipfel’in kanonik otobiyografinin bu katı özdeşlik kuralını kısmen göz ardı ettiği görülmektedir.⁴ Zipfel’in andığı iki sözleşme, Philippe Lejeune’nin otobiyografik sözleşme (Alm. autobiographischer Pakt) ve roman sözleşmesine (Alm. Romanpakt) karşılık gelmektedir. Lejeune’nin otobiyografik sözleşme kuramı, uzun süre otobiyografi çalışmalarının temel referansı olmuştur. Sözleşme, yazar ile okur arasında bir gerçeklik vaadi işlevi görür, yazar kendi yaşamını anlatacağına dair örtük bir söz verir.⁵ Ancak bu tanımın otokurgu karşısında yetersiz kaldığı görülmüştür. Otokurgu, yazarın kendi adıyla yazdığı, ancak bilinçli biçimde kurmaca unsurlar barındıran bir anlatı biçimi olması nedeniyle, Lejeune’nin üçlü özdeşlik koşulu burada her zaman işlememektedir. Lejeune’ün otobiyografik sözleşme kavramı, çığır açıcı olmakla birlikte, gerçek ile kurgu arasındaki sınırların kasıtlı olarak bulanıklaştırıldığı⁶ çağdaş otobiyografik yazımı tam olarak açıklayamaz. Martina Wagner-Egelhaaf (2000), Frank Zipfel’in, otokurguyu söz konusu iki sözleşmenin arasında bir salınım olarak düşünmemizi önerdiğini aktarır. Ona göre bu, metni otobiyografi mi yoksa roman mı olarak okuyacağından emin olamayan okurun iki alımlama tutumu arasında gidip geldiği anlamına gelmektedir. Dolayısıyla, Lejeune’nin sözleşmesi artık gerçeklik garantisi olarak değil, okur merkezli bir alımlama olarak ele alınmalıdır. (s. 3) Bu, otobiyografik sözleşmenin akışkan, dinamik bir müzakere alanı olarak yeniden yorumlanması gerektiğini öne süren yaklaşımların bir ifadesi olarak okunmalıdır.⁷ Bu yaklaşım, Lejeune’nin modelini tümüyle reddetmez, aksine, onu sabit bir tür tanımından çıkararak, çağdaş otobiyografik anlatı biçimlerinde kimlik, kurmaca ve gerçek arasındaki geçirgen sınırları anlamak için yardımcı bir kavrama dönüştürür.

Lut Missinne, otobiyografi ile otokurgu tartışmalarının güncel yöneliminde, otobiyografinin artık geçmişin basit bir temsili olarak değil, öz-anlatının edimsel bir eylemi olarak ele alındığını belirtir. Bu yaklaşımın, kişinin kendisini anlatma kararının yalnızca bir ifade biçimi değil, aynı zamanda bir tür iletişimsel taahhüt oluşturduğunu

vurgular. Missinne'ye göre, kuramsal tartışmalar Lejeune'ün "otobiyografik sözleşme" kavramından "otobiyografik edim" kavramına doğru kaymıştır. Bu da öz-anlatının pragmatik, yani eylem ve etkileşim merkezli bir biçimde yorumlanmasına yol açar. Bu çerçevede gerçeklik, artık yalnızca dış dünyaya ilişkin olgusal doğrulukla sınırlı değildir, anlatıcı ile okur arasında gelişen öznel ve karşılıklı anlam üretimi sürecinde belirir. Okurun ön bilgisi, beklentileri ve metne yönelik algısı, otobiyografik anlatının oluşumuna doğrudan katkı sağlar. Dolayısıyla, otobiyografik edimin ya da Lejeune'ün sözleşmesinin geçerliliği, bu etkileşimsel alışverişin niteliğine bağlıdır, mutlak bir doğruluk garantisi sunmaz. Bununla birlikte Missinne, "sözleşme" kavramının bütünüyle işlevsiz hâle gelmediğini de belirtir. Tür tanımlayıcı bir ölçüt olarak önemini yitirse de, özellikle otobiyografik ve otokurgu metnlerin melez yapısını açıklamada hâlâ açıklayıcı bir çerçeve sunar (Missinne, 2019, ss. 225–226).

Otokurgu metinlerde madalyonun diğer yüzü, onun her şeyden önce bir kurgu olduğu gerçeğidir. Postmodern anlatı kuramının önde gelen isimlerinden Umberto Eco, bir anlatı metninin temel işleyişini, yazar ile okur arasında sessiz biçimde kurulan bir kurmaca sözleşmesi üzerinden açıklar. Okur, anlatılanların gerçek değil, kurmaca bir dünyaya ait olduğunun bilincindedir; buna rağmen, metnin anlam evrenine girebilmek için inançsızlığını askıya alır (Eco, 2011b, ss. 101–102). Bu, yazarın yalan söylediği anlamına gelmez, aksine, okurla paylaşılan bir oyun alanı yaratır. Yazar, Terry Eagleton'un "kurmaca (fiction)" ile aynı etimolojik kökeni paylaştıklarını söylediği, "gibi görün[erek] (feigning)" (Eagleton, 2012, s. 130), gerçeği doğrudan dile getirmez, gerçek bir açıklamada bulunuyormuş gibi davranır, okur da bu eyleme katılarak anlatıyı gerçekmiş gibi okur. Otokurgu bu etkileşimsel dinamiği daha da karmaşık bir düzleme taşır. Çünkü otokurguda anlatıcı, yazar ve figür arasındaki sınırlar bulanıklaşır, anlatı hem kişisel deneyimden beslenir hem de kurmaca stratejilerle şekillenir. Eco'nun sözünü ettiği kurmaca sözleşmesi, burada yalnızca okur ile metin arasında değil, aynı zamanda yazarın kendi benliğiyle kurduğu içsel bir sözleşme biçimini alır. Otokurgu yazarı, okura hem kendisi gibi seslenir hem de kendisiymiş gibi görünür. Bu nedenle, otokurgusal anlatıda gerçeklik ve kurmaca karşıtlığı yerini, Eagleton'un feigning

kavramının ima ettiği ‘miş gibi olma’ estetiğine bırakır. Yazarın kendi yaşamına dair söylediği her şey, aynı anda hem doğru hem de kurgudur. Okur da bu çift yönlü oyuna katılarak, metni hem bir tanıklık hem de bir performans olarak algılar.

Görüldüğü gibi, otokurgu, temelde söz konusu dual okumaya⁸ yatkın bir okur incelemektedir. Umberto Eco’ya (2011a) göre, “Metin, örnek okurunu üretmek amacıyla tasarlanmış bir aygıttır.” (s. 84) ve ikili bir sözleşmeyi salık veren otokurgu metinler kendi okurunu üretmektedir.

2.1. İthaka’ya Yolculuk: Bir Otokurgu Örneği

1950 kuşağı Türk edebiyatının önemli temsilcilerinden Demir Özlü, 9 Eylül 1935’te İstanbul’da doğmuştur. Öykü ve roman yazarı Özlü, yazar Tezer Özlü’nün ağabeyidir. 1959’da İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesini bitiren Özlü, 1960-1964 yılları arasında aynı fakültenin Hukuk Felsefesi ve Metodoloji Kürsüsü’nde asistanlık yapmıştır. Siyasal eylemleri nedeniyle işine son verilince 1964-1979 yılları arasında avukatlık yapan yazar, 1971’deki askerî müdahaleden sonra bir süre tutuklu kalmıştır. 1979’da İsveç’e yerleşen Demir Özlü, 12 Eylül 1980 askerî darbesinden sonra vatandaşlıktan çıkarılmıştır. Türkiye’ye Aralık 1989’da dönebilen Özlü, Stockholm ve İstanbul’da hayatını sürdürmüş ve 13 Şubat 2021’de Stockholm’de hayatını kaybetmiştir.

Çeşitli türlerde (öykü, roman, anlatı, günce, deneme, anı, şiir) eserler veren Özlü, bu çalışmaya konu edilen *İthaka’ya Yolculuk* adlı romanı ilk olarak 1996’da yayımlamıştır. Demir Özlü, romanın sonuna⁹ eklediği *Yazarın Notu* (Özlü 2020: 157-158) bölümünde, kendini “yeni bir anlatım biçimi bulmaya zorladı[ğın]” ve kitapta “soruşturma biçiminde karar kıldı[ğın]” ifade etmektedir. “Karşılıklı konuşma ya da sorularla karşılıklar” olarak tanımladığı tekniği, Robert Pinget *Soruşturma* (L’Inquisitoire) adlı romanında bir cinayet sorgulamasında kullanmış, kendisi de “kendi[n]i anlatabilmek için” bu tekniği tercih etmiştir. Özlü böylece, deneysel bir roman ortaya koyduğunun altını çizmekte, metnini tür olarak hangi kategoriyle ilişkilendirdiğini de şu cümlelerle dile getirmektedir:

“XIX. yüzyıl romanının önemli öğeleri, olay örgüsü ile roman kahramanları, romanda başlangıç, gelişme, sonuç bölümleri bu denemede çok ötelere,

görülmesi güç kıyılarına itilmiştir. Bu bakımdan *İthaka'ya Yolculuk*, Fransız Yeni Roman'ı¹⁰ çerçevesinde eleştirmenlerle gazetecilerin yarattıkları bir deyimle bir 'anti-roman'dır." (Özlü, 2020, s. 157)

Demir Özlü, *Yazarın Notu* bölümünde, Pinget'in kullandığı anlatım tekniğini "kendi[n]i", dolayısıyla "bir zamanlar içi[n]e yerleşmiş olan ayrı düşme temasını anlatabilme[k] için" (Özlü, 2020, s. 157) kullandığını ifade etmektedir. Genç yaşlarda yazar arkadaşlarıyla paylaştığı, "kurgusal metnin tıpkı yaşam gibi, çok boyutlu ve doğal olmasını iste[ğini]" bu romanında gerçekleştirerek, ona "yaklaşabil[meyi]" (Özlü, 2020, s. 158) ummaktadır. Özlü böylece romanın bir otokurgu olduğunun da birinci ağızdan altını çizmiş olmaktadır. Bu bilgilerin bir son not olarak romanın sonuna eklenmiş olması¹¹, okurun metin odaklı okuma yapmasına bir engel teşkil etmemekte, herhangi bir ön bilgiyle şartlanmadan, metnin akışında adım adım ortaya çıkan hem biçim hem de içerikle ilgili veriler ışığında bir okuma yapmak da böylece mümkün olmaktadır.

Anlatının Yunan ozanı Konstantinos Kavafis'in *İthaka* şiiri üzerine kurulduğunu yazan Özlü, romanı içinde Odysseus'un (Ulysses) *İthaka'ya* dönüş yolculuğuna sıkça göndermelerde bulunduğunu ifade etmektedir. Böylece romanının bir öncül metinle (Prätext/Hypotext) metinlerarası/metinötesi ilişkisini de yazar aşikâr etmiş olmaktadır.

Yazarın adını kapakta gördüğünde yaşamına dair yukarıda verilen kısa bilgileri haiz olmayan bir okur için geriye iki yanmetinsel veri, kitabın adı/başlığı ve söz konusu metni tür olarak bir kategoriyle ilişkilendiren tür tanımı kalmaktadır: *İthaka'ya Yolculuk* ve *roman*. Bu iki veri okura sadece kurmaca bir sözleşme sunmakta, fakat metni otokurgu olarak okumaya yönlendirecek herhangi bir gerçeklik sinyali vermediğinden, bir otobiyografik sözleşme sunmamaktadır.¹² Fakat yazarın yaşamına dair asgari bilgiye sahip olan bir okur için durum farklılaşmaktadır. Elinde tuttuğu roman da olsa, Demir Özlü'nün uzun yıllar yurt dışında bir sürgün hayatı yaşadığı, hatta orada öldüğü, yaşadığı/dolaştığı ülkelerde yabancılık çektiği, memleketini özlediği asgari ön bilgisiyle, romanın adının metinlerarası bir göndermeyle Odysseus'un yıllarca oradan oraya dolaşması, evinin özlemini çekmesini, sayısız felaketle mücadele etmiş olmasını birleştiren bir okura, kurmaca sözleşme yanında bir otobiyografik sözleşme de sunmaktadır.¹³ Okur henüz metin içinde Demir Özlü'yle aynı adı taşıyan bir (ana)figür

veya 'ben' zamirinin yazara gönderme yaptığını görmeden, kurgu içinde yazarın biyografisinden izler bulacağından emin olmaktadır.

Demir Özlü, iç kapakta, anlatısını üzerine kurduğunu söylediği Kavafis'in İthaka şiirinin son üç kıtasına yer vermiştir. Şiirin tamamı beş kıtadan oluşmaktadır ve Odysseus'un Truva Savaşı'ndan yurdu İthaka'ya dönüş yolculuğunu imlemektedir. Şüphesiz Homeros'un Odysseia destanı yazına çok sayıda motif sunmaktadır ve Odysseus'un eve dönüş serüveni de bunların başını çekmektedir.¹⁴ Kavafis'in şiiri uzun bir yolculuk hikâyesi sunmaz, bunun yerine, uzun bir yolculuk için kahramanını yüreklendirecek mısralardan oluşmaktadır. Bir erginleşme, olgunlaşma, kendini bulma serüveni olması ve nihayetinde de o erginlik ve olgunlukla serüvenini tamamlaması yönünde bir öğüt niteliğindedir. Ölüler Ülkesi Hades'te Thebailı Teiresias'ın Odysseus'a akıbetini haber vermesi gibi, Kavafis de, "Geçtiğin bunca deneyden sonra öyle bilgeleştin ki, / artık elbet biliyorsundur ne anlama geldiğini İthakaların" (Çapan, 2019, s. 26) diyerek, okuruna/muhatabına –şiirde doğrudan Odysseus (Ulysses) ismi geçmemektedir- yolculuğunun sonunu haber vermektedir. Hem kapakta yer alan *İthaka'ya Yoluluk* hem de Kavafis'in şiiri, okuru, Özlü'nün sürgünlük ve ülkeye geri dönüş öyküsünü okuyacağı yönünde bir beklentiye sokarak gerçeklik vaadinde bulunmaktadır.

2.1.1. Ben-Anlatıcının Anıları ve Anlatıcı - Yazar / Anlatıcı – Yazar – Ana Figür Özdeşliği

Frank Zipfel'in, otokurgunun otobiyografik ve kurmaca sözleşmenin arasında bir salınım olarak düşünülmesi gerektiği yönündeki görüşü (akt.: Wagner-Egelhaaf, 2000, s. 3), okuru, söz konusu iki sözleşme arasında savrulan değil, aksine her iki okumayı birlikte yapabilen bir okur konuma yerleştirmektedir. *İthaka'ya Yoluluk*, okurunu daha ilk sayfadan bu salınıma davet eden bir anlatı metnidir. Sorulan sorulara verilen cevaplar şeklinde biçimlenen roman, doğrudan bir soruyla başlamak yerine, bir giriş niteliğindeki şu pasajla başlamaktadır:

"Burada bir kahvede otur. Bir kahve ve konyak iste servisi yapan garsondan. İç odada otur, öte yanda kalsın bar.

Tahta masaların, oyun makinelerinin, püsküllü abajurların ötesinde, karşı duvarda, küçük bir camekân vardır. Camekânın içinde bir resim, bir fotoğraf daha doğrusu. Yapraksız ağaçların önünde küçücük bir yazlık evi –perdeler var çünkü–, belki de tramvay vagonunu –ev olarak kullanılan bir tramvay vagonunu– göstermektedir. Solgun, gri-beyaz bir fotoğraftır bu. Böylesi bir evde, bir tramvay vagonuna benzeyen bir evde, oturup, uzun yıllar geçiremez miydin? Düşün şimdi!.” (Özlü, 2020, s. 9)

Bir soruyla başlamasa da, romanın bir cevapla başlamış olma ihtimali, hemen devamında gelen soru-cevapta, ne soruyu soranın, ne de cevabı verenin birbirlerine ‘sen’ diye hitap etmiyor olmasıyla çok zayıflamaktadır. Bu cümleleri, anlatıcının okura, anlatacağı yolculuk öyküsünü, neden kalmak yerine gitmeyi seçtiğini anlaması için bir çağırısı, ya da kalmak yerine gitmeyi tercih etmiş birinin, anlatıcının, kendine, aldığı bu kararın muhasebesini yapmaya bir çağırısı olarak okumak mümkündür. Üçüncü seçenek de, anlatıcının her ikisini birlikte hedeflemiş olmasıdır. Her durumda bu, anlatıcının okuru birlikte kurgulamaya daveti olarak değerlendirilebilecek bir giriş pasajıdır. Roman, ilk pasajıyla okura bir kurmaca sözleşme sunmaktadır.

Bir saygı çerçevesinde, nezaketle ‘siz’ hitabıyla başlayıp sürdürülen konuşmanın, herhangi biriyle bir sohbet değil, yayınlanması muhtemel bir görüşme, bir röportaj olduğu, kayda geçirildiği, bir ara, soruyu yönelten kişinin ağzından ifade edilmektedir. Bu kişi, yayınlanması durumunda, “bu itirafa ya da ruh çözümlemesine benzeyen” açıklamaların “okuyucuya ulaşmasını” (Özlü, 2020, s. 47) isteyip istemediğini sorar kendisine, o da istediğini söyler. Bir iç monolog, bilinç akışı biçiminde sürdürülebilecek söz konusu itiraf ve ruh çözümlemeleri, bu kendi kendini sorgulama, muhasebe, romanda soru-cevap biçiminde ortaya konularak bir diyaloga dönüştürülmüştür. Gerçeklik etkisini artıran bu anlatım tekniği, otobiyografik bir anlatım vaadinde bulunmaktadır. Birbirini açan, tamamlayan sorular ve cevaplar şeklinde sürdürülen görüşmede anlatıcı, geriye dönüşlerle çocukluğuna uzanan bir yaşam öyküsü anlatır. Belli ki soruyu soranla bu ilk görüşmeleri de değildir; daha ikinci soruda, kendi ülkesini ona zaten çokça anlattığını söyler. Bu da romanın söz konusu soru-cevapların bir bölümünden oluşmuş izlenimi vermektedir. Yazarın notu hariç en uzununu on üç sayfa

olan yirmi yedi bölümden oluşan roman, bölüm içeriklerinin suflesi niteliğindeki başlıklarla birbirinden ayrılmıştır.

İthaka'ya Yolculuk'un bölüm başlıklarına şöyle bir göz atıldığında –içerik de buna paralel şekillenmektedir-, anlatının mekânlar üzerinden biçimlendiği görülmektedir. Bir yolculuk öyküsünün doğal seyrine de uygun olarak mekân çeşitliliği sunan Özlü, farklı ülkeler, denizler, kentler, kasabalar, sokaklar, evler ve hatta odaları anlatısının odağına almıştır. Anlatıcı, yolculuk öyküsünü anlatmaya, nereden geldiğini soran kişiye aşağıdaki cevabı vererek başlar:

“Güneyden. Kıyıları denize sonsuzca uzanan, geniş bir ülkeden. Orada göktaşı renginde sonsuz bir deniz, kayalık kıyılar, dağlar, dümdüz bozkırlar, sarımtırak toprak parçaları var. Buradaki doğa, bu sık çam ve köknar ağaçlarının oluşturduğu ormanlar yabansı bana. Güneyde, geniş, dalgalı, iyot kokusu yayan köpüklü denizler vardı. Güneş, ‘kanlı bir ayınle’ batıyordu ve karanlık oluyordu gece. Burada masmavi yaz geceleri... Gece inerken ufukta, çok uzaklarda, kararan gökyüzünün dibinde, ince bir iki beyaz çizgi gibi kalırdı gün. Işığın son savaşçıları onlar, ama ardından lacivert, yıldızlı bir gece doğardı.” (Özlü, 2020, s. 9)

Özlü’nün romanda kullandığı dil, noktalama işaretlerini kullanırken gösterdiği özen, özenle seçilmiş sıfatlar, cümlelerindeki vurgu, onu Odysseia destanının diline, üslubuna yaklaştırmaktadır. Anlatıcı verdiği bu cevapla hem yolculuğunun güzergâhını –güneyden kuzeye uzanan bir yolculuk-, hem de Odysseus gibi o dolanıp durduğu coğrafyanın sınırlarını somutlaştırmaktadır. Anlatmak istediği ülkesi değil, yolculuğudur. O “Uzun süren yolculuğu[n]u. Şimdiden iki yılı aşan. Daha da ne kadar süreceğini bilmediği[ni söylediği] uzun, uzun bir yolculuk[tur] bu!” (Özlü, 2020, s. 9). Önceleri de yolculuklar yapmış olsa da, “şimdi dışarıda”, kendisine “o kısa süren yolculuklarla birbirine eklenmiş gibi görü[nen]” dışarı, o, “Zaman[ı] birbirine eklenmiş” hissettiren dış dünya, “Aralarında yer alan –kendi ülke[siiyle ilgili- yaşam[ı] sil[mektedir]” (Özlü, 2020, s. 10). Bu, kendine “‘Mutlu Ulysses’in yolculuğu gibi” (Özlü, 2020, s. 10) uzun gelen yolculuk onu farklı ülkelere, şehirlere sürüklemiş olmasına rağmen, o ülkesine döneceği günün özlemini çekmektedir: “Kim bilir. Bir gün... bu uzun yolculuğun sonunda kendi ülkeme döneceğim. Orada aydınlık, yıldızlı gecenin içinde,

asmalar altındaki evimin kapısını açacağım. Yeşile boyalı tahta bir kapı. Kendi evimin kapısı” (Özlü, 2020, s. 15).

Ülkesine olan özlemi, onu hep geçmişe, “varlığın[ın] istikrar bulduğu mekânlara saplanıp kal[dığı]” (Bachelard, 2013, s. 39) yerlere götürmektedir, çünkü “Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar.” (Bachelard, 2013, s. 39). Sıklıkla çocukluğuna, gençlik yıllarına dönen anlatıcının hafızasına anlar adeta belli mekânlarla paralel kazınmış gibidir. Ribot’un, “bir olayı, zamandaki konumunu iyi bildiğimiz bir bilinç durumunu, yani diğer uzaklıkları ölçmemize yarayan mevcut ana mesafe” (akt.: Halbwachs, 2016, s. 165) olarak tanımladığı *işaret noktaları* bunlar. Çocukluğuna dair anılarından biri 1940 yılına, İstanbul Şehzadebaşı’nda bulunan, “anneanne[siy]le birlikte” (Özlü, 2020, s. 23) gittikleri eski sinemalara aittir. İstanbul’un bu eski sinemalarını ona hatırlatan, yaşadığı “kent’in güney bölümünde o eski sinemalara benzeyen sinemalar[dır]” (Özlü, 2020, s. 24).

Kendisine uzun yolculuğunun birbirinden farklı uğrak noktalarıyla ilgili yöneltile sorular, anlatıcıyı bir şekilde ülkesine, geçmişine götürür. Yalnız burada dikkat çeken, geride bıraktığı ülkesinde ‘eski’ olana olan özlemdir. Değiştiğine inandığı ülkesine mesafeli olduğu görülmektedir:

“[...] Bu itinalı, güzel yerlerde, içine sokağın yaşamının da karıştığı, bitmeyen belki de ben yaşadıkça bitmeyecek olan (çünkü bunca değişmelerden sonra nereye dönebilirim ki artık?) yolculuğumu düşündüm. [...] Ulysses’in o uzun yolculuğuna dönüşmüş olan hayatım. Geçmişinden koparak ayrı düşmüş, artık geçmişi de yaşanmış bir düş haline dönüşmüş olan kendi hayatım, zaman zaman karabasana dönüşen, gördüğü düşün korkunç hayaletlerinden kendini kurtaramayan, nereye - kendi öz adasına, İthaka’ya mı?- (kim bilir kaç İthaka yarattın bu yolculukta) döneceğini bilmeyen, *gençliğinin* İthaka’sını yeniden benimseyebileceğine inanmayan, böylece içinde yaşadığı gerçekle de güçlü bağlar kuramayan, gemisinin rotasını nereye çevireceğini bilmeyen, sade güneşi, ışığı ağır ağır değişen iklimleri izleyen, ölü sulara atılmış bir teknede yol alarak... geçmişinin kölesi değil ama, bir gelecek tasarımına göre de biçimlenemeyen bir varlık... Suların üzerinde yüzüp duran. Rüzgârların sarstığı. Açık havalarda yüzeyi kıpırdamayan denizlerde yol alan. Bulutların arasından görünen güneşi seyreden. Yeryüzünün tükenmeyen büyüüne kapılmış biri. Sonsuz denizler yolcusu. Hayır yanlış anlamayın! Ne bir düşmüşlükten söz ediyorum ben, ne de bir pişmanlık dile getirmek isteğim. Döneceğim kenti yeniden sevmeyeceğimi biliyorum. Öyle bir değişti ki o! Şimdi sokaklarında

tanımadığım, yabancı yerlerden gelen korkunç bir kalabalık dolaşüyor. Böylece rotam değişti benim de. Şimdi, artık bu uzun yolculuğun sonunda İthaka'ya varsam da, ürkmüş gözlerle seyredeceğim onu." (Özlü, 2020, ss. 67-68)

İstanbul –İthaka'sı-, anlatıcı/ana figür için artık Aden'in karşılığı değil, bozulmuş bir cennettir; çocukluk ve gençlik yıllarının mekânı, politik baskılar ve sürgünle birlikte yitirilmiştir. İstanbul, bozulmuş yurt, kaybedilen çocukluktur.¹⁵ Homeros'un Odysseia destanında Odysseus'un yolculuğu, eve dönüştür, İthaka, özlemin ve huzurun mekânıdır; cennet kaybolmuştur, ama geri dönülebilir bir hedeftir. Odysseus'un her durağını, bu kaybın aşama aşama telafisi gibi okumak mümkündür. Demir Özlü, *İthaka'ya Yolculuk*'ta bu miti tersine çevirir. İthaka artık dönülebilen değil, dönülemeyen bir yurttur. Anlatıcının yitik cenneti, destandaki geri kazanılabilir cennet olmaktan çıkar, geri dönülmez kayıp hâline gelir. O, kentini yitirmiştir, artık dönüş yoktur, yalnızca kayıp ve yabancılaşma vardır; bu, yalnızca bir coğrafî kopuş değil, aynı zamanda bir benlik yitimidir:

"Ama öyle sanıyorum ki, kentini yitirmiş bir insan için, artık mutlu olabileceği bir yer yoktur yeryüzünde. Kim bilir, belki o, artık, bir daha ele geçirememek üzere yitirmiştir kendisini de. Üstelik o kent, kıyılarını çeviren surların dibinde, binlerce yıllık tarihinin küf ve nem kokusuna benzeyen, ama kuşkusuz kendine özgü bir niteliğe de dönüşmüş, benzersiz bir kokunun duyulduğu bir kentse. Sevmeden de Bizans'ı, Osmanlı'yı da, içine işlemiş bir defa o kokular senin. Bırakmayacaklar sana kendilerini duyurmayı." (Özlü, 2020, s. 154)

Kentin kokularının kişileştirilmesi, yitik cennetin kalıntılarıyla yaşamak anlamına gelmektedir. Cennet yitirilmiştir ama onun izleri hem acı hem de varoluş nedeni olarak anlatıcının belleğinde kalmıştır. Kokular, Proustçu bir duyuşsal bellek çağrışıdır. Proust'ta çay ve madlenin kokusu (madeleine de proust) Combray'i, yani çocukluk yurdunu diriltirken; Özlü'de ise nemli İstanbul kokusu, artık dönülmez bir cennet olan 'yitik İthaka'yı bellekte yeniden kurar. Söz konusu pasajlar, Demir Özlü'nün yaşamının *İthaka'ya Yolculuk*'taki izdüşümleridir:

"[...] İzmir'in rüzgârını, imbatı ya da denizin kokusunu duyar gibi oluyordum. Bazen de Galata'nın, Tepebaşı'nın, Beyoğlu'nun sokaklarında dşlüyordum kendimi. Ya da çocukluğumun ilk yıllarının geçtiği Şehzadebaşı'nda. Caminin yanındaki köşede bir sebilin de yer aldığı yolda yürüyordum. Bunu düşlemekten hem zevk duyuyordum, hem de biraz acı. Ama daha çok acıyla karışan bir zevk.

Ardından geçiyordu bu özlem imgeleri. Çocuklukla ilgili daha birçok imge, çok yakınlarımın yüzleri, bana doğru eğilerek fısıldamaları...

Bazen de Marcel Proust'da, *Geçmiş Zaman Ardında* genel başlığı altında yazdığı o uzun romanı uyartan bir koku, bir fincan, bir bisküvi, şöyle bir insana dokunup geçiveren birşey." (Özlü, 2001, s. 107)

Anlatıcının sürgünlüğü, ülkesinin değişiminin bir sonucudur; dolayısıyla da anıları daha çok bunun öncesine, çocukluk ve gençlik yıllarına aittir. Geçip gittiği veya yaşadığı yerlerde anılarında hep özlemine duyduğu, kokusunu özlediği, şimdilerde "o insan figürlerinin artık" (Özlü, 2020, s. 34) zar zor bulunduğu "Eski İstanbul!..." (Özlü, 2020, s. 24) veya çocukluğunu geçirdiği Anadolu kentleri, kasabaları vardır:

"Amerika, savaşı bitirmek için Japonya'ya iki atom bombası atmıştı. Bu bilinmedik olay üzerine biz çocuklar ne düşünebileceğimizi şaşırmıştık. Savaşın bitmesini çoktan beri istediğimi anımsıyorum. Ama bu bombalar... Bizim Anadolu'nun içlerinde, küçücük, geri bir dağ kasabası olan Simav'da kaldığımız yıllar boyunca bu savaş hep sürüp durmuştu. [...] Bu büyük şehirde geçirdiğimiz ilk yıla, savaşın son yılıydı." (Özlü, 2020, s. 136)

Yazarla ben-anlatıcının özdeşliğini gösteren anılardan biri Kütahya'nın Simav ilçesinde geçirilen çocukluk yıllarıdır. Özlü 1935'te İstanbul'da doğmuştur, dolayısıyla anlatıda anımsanan Ağustos 1945'teki Hiroşima ve Nagasaki bombalamaları sırasında on yaşındadır ve kardeşleri (yazar ve çevirmen) Hikmet Sezer Özlü (Duru), 04 Eylül 1941'de, (yazar) Tezer Özlü, 10 Eylül 1942'te burada doğmuşlardır. Demir Özlü, Ferit Edgü'ye yazdığı 18 Nisan 2003 tarihli mektubunda, "Çok küçük bir çocukken, belki 1944'ten önce Simav'da bir dükkândan Kipling'in *Cangıl* adlı bir çevirisini al[dığından]" (Özlü / Edgü, 2017, s. 237) söz etmekte; seyahat yazıları *Ne Mutlu, Ulysess Gibi*'de (1991) de o yıllara ait anılarını şu cümlelerle dile getirmektedir:

"[...] 1940 yılına kadar İstanbul'da kaldım. Sonra annemle Burdur'a gittik. Ardından Hasan Ali Yücel'in eğitim politikasına hayranlık duyan ailemle Simav'a, İzmir'in ilçesi -eski Rum kenti- Ödemiş'e. İstanbul'a yeniden dönüp de Kabataş Lisesi'ne yatılı olarak yazıldığımda, o ünlü 1950 yılı yaklaşıyordu." (s. 85)

Romanda, anlatıcının çocukluk anılarının önemli bir bölümünü kapsayan diğer bir Anadolu ilçesidir Ödemiş. Burada "beş buçuk yıl" kaldıklarını "özellikle de temmuz ağustosuna hep yukarıdaki Gölcük Yaylası'nda geçir[diklerini]" (Özlü, 2020, s. 90) söylediği ilçe, anlatıcının belleğinde geniş bir yer kaplamaktadır. Özellikle *Pipolar* (ss.

86-98), *Bisikletler* (ss. 99-108), *Otelde Yemek Yiyen Çocuklar* (ss. 130-139) bölümleri o yörenin anılarına ayrılmıştır. Yine anlatıcının anılarını bir zaman dilimine yerleştirirken, “O zaman, henüz annemle Burdur’a gitmeden önce. Savaşın ilk yıllarıydı, annemle birlikte Burdur’a gittiğimiz dönem sanırım.” (Özlü, 2020, s. 23) diyerek andığı küçük Anadolu kenti Burdur ve orada bulunduğu tarihler, Özlü’nün yaşamöyküsüyle örtüşmektedir.¹⁶

Anlatıcının hafızasından okura yansıyan anıları mekânlarla birlikte şekillenmekte, anlatıcı, Aleida Assmann’ın işaret ettiği gibi, birer hafıza taşıyıcısı olmaları nedeniyle mekânlardan, mekânların hafızasından (Assman, 1999, s. 298) faydalanarak gördüğü, yaşadığı kentlerin öykülerini anlatmaktadır. Doğu Roma’nın izlerini her karışında taşıyan gençliğinin İstanbul’unu, Bizans’ın ruhunu taşıyan kent olarak anlatır; Teodora’ya özel bir başlık ayırır. Reel tarihi gerçeklerle kurgunun iç içe girdiği bu bölümler, okuru otobiyografik okumadan uzaklaştıran da bölümlerdir. *Bir Labirent Olarak Galata* (ss. 74-79), anlatıcının, geldiği şehir ve şimdilerde yaşamak zorunda olduğu şehirle ilgili sorulara cevaplar verdiği bölümdür. Beş yıl oturduğu Galata, henüz prens olan Justinianus ile fahişe Teodora’nın buluştuğu, onu ertesi gün sarayına davet ettiği ve “Böylece de kentin, bu kentten yönetilen ülkelerin, gelecek, zengin, sefiş, parıltılı yıllarının kaderini[nin] çiz[iildiği]” (Özlü, 2020, s. 74) muhittir:

“Aşağılaşmış olanla en yüce olanın, fuhuşla erdemin, acıyla zevkin en çok bir arada yaşadığı kenti burası; Bizantium. İmparatorun tutumuyla, zaten kentin bütün sokaklarında yaşanan sefişçe zevk, ülkenin en yüce katına da ulaşıyordu. Fahişe ile azize, sefişle imparator tam tamına birleşiyor, bu da kentin ruhunu daha da belirgin kılıyordu. [...]” (Özlü, 2020, ss. 74-75)

Demir Özlü, *Ne Mutlu, Ulysess Gibi*’in girişine yazdığı yazıda, “Birtakım kentler[in] insanın ardını bırakm[adığını;] Onlar[ın] sanki insanın ruhunu biçimlendir[diklerini]” (Özlü, 1991, s. 5) dile getirmektedir. Şüphesiz söz konusu kentlerin en başında İstanbul gelmektedir. Gerek *Ne Mutlu, Ulysess Gibi...* (Seyahat Yazıları - 1991) ve *Sürgünde On Yıl. On Yılın Yaşamöyküsü* (Anı - 2001) gerekse *Özyurdunda Yabancı Olmak*’ta (2017) yer alan, Ferit Edgü’yle 1962-2008 yılları arasında yaptıkları mektuplaşmalarda, kimi zaman özlemle, kimi zaman kırgınlık, kimi zamansa öfkeyle ülkesine baktığında

gördüğü, İstanbul'dur. Özlü'nün, camilerden kiliselere, surlardan zindanlara, Galata Kulesi'nden Haliç'e uzanan tarihî silueti, boğazı, denizi, rüzgârı, sokakları, sinemaları, kahvehaneleri, pastaneleri hatta batakhaneleri ve umumhaneleriyle zihninde hep taze tuttuğu, sürgün yıllarında adeta başı geriye dönük sürekli izlediği şehirdir İstanbul. Onca ülke, kent, sahil, sokak görmesine rağmen, *İthaka'ya Yolculuk*'un ben-anlatıcısı için de İstanbul, neredeyse bütün sorulara verdiği cevaplarda merkezi konumdadır. "Kim bilir, belki de, özlem olarak, zihnimde hep kaçıp gitmek düşüncesini atmadan, kentlerin imgelerini kendimle birlikte taşıdım." (Özlü, 2020, s. 73) diyen anlatıcı/ana figür için İstanbul, heyecanla, aşkla söz ettiği şehirdir:

"Evet. Çok başka bir şehirden geliyorum ben. Buraya hiç benzemeyen bir kentten. Oldukça uzaktan. Denizlerin ve boğazların birleştiği, nehir yollarının açıldığı Karadeniz'in dibinde yer alan başka bir kentten. Denizler arasında yüzen İstanbul'dan. O çok eski kent Bizantium'dan. İklimi de, ruhu da, rüzgârları da, gökyüzü de, denizinin rengi de çok başka türlü olan bir yerden. [...]" (Özlü, 2020, s. 74)

Anlatıcının gençlik yılları İstanbul'unda Fatih, Fatih Camii civarı, Taksim, Beyoğlu, Galatasaray, İstiklal Caddesi gibi, anılarının yoğunlaştığı yerlerin, Demir Özlü'nün hayatında ve anılarında da önemli yeri vardır. Beyoğlu'nda hafta sonunda dostlarıyla yaptığı gezintilerine özel bir yer ayıran anlatıcının anıları, yazar Özlü'nün, *Sürgünde On Yıl. On Yılın Yaşamöyküsü*'nde, "İşte o zaman ne kadar derinden özlediğimi anladım Beyoğlu'nu; sarsıldım. Ayrı bir kültüre ait olduğumu hissettim." (Özlü, 2001, s. 97) dediği özleminin yansılardır.

Ben-anlatıcı, sürgünlüğünü yaşadığı Stockholm'u, dolaştığı diğer şehirleri, geride bıraktığı İstanbul'u cadde cadde, sokak sokak anlatırken, kahvehaneler, meyhaneler ve pastaneler gibi uğrak yeri mekânları da anmayı, anlatmayı ihmal etmez. Hep belli mahallelerden söz ettiğine çokça tanıklık ettiğini söyleyen muhatabına, "Nerede ilkgençlik yılları, sonra da gençlik yılları geçmişse oralardan söz etmek istiyor insan. O lokalleri anlatmak ayrı bir tat veriyor. İnsanın zihninde imgeleri yaşamaya devam etmiyor mu? Düşlerde, hep değişik biçimlerde ortaya çıkmıyorlar mı? Sözlerde de yeniden yaratılmak isteniyorlar sanki." (Özlü, 2020, s. 75) diyerek cevap veren anlatıcı, arkadaşlarıyla buluştukları Markiz, Lebon, özellikle de Baylan Pastanesi gibi uğrak

yerlerinden söz eder. Yurtdışında bir pastanenin Demir Özlü'ye anımsattığı yerler de yine buralardır: "Bizim Beyoğlu'ndaki Markiz, Lebon, Baylan pastanelerini düşündüm." (Özlü, 2001, s. 139) der. Stockholm'den 23 Haziran 1986'da Ferit Edgü'ye yazdığı mektubunda, gazeteden okuduğu bir haberle ilgili kaygılarını dile getirirken de, odağında yine uğrak yerleri olan mekânlar vardır:

"Cumhuriyet'te Beyoğlu'ndaki sinema salonlarının art arda kapandığını okuyorum. Bu durumda o caddenin kurtarılması nasıl olacak. O sinema salonları olmayınca Beyoğlu olmaz ki! Tıpkı Markiz, Lebon, Baylan Nisuaz vb... olmazsa da olmayacağı gibi. Burada en eski sinema salonlarını bile koruyorlar. Zaten sinema salonlarının enternasyonal bir yanı da var. O salonlar yeniden yaratılamaz. Saray kapanmış. Bu da büyük bir cinayet. İnsan öldürmek gibi bir şey. İnsanların ruhunu öldürmek de o denli korkmuş değil mi?" (Özlü / Edgü, 2017, s. 66)

Ben-anlatıcı/ana figürün yazarla özdeş olduğunu gösteren otobiyografik anlatımlar, ailesiyle ilgili anılarda yoğunlaşmaktadır. Anlatıcı, babaannesi ve dedesiyle ilgili yöneltilen sorulara uzunca bir aile öyküsü anlatarak cevap verir; öyküde geçen büyük teyzenin adı, yer isimleri ve tarihler, yazar-anlatıcı-ana figür özdeşliğini açık bir şekilde göstermektedir:

"[...] Yüzyıl başında babaannemin küçük kız kardeşi Azize Hanım, kim bilir hangi vesileyle, bir polis memuruyla evlenerek İstanbul'a yerleşmişti. Babaannem de, Antakya'dan çok genç yaşta gelin gittiği Halep'te, içinde yaşadığı çok kalabalık Arap ailesinden bıkkınlık getirerek (ama evli olduğu adamdan hep 'sessiz bir adamdı' diye söz ederdi) 1913 yılında -Balkan felaketinde- Balkan kentlerinden İstanbul'a göç başlamışken -beş yaşındaki oğlunu (babam) yanına alıp İstanbul'a kaçmıştı. Hayır, babaannemin babamdan birkaç yaş büyük bir kızı da vardı- halam. Genç kadın önce iki çocuğunu da yanına alıp yola koyulmuş, ama sonra, kocasını büsbütün çocuksuz bırakmaya dayanamayıp, yoldan dönerek kızını Halep'te bırakmıştı. Ne büyük acı! [...] Babaannemin sözünü pek etmediği bu Halep'li adamdan -dedemden- bir daha hiç haber alınamadı. Çok sonraları - yıllar sonra- onun 1915'te kaybolduğu öğrenildi. Gene aynı yıl, Enver Paşa'nın Erzurum dağlarında dondurduğu otuz bin asker içinde, Arap alaylarından birinde olduğu üzerine bir haber geldi. Orada mıydı? Başka bir yerde mi? Kuşkusuz oralarda bir yerde, asker olarak ölmüştü. [...]" (Özlü, 2020, ss. 109-110)

Demir Özlü'nün *Ne Mutlu, Ulysess Gibi...*'de ailesiyle ilgili aşağıda aktardığı bilgiler, söz konusu özdeşliği doğrulamak için yeterli veri sunmaktadır:¹⁷

“Babam 1913’te, sanırım Balkan Savaşı sırasında, annesiyle birlikte gelmiş İstanbul’a. Henüz beş yaşındayken. Antakya, Belen tarafından. Babaannemin kardeşi Azize Hanım ise çok daha önce. Annemin nüfus kaydı, Çankırı’nın Taş Mescit Mahallesi’ndedir, ama o İstanbul’da doğmuş, sanırım annesi de. Annemin dedesi İstanbul’da çalışan kadılardan biriymiş. Onun 1876 Anayasa (Kanun-i Esasi) çalışmalarına katıldığı söylenir. Babamın, Halep’li olan babası 1. Dünya Savaşı sırasında kaybolmuş.” (Özlü, 1991, s. 85)

Sürgünlüğünün onu acıtan anılarından biri babasıyla ilgilidir: “Ölümünden yedi sekiz ay önce, babamla, üç ay birlikte olmuştuk. [...] Böbrekleri kan üretmiyordu. Onu bu kentte bir hastaneye kabul ettiler. Kan verdiler ona. Sonra kendi kentine döndü. Ölümünü yolculuğumda haber aldım.” (Özlü, 2020, s. 139) diye anlatır ve ekler: “Onun cenaze töreninde bulunamadım.” (Özlü, 2020, s. 153). Belki de yaşamının en acı anılarından birini dile getiren anlatıcı/ana figür, Özlü’nün acısını dillendirmektedir:

“Feriköy’deki evine uğradığımda babam, gitme isteğimi hoşgörüyü ama gene de derin bir üzüntüyle karşıladı. Ağır bir böbrek hastalığı geçirmişti. “Şimdi, yeniden Stockholm’a gidersen, ancak benim cenazeme gelebilirsin” dedi.

“Böyle şeylerden söz etme. Daha çok yaşayacaksın.”

Babam 1982 yazında annemle birlikte Stockholm’a gelecek, orda üç ay birlikte yaşayacaktık. Döndükten yedi sekiz ay sonra onu, 5 Mayıs 1983’te kaybedecek, cenazesine de gidemeyecektim. [...]” (Özlü, 2001, s. 33)

Anlatıcı, ailesiyle ilgili anılarında kız kardeşleri olduğunu dillendirir ama onlardan bahsederken isim vermez, büyük ve küçük olarak anmakla yetinir. Küçük kız kardeş, bir öğle vakti, “Çok fazla uyku ilacı almaktan doğan bir gençlik olayı gibi [görünen]” (Özlü, 2020, s. 148) bir nedenle hastaneye kaldırılır. Feriköy’deki eve de “Küçük kız kardeş yeniden bir sarsıntı geçirip de İstanbul’a döndüğünde” (Özlü, 2020, s. 150) taşınırlar. Bu kız kardeş, yazar Tezer Özlü’dür. Yıllar sonra ablası Sezer (Özlü) Duru, *Tezer Özlü’ye Armağan* kitabında bunu, “Tezer’in hastalığı üzerine çok düşünmüşümdür. Ona manik-depresif tanısı konmuştu.” (Duru, 1997, s. 16) diye anlatacaktır.

Şüphesiz üçlü özdeşliğin en önemli göstergelerinden biri de eğitimi ve mesleğiyle ilgili uyuşmalar, örtüşmelerdir. Anlatıcı, Demir Özlü gibi “Beyazıt’taki Hukuk Fakültesi”ni (Özlü, 2020, s. 93) bitirmiştir. O, “zihninde geçmişin imgeleri -buruk ve kanlı bir geçmişin- konusu sürükleyici olan bir roman yazmaya çalış[an]” (Özlü, 2020, s. 12), “Bacalarla Sakin Bir Hayat” (Özlü, 2020, s. 117) adlı bir metin yazan ama kaybeden,

“Birkaç yıldır tasarladığı ‘kanallar’la ilgili metni oturup hemen yazma[sı]” (Özlü, 2020, s. 126) gerektiğini düşünen bir yazardır. Kaybettiğini söylediği metin, Özlü’nün *Güvercinler ve Matmazeller. Düş Öyküleri* (YKY – 2018, s. 22-24) kitabındaki öykülerden biri, yazmayı tasarladığı, önce *Kanallar* (1991) olarak, sonra *Bir Beyoğlu Düşü. Berlin’de Sanrı-Kanallar* (YKY – 2011/2020) adlı kitabında yayımlanan anlatısıdır.

İthaka’ya Yolculuk’ta, anlatıcının sürgünden öncesi ve Stockholm başta olmak üzere, sürgünlüğünü yaşadığı, çalıştığı, gezdiği şehirlerin, dolaştığı sokakların, taşındığı mahallerin/evlerin, günlerini geçirdiği odaların, vaktini geçirdiği kütüphane, kahvehane, pastane ve meyhanelerin, betimlediği doğanın, insan portrelerinin, yazmayı düşündüğü, yazdığı metinlerin Demir Özlü’nün yaşamının izdüşümleri olduğu görülmektedir. Söz konusu örnekleri çoğaltmak elbette mümkündür, fakat çalışmanın sınırlarını aşağından bu kadarla yetinilmiştir.

3. Değerlendirme ve Sonuç

Otobiyografilerde gerçeklik vaadi belirleyici ilkelerin başında gelmektedir; otobiyograf örtük ya da açık üçlü özdeşlik (yazar = anlatıcı = ana figür) sözü verir. Okur, bu vaadi kabul ederek metni otobiyografin yaşam belgesi olarak okur. Otobiyografik romanda bu vaat askıya alınır ya da dönüşüme uğrar. Kurgunun ön plana çıktığı bu metinlerde, benlik anlatımı çoklu kimlikler ve anlatı oyunları aracılığıyla dolaylı hâle gelir. Otobiyografi ile kurgu arasındaki ilişki bir süreklilik ilişkisidir ve her otobiyografik anlatı, az ya da çok kurgusalılık içerirken, kurgusal metinler de yazarın kimliğinden, kişiliğinden, deneyimlerinden ya da öznel algısından izler taşıyabilir. Bu nedenle otobiyografi, yazınsal bir tür olmanın ötesinde, kimliğin, belleğin ve temsilin sınırlarını sorgulayan bir anlatı pratiği olarak da değerlendirilir.

Otokurgu ise, otobiyografi ile otobiyografik romanın kesişiminde yer alan, kurgu olması nedeniyle otobiyografik romana daha yakın duran bir yazma ve okuma biçimidir. Çalışmada ortaya konulduğu gibi, yazar, hem otobiyografik hem de kurgusal öğeleri bilinçli biçimde iç içe geçirir. Otobiyografi ile kurgu arasındaki sınırların kasıtlı olarak ihlal edilmesi, her ikisinin de yapısıyla bilinçli bir biçimde oynanması,

otokurgunun en belirleyici özelliği olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bilinçle kurgulanan metinlerin otobiyografik sözleşmeyi de şart koştuğunu söylemek yerine, aynı anda ikili sözleşmeyi salık verdiğini, bu nedenle de aynı anda ikili okuma yapabilen kendi örnek okurunu ürettiğini söylemek daha doğru olacaktır. Otobiyografi etik bir sözleşmeye - gerçeklik vaadi-, otobiyografik roman estetik bir dengeye, otokurgu ise 'ben'in çoklu temsiline –gerçek/aynı zamanda kurgu- dayanmaktadır.

Bu çalışmada amaç, *İthaka'ya Yolculuk*'da yazar, anlatıcı, ana figür özdeşliğini ortaya koymak için, başka bir dış referansa müracaat etmeden, yazarın kendi anı ve mektupları ile çocuklukla erken gençlik dönemlerinin de yakın şahitleri olan kardeşlerinin anılarından hareketle bir yakın okumanın yeterli olduğunu göstermektir. Kendini (kapakta) 'roman' olarak ilan etmiş olması, *Yazarın Notu* (Öndeyiş -1991) ile metnin türü ve biçimiyle ilgili verilen birinci ağızdan bilgiler, anlatının bir kurgu olduğunu göstermesi için yeterli görülmüş, anlatının kurgusalılığı yerine otokurgu metinlerde otobiyografik sözleşmenin gereği olan üçlü özdeşliği göstermeye odaklanılmıştır.

Ne anlatıcının ne de ana figürün kendi adıyla veya ondan türetilmiş bir isimle (Zipfel) romanda kendini açık etmemesi nedeniyle, metin içinde okurun yazar, anlatıcı, ana figür üçlü özdeşliğini (Lejeune) görebilmesi, ancak biyografik sinyallerin izini sürmesiyle mümkün olmaktadır. *İthaka'ya Yolculuk*, bir dedektif titizliğiyle iz sürmeye gerek bırakmayacak kadar açık bir şekilde yazarını açık etmektedir. Sürgünün dış gerçeğini birinci ağızdan anlattığı yaşamöyküsü *Sürgünde On Yıl* (2001), *İthaka'ya Yolculuk*'ta adeta sürgünün iç sesi olarak yankılanmakta, seyahat yazıları *Ne Mutlu, Ulysses Gibi...*'nin (1991) cümlelerindeki ton, 1996'da yayımlanan anlatıda roman biçimini kuran duygunun tohumu olarak okurun karşısına çıkmaktadır. Ferit Edgü'ye yazdığı *Özyurdunda Yabancı Olmak*'taki (2017) mektupları –özellikle sürgünden sonrakiler-, Demir Özlü'nün aynı dönemine ait iki ayrı türdeki iç konuşmaları gibidir. Özlü'nün 'özyurdunda yabancı olmak' duygusu, mektuplarda çıplak hâliyle, sansürsüz biçimde görünürken, *İthaka'ya Yolculuk*'ta aynı duygu kurgusal biçim kazanmıştır. Biri bu duygunun insanî bir yankısıyken, diğeri aynı temayı, aynı ses tonuyla ve benzer imgelerle kuran pasajlarıyla, estetik bir aynası konumundadır.

Demir Özlü, *Yazarın Notu*'nda birinci ağızdan belirttiği gibi, doğrusal bir olay örgüsü izlememiş, farklı anlatı düzeylerini iç içe geçirmiş, bunu da romanını sorulara verilen karşılıklar biçiminde kurgulayarak yapmıştır. Otobiyografisini kurguya – neredeyse tersini söylemek de mümkündür- sindirerek gerçek ve kurguyu iç içe geçirmiştir. Mekân sabit değildir, anılarla onu simgesel bir düzleme taşımıştır. Üçlü özdeşliği sağlamış, kanonik otobiyografinin şartını da yerine getirerek gerçeklik vaadini güçlendirmiştir. Otokurgu metinlerin ikili sözleşme sunan yapısını başarıyla kurarak, okura ikili okumaya hazır bir roman ortaya koymuştur.

Notlar

¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Krumrey, B., Volger, I., Derlin, K. (Hrg.) (2014). *Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Schreibweisen nach der Postmoderne?*. Heidelberg: Winter. Burada s. 9 ve 203. Yapıt, artık postmodern olmak istemeyen bir yazının öne çıkışı üzerinde durmakta, yeni bir gerçeklik arayışı etrafında biçimlenen bu yazının postmodern sonrası yeni yazma biçimleri olduklarını oraya koymaya odaklanmaktadır.

² Ayrıca bkz. Anna Thieman'ın *Postmodernity* (Thiemann, 2019, ss. 778-803) ve Volker Depkat'ın *Facts and Fiction* (Depkat, 2019, ss. 280-286) başlıklı yazıları.

³ Frank Zipfel, tür teorisi açısından otokurgunun, otobiyografik yazmanın özel bir türü, kurmaca anlatımın özel bir türü ve otobiyografik ve kurmaca sözleşmenin bir birleşimi olarak otokurgu olmak üzere üç kategoriye ayrılabilirliğini söyler. Bunlardan ilki, yazarın kendi hayatıyla ilgili gerçeği, bildiği ve inandığı şekliyle anlatma yükümlülüğünü ifade eden otobiyografik sözleşmeyi takip ederken, kurmaca anlatımın kurgu tekniklerinin kullanıldığı; ikincisi, yazarın kendi adıyla ve/veya bazı kişilik özellikleriyle, anlatısının kurmaca evreninde ortaya çıktığı; üçüncüsü, okurun otobiyografik mi yoksa kurgu mu olduğu konusunda kararsız kaldığı, yazarın okura hem yalnızca gerçek yaşamından olayları anlatma taahhüdü, hem de hikâyenin kurgu olduğu ve gerçek olaylarla doğrudan bağlantısı olmadığının güvencesini verdiği metinlerdir. (Zipfel, 2009, ss. 32-34)

⁴ Martina Wagner-Egelhaaf, Philippe Lejeune'un otobiyografi tanımından hareketle, onun şu kriterleri belirlediğini ifade etmektedir: “- Otobiyografi düzyazı biçiminde bir anlatıdır, - Bir bireyin yaşam öyküsünü ele alır, - Yazar ve anlatıcı aynıdır, - Anlatıcı ve ana figür de aynıdır, - Anlatı perspektifi geriye dönüktür.” (Wagner-Egelhaaf, 2000, ss. 5-6) 1973'de yayınladığı “Le pacte autobiographique”ın gözden geçirilmiş sonraki yayınlarında Lejeune revizyona gitmiş, yazar, anlatıcı, figür özdeşliğindeki keskin ayrımını yumuşatmıştır. (bk. Missinne, 2019, ss. 224-225)

⁵ Philippe Lejeune'nin otobiyografik sözleşme ve roman sözleşmesinin ayrıntıları için bk. Wagner-Egelhaaf, 2000, ss. 66-68; Missinne, 2019, ss. 222-227.

⁶ Otokurgunun doğasında var olan kasıtlı çelişkinin altını çizen Gérard Genette, bunu ‘Ben, [yani] yazar, size kahramanı kendim olan, ama benim başıma asla gelmemiş olan bir hikâye anlatıyorum’ cümlesiyle dile getirir. Yazar ≠ Anlatıcı = Figür = Yazar formülü ona göre elbette çelişkilidir, ama tam da örneklediği terimden, otokurgudan ve atıfta bulunduğu tezden (“[O] Benim ve ben değilim.”) ne daha fazla ne de daha az çelişkili değildir. (Genette, 1992, s. 87) Söz konusu çelişkiyi, bulanıklığı artırmak için Genette'in, ‘Ben, [yani] yazar, size kahramanı kendim olan, ama benim başıma asla gelmemiş olan bir hikâye anlatıyorum’ cümlesini ‘Ben, [yani] yazar, size kahramanı kendim olan, [muhtemelen] benim başıma [gelmiş de] olan bir hikâye anlatıyorum’ olarak okumak da yanlış olmayacaktır.

⁷ Wagner-Egelhaaf, M. (Edit.). *Handbook of Autobiography/Autofiction. Volume I: Theory and Concepts*. Berlin/Boston: De Gruyter.'de yer alan çalışmalarda, "flexible", "negotiated", "revised", "dynamic" gibi nitelemelerle otobiyografik sözleşmenin artık katı değil, değişken ve yoruma açık bir çerçeveye dönüştüğü vurgulanmaktadır.

⁸ Lejeune'a göre otobiyografi, bir 'yazma biçimi' ve 'okuma biçimi'dir. (akt.: Wagner-Egelhaaf, 2000, s. 69)

⁹ Can Yayınları 1996 baskısında Öndeyiş başlığıyla romanın başında (s. 9-10) yer almaktadır. Bu çalışmada romanın 2020 yılı YKY baskısı esas alınmıştır. 1996 baskısında bulunan son paragraf, "Bu kitaba böylesine kısa bir giriş notu yazınca, şunu da eklemekten kendimi alamayacağım. Benim bütün kurgusal metinlerim üzerine düşündüğüm gibi, İthaka'ya Yolculuk da bir denemedir. Yazınsal alanda yapılmış alçakgönüllü bir deneme. Onu, kendi gençlik yıllarımdan yazarlık düşleriyle dolu dünyasından yola çıkarak, yazarlık düşleri kuran genç insanlara adıyorum." (Özlü, 1996, s. 10), 2020 baskısında bulunmamaktadır.

¹⁰ 1950'lerde Fransa'da Balzac türü romana karşı çıkan roman akımının savunucularından Alain Robbe-Grillet, Yeni Roman (Nouveau roman) terimiyle ilgili şunları ifade eder: "Yeni Roman terimini kullanıyorsam, bir ekolü, hatta belirli ve aynı yönde çalışan yazarlardan oluşan bir grubu işaret etmek için değil; burada yalnızca, insanla dünya arasındaki yeni ilişkileri ifade edebilecek (ya da yaratabilecek), yeni roman biçimleri arayan, romanı icat etmeye, insanı icat etmeye kararlı herkesi içine alan uygun bir adlandırma söz konusu." (Robbe-Grillet, 2015, s. 9) Kuramcı olmakla suçlandıklarını, oysa tersine, gerçek bir romanın nasıl olması gerektiğini bilmediklerini söyleyen Alain Robbe-Grillet, "sadece bugünün romanının bugün yaptı[kları] şey olacağını ve dün olan şeyle benzerlik kurmak değil, daha ileriye gitmek zorunda oldu[klarını] bil[diklerini]" (Robbe-Grillet, 2015, s. 115) ifade eder. İddialarını da şu cümlelerle özetler: "[...] Flaubert, Dostoyevski, Proust, Kafka, Faulkner, Beckett... Geçmiş silip süpürmek şöyle dursun, en kolay uzlaştığımız konu seleflerimizin adları; arzumuz da yalnızca onları devam ettirmek. Daha iyisini yapmak değil, zaten bunun anlamı da yok; şimdi, kendi zamanımızda onların izinden gitmek." (Robbe-Grillet, 2015, s. 115)

¹¹ Anlatının, kapakta "Roman" olarak etiketlenmiş olması hâlihazırda bir kurmaca sözleşmeyi salık vermişken, 1996 ilk baskısında yazarın açıklamalarının başa eklenmesi, okura bir otobiyografik okumayı da en baştan dikte etmektedir.

¹² "Otobiyografik sözleşme iki şekilde kurulabilir. Bu, bir yandan örtük biçimde gerçekleşebilir; örneğin başlık 'Hayatımın Hikâyesi' ya da 'Bir Otobiyografi' gibi olduğunda. Anlatıcı, metnin başında kendisini yazar olarak o denli açık biçimde ortaya koyabilir ki, okur, metin içinde isim yinelenmese dahi, 'ben' zamirinin kitap kapağında yer alan isme gönderme yaptığından kuşku duymaz. Sözleşmenin ikinci biçimi ise açık biçimde kurulur: Anlatıdaki ben-anlatıcı, kitabın kapağında da yer alan ismi metin içinde kendisine verir. Böylece, Goethe'nin *Dichtung und Wahrheit*'inde olduğu gibi anlatıdaki 'ben' ile yazarın adı özdeş hâle gelir ve otobiyografik sözleşme doğrudan tesis edilmiş olur." (Wagner-Egelhaaf, 2000, s. 67)

¹³ Wagner-Egelhaaf'a (2000) göre, "Bir otobiyografide, yazar, anlatıcı ve ana figür arasındaki ismin aynı olduğu varsayılır; yani metindeki "ben" zamiri her zaman kitabın başlık sayfasında görünen yazarın ismine atıfta bulunur. İşte otobiyografik sözleşmenin devreye girdiği yer burasıdır" (s. 67). Yanmetinsel verilerin emrediciliğinden hareketle (roman = kurgu, otobiyografi = gerçeklik vaadi), yazarla ilgili ön bilgiye sahip okur üzerinde yazarın adının -her zaman olmasa da- bir otobiyografik anlatım beklentisi uyandırması, henüz metinde bir ben-anlatımla karşılaşmadan da mümkündür.

¹⁴ "Homeros'tan önceki sakral, dini metinlerde, insanlık durumlarında elbette eve dönüş miti insanın kaderi olarak hep olagelmıştır. Özellikle şifahi gelenekte halk kaynaklarında, Odysseus'tan önce kültür kaynağı olan metinlerde elbette bu konu doğrudan ya da dolaylı işlenmiştir. Ama biz "eve dönüş miti" derken Homeros'u hatırlarız. Odysseus'la birlikte hatta Aischylos'un "Agamemnon"u ile birlikte bu mit kendini bize ilk defa açar. Batı edebiyatının kökeninde ve kaynağında da bu eserlerle gün yüzüne çıkar. Hele de "Odysseus" çoklukla eve dönüş mitinin ilk örneği olarak belirir." (Sarı/Güler, 2019, s. 235)

¹⁵ Demir Özlü'nün daha 1950'lilerin İstanbul'unda, Beyoğlu'nda gözlemlediği, sonrasında derinleştiğine birebir şahit olduğu bir bozulmadır romana yansıyan: "Yitmiş bir cennetten mi sözaçmak istiyorum? Elbette, neden olmasın? Bir insanın yarı yaşamında, bir kent bu denli değişikliğe, yıkıma uğrarsa, nostalji de yitmiş cennet özelemleri de elbette başını alıp gidecektir. Sadece bu pastahane ve kahvelerle değil, sinema salonlarıyla, muhallebicileriyle, amerikan barlarıyla, meyhaneleriyle, bütün o dönemin dünyasının, bugün artık yitip bir cennet

olduğunu elbette söyleyeceğim. Her şey birbirine uygundu, bir yaşam vardı ve mekân bozulacak değil, daha da düzeltilecek gibiydi. Mekân ve insanlar. Bunlar, işte bunlar vardı. İnsanlar da vardı.” (Özlü, 1991, s. 11)

¹⁶ Ayrıca bk. Duru, 1997, ss. 11-22.

¹⁷ Aile kökenleriyle ilgili Sezer (Özlü) Duru da şunları aktarmaktadır: “Annemiz Nimet (Servet) Özlü ana tarafından Kafkasya kökenlidir. Babası bir İstanbul ailesinden gelir. Babamız Sabih Özlü'nün babası Halep'lidir. Annesi Ayşe ise Antakya'nın Belen yaylasına yerleşmiş Türkmen kökenli bir soydan gelir. Halep'e gelin gitmiş, orada Esmâ halamı ve babamı doğurmuş, sonraları kocası ile anlaşamadığı için iki çocuğunu da alıp Belen'e geri dönmüş. Dedem çocuklarını geri alabilmek için babaannemin arkasından Belen'e adam yollar. O zamanlar 7 yaşında olan halam kaçırıldıkları arabadan yolda babamı salıverir. “Annem onsuz ne yapar?” diye düşünür. Böylece Halep'te kalan halam orada büyür, evlenir, çocukları ve torunları olur. Üç kez Türkiye'ye gelen halamızın her gelişi, çok uzağımızda, bize yabana olan ama kendisini çok yakın hissettiğimiz bir kişiyle karşılaşmak açısından olay niteliği taşır. Babaannemiz çok güzel Arapça konuşur, güneyin nefis bulgurlu yemeklerini pişirirdi. Kızının özlemini hep taşıdı. Okuması yazması olmadığı halde çok aydın bir kişiliğe sahipti. Ev işlerini yaparken Arapça ezgiler mırıldanırdı. Balkan savaşı sırasında oğlunu önüne katıp İskenderun'dan kalkan bir gemiyle İstanbul'daki kız kardeşinin yanına gelmiş ve oğlunu okutmuştu. Anneannem Hasibe de, çok içki içtiği için kocasından boşanmış, Sultanahmet meydanında gazete satmış, daha sonra üniversitede küçük bir işte çalışmıştı. Anneannemiz daha sonra babaannemizin erkek kardeşi Mehmet Efendi ile evlenecek; böylece annemizle babamız birbirlerini çocukluklarından itibaren tanıyacaklardı.” (Duru, 1997, ss. 12-13) Ne Mutlu, Ulysess Gibi...’de yer almayan halayla ilgili bilgiye de kız kardeşi Sezer Duru açıklık getirmiş olmaktadır.

Kaynaklar

- Assmann, A. (1999). *Erinnerungsräume: Formen und wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck.
- Bachelard, G. (2013). *Mekânın poetikası* (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: İthaki.
- Biller, M. (01.10.2011). Unsere literarische Epoche: Ichzeit. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Erişim adresi: <http://www.faz.net/-gr0-6tcqc>
- Bremerisch, S. (2018). *Erzähltes Elend – Autofiktionen von Armut und Abweichung*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Çapan, C. (2019). *Çağdaş Yunan şiiri antolojisi*. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Depkat, V. (2019). *Facts and fiction*. İçinde M. Wagner-Egelhaaf (Ed.), *Handbook of Autobiography/Autofiction. Volume I: Theory and Concepts*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Duru, S. (Haz.) (1997). *Tezer Özlü'ye armağan*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Eagleton, T. (2012). *Edebiyat olayı* (Çev. B. Yüce). İstanbul: Sel.
- Eco, U. (2011a). *Yorum ve aşırı yorum* (5. Baskı) (Çev. K. Atakay). İstanbul: Can Sanat.
- Eco, U. (2011b). *Anlatı ormanlarında altı gezinti* (5. Baskı) (Çev. K. Atakay). İstanbul: Can Sanat.
- Genette, G. (1992). *Fiktion und diktion* (Aus dem Franz. von H. Jatho). München: Wilhelm Fink.
- Gronemann, C. (2019). *Autofiction*. İçinde M. Wagner-Egelhaaf (Ed.), *Handbook of Autobiography/Autofiction. Volume I: Theory and Concepts*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Halbwachs, M. (2016). *Hafızanın toplumsal çerçeveleri* (Çev. B. Uçar). Ankara: Heretik.
- Krumrey, B., Volger, I. & Derlin, K. (Hrg.) (2014). *Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Schreibweisen nach der Postmoderne?* Heidelberg: Winter.
- Missinne, L. (2019). *Autobiographical Pact*. İçinde M. Wagner-Egelhaaf (Ed.), *Handbook of Autobiography/Autofiction. Volume I: Theory and Concepts*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Özlü, D. (1991). *Ne mutlu, Ulysses gibi...* İstanbul: Simavi.

- Özlü, D. (1996). *İthaka'ya yolculuk*. İstanbul: Can.
- Özlü, D. (2001). *Sürgünde on yıl. On yılın yaşamöyküsü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Özlü, D. (2020). *İthaka'ya yolculuk*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Özlü, D. & Edgü, F. (2017). *Özyurdunda yabancı olmak*. İstanbul: Sel.
- Robbe-Grillet, A. (2015). *Yeni roman* (Çev. E. Korkut). İstanbul: Kafekültür.
- Sarı, A. & Güler, F. (2019). Nibelungen ve Odysseia destanlarında eve dönüş miti. *Diyalog* 2019(2), 233-241.
- Thiemann, A. (2019). *Postmodernity*. İçinde M. Wagner-Egelhaaf (Ed.), *Handbook of Autobiography/Autofiction. Volume I: Theory and Concepts*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Wagner-Egelhaaf, M. (2000). *Autobiographie*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.
- Wagner-Egelhaaf, M. (2019). Introduction: Autobiography/Autofiction Across Disciplines. İçinde M. Wagner-Egelhaaf (Ed.), *Handbook of Autobiography/Autofiction. Volume I: Theory and Concepts*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Zipfel, F. (2009). *Autofiktion*. İçinde D. Lamping & S. Poppe (Ed.), *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Kröner.

FINANS: Bu çalışmanın yürütülmesinde herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ATIřMASI BEYANI: Yazar, bu çalışmayı etkileyebilecek finansal çıkarlar veya kişisel ilişkiler olmadığını beyan eder.

YAZAR KATKILARI: Yazar, makalenin tümünü katkılarıyla oluşturmuştur.

ETİK ONAY BEYANI: Bu alışmada Yerel Etik Kurul Onayına gerek duyulmamıştır. Yazar, bu rnde derginin Yapay Zek politikasına uymayı taahht etmiştir.

VERİ KULLANILABİLİRLİK BEYANI: Bu alışmada kullanılan verilere yazardan talep üzerine erişilebilir.

FINANCE: No financial support was received for the conduct of this study.

CONFLICT OF INTEREST STATEMENT: The author declared that there are no financial interests or personal relationships that may influence this study.

AUTHOR CONTRIBUTIONS: The author has contributed to the manuscript in its entirety.

ETHICAL APPROVAL STATEMENT: Local Ethics Committee Approval was not required for this study. The author has committed to complying with the journal's Artificial Intelligence policy in this product.

DATA AVAILABILITY STATEMENT: The data used in this study are available upon request from the author.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons NonCommercial license Attribution International License).