

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

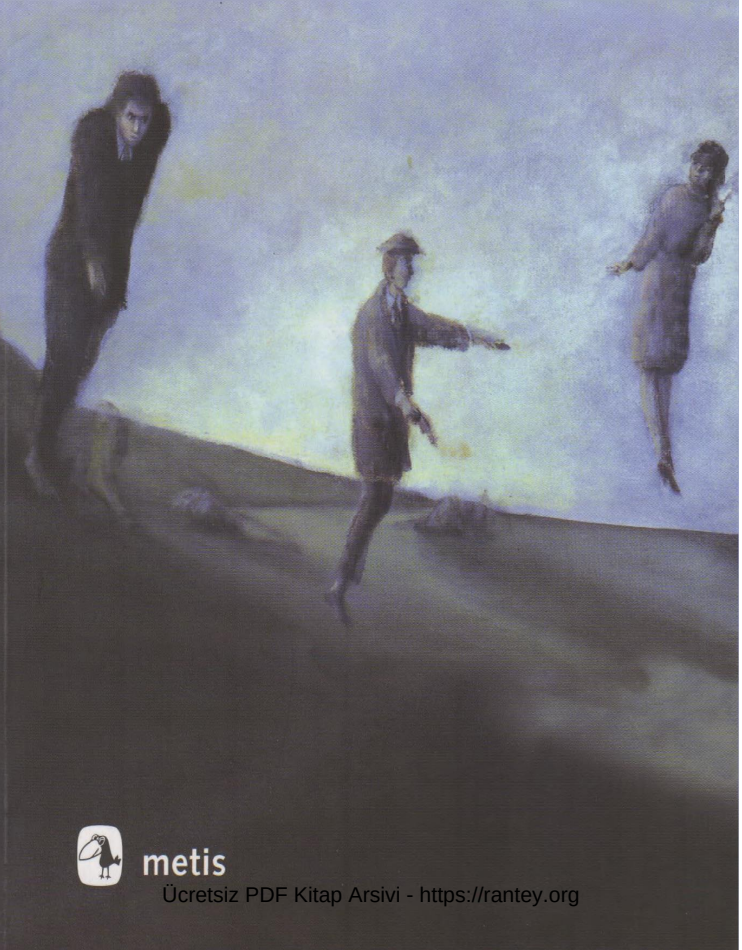
<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Nurdan Gürbilek Benden Önce Bir Başkası



metis

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Nurdan Gürbilek Benden Önce Bir Başkası

Nurdan Gürbilek Boğaziçi Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi ve aynı bölümde master yaptı. *Akıntıya Karşı*, *Zemin*, *Defter* ve *Virgöl* dergilerinde yazdı. İlk kitabı *Vitrinde Yaşamak*'ta (Metis, 1992) 80'li yılların Türkiye'si'ndeki kültürel değişimi konu aldı. *Yer Değiştiren Gölge* (Metis, 1995) ve *Ev Ödevi* (Metis, 1999) adlı kitapları edebiyatla ilgili denemelerine yer verir. *Kötü Çocuk Türk* (Metis, 2001) Türkiye'nin yakın tarihinde öne çıkmış kültürel imgeleri, *Kör Ayna*, *Kayıp Şark* (Metis, 2004) Türk edebiyatına yön veren endişeleri, *Mağdurun Dili* (Metis, 2008) edebiyatın mağdurlukla ilişkisini tartışan denemelerden oluşur. Gürbilek'in Walter Benjamin'in yazılarından derleyip sunduğu *Son Bakışta Aşk* (1993) Metis Seçkileri'nde çıkmış, *Vitrinde Yaşamak* ve *Kötü Çocuk Türk*'te yer alan denemeleri İngilizcede *The New Cultural Climate in Turkey: Living in a Shop Window* (Zed, 2010) başlığıyla yayımlanmıştır.



Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

Benden Önce Bir Başkası
Nurdan Gürbilek

© Nurdan Gürbilek, 2010
© Metis Yayınları, 2010

İlk Basım: Mart 2011
İkinci Basım: Mayıs 2012

Yayıma Hazırlayan: Müge Gürsoy Sökmen

Bu kitapta yer alan yazılardan "Tanpınar'da Hasret, Benjamin' de Dehşet" ("Bitmeyen Çıracılık: Benjamin ile Tanpınar'da Kayıp ve Kurtarma" başlığıyla) Victoria R. Holbrook'a Armağan' da (haz. Walter G. Andrews ve Özgen Felek, Kanat, 2006), "Babalar ve Ustalar" Büyümenin Türkçe Tarihi'nde (haz. Murathan Mungan, Metis, 2007), "Büyük Tıkanma" Virgöl dergisinde (sayı 118, Kasım 2008), "Batı'nın Cinsiyeti" ("Avrupa'nın Cinsiyeti: Uysal Bakire, Yutucu Dişi, Fetihçi Oğul" başlığıyla) Türkiye'de İktidarı Yeniden Düşünmek'te (haz. K. Murat Güney, Varlık, 2009), "Kapalı Kapıdaki Çatlak" Yenyazı dergisinde (sayı 6, Mayıs-Ağustos 2010), "Kafka'nın Böceği"nin birkaç fragmanı Yenyazı'da (sayı 4, Ocak-Şubat 2010) yayımlandı. Bütün yazılar, kitaba alınırken yeniden yazıldı.

Kapak Resmi: Komet, Uçan Figür, 1982
Kapak Tasarımı: Emine Bora

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN 13: 978-975-342-798-2

Nurdan Gürbilek Benden Önce Bir Başkası

DENEMELER

NURDAN GÜRBİLEK
BÜTÜN YAPITLARI

•

- VİTRİNDE YAŞAMAK 1992**
YER DEĞİŞTİREN GÖLGE 1995
EV ÖDEVİ 1999
KÖTÜ ÇOCUK TÜRK 2001
KÖR AYNA, KAYIP ŞARK 2004
MAĞDURUN DİLİ 2008
BENDEN ÖNCE BİR BAŞKASI 2011

İçindekiler

Giriş

9

Kafka'nın Böceği

21

Babalar ve Ustalar

55

Büyük Tıkanma

75

Tarıncı'da Hasret, Benjamin'de Dehşet

93

İkizini Öldürmek

139

Batı'nın Cinsiyeti

167

Kapalı Kapıdaki Çatlak

199

Giriş

Benden Önce Bir Başkası bir yazarı bir başka yazarın ışığında okuyan denemelerden oluşuyor. Bir yapıta bir başkasının ışığında bakan ikili okumalar. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sını Kafka'nın *Dönüşüm*'üyle, Kafka'nın *Babama Mektup*'unu Oğuz Atay'ın "Babama Mektup"uyla, Tanpınar'ın günlüklerini Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ıyla, Benjamin'in *Pasajlar*'ını Tanpınar'ın *Beş Şehir*'iyle birlikte ele alan çapraz okumalar. Peyami Safa'nın "Şark Nedir?"'ini Cemil Meriç'in *Bu Ülke*'siyle, Cemil Meriç'in *Bu Ülke*'sini Edward Said'in *Şarkiyatçılık*'ıyla birlikte okuyan, bir ikili okuma perspektifiyle birbirine bağlanan karşılaştırmalı denemeler.

Ama burada bir karşılaştırmadan söz ederken, çoktan edinilmiş bir doğruyu birden fazla yapıt üzerinden örneklemeyi kastetmiyorum. Yapıtın haklarını hiçe saymak olur bu. Dahası, boşu boşuna karşılaştırmak: Zaten bildiğimiz şeyleri bir kez daha gösterir, karşılaştırmadan elimiz boş döneriz. Dğer yandan, her yapıtın kendine göre bir doğrusu olduğu gibi gevşek bir önermeden de yola çıkmıyorum. Yapıtı çocuk muamelesi yapmak olur bu da. Bir bakıma onu kayırmak: Onu incitebileceğini düşündüğümüz kıyaslamalardan korur, kendi halinde geçinip gitmesine izin veririz. Bütün bu karşılaştırma probleminin biz-onlar, yerli-yabancı, burası-orası tartışmalarıyla yakından ilgisi olduğunu da biliyoruz. Ama ben buradaki ikili okumalarda oradakinin özgün, buradakinin kopya, ya da tersine buradakinin de en az oradaki kadar iyi olduğunu kanıtlamak üzere yapılan kıyaslamalardan uzak durmaya çalışacağım. Karşılaştırma

derken, ister orada ister burada yazılmış olsun bir yapıtın fikirsel-biçimsel problemini bir başkasınınikiyle karşılaştırmayı kastediyorum. Kendinden önce ortaya atılmış problemlerle nasıl bir ilişki kuruyor yapıt? O problemin yerine nasıl kendi problemini geçiriyor? Ya da bazen nasıl o problemin gerisine düşüyor? Daha çok roman, öykü ve denemeden yola çıkacağım; günlüklere, mektuplara, kuramsal yazılara da yer vereceğim.

"Çoktan edinilmiş doğrular" değil, dedim. Ama çapraz okumayı davet eden bazı başlangıç fikirleri var. Birincisi, hiçbir yapıt boşluğa doğmaz; akan nehre sonradan eklenir. Bu dünya bizden önce de düşünülmüştür; bütün yapıtlar kendilerinden önceki yapıtlarla yapılmış bir konuşmanın izini taşır. Modern edebiyatta da böyle bu. Dostoyevski *İnsancıklar*'da Gogol'le tartışır. Kafka *Dönüşüm*'de Dostoyevski'nin elli yıl önce sorduğu soruyu, "İnsan mıyım, yoksa böcek mi?"yi cevaplar. Oğuz Atay romanlarını "yaralı donkişotlar"ın, "yeraltında yaşayanlar"ın, "ecinni tayfası"nın, "geviş getiren Oblomov"ların, "hamamböcekleri" ve "metamorfoz"ların yankılandığı bir vadede yazar. Peyami Safa *Matmazel Noraliya'nun Koltuğu*'nda inançsız kahramanının mistik tecrübe sayesinde bambaşka bir adam olduğunu anlatırken alttan alta hâlâ "ecinni tairesi"yle boğuşuyordur. Bunun her zaman kasıtlı bir konuşma olması da gerekmiyor. Tanpınar "Hayat Karşısında Romancı"da Rus romanının "büyük muzdarip benlikleri"nden, "yeraltı itirafları"ndan, "onulmaz biçarelikler"inden sıkıldığını yazar; ama kendi onulmaz biçareliklerini kayda geçirdiği günlükleri çoktan bir "yeraltından itiraflar"a dönmüştür. Cemil Meriç'in "İnsan toplama çıkarmanın konusu olabilir mi?" sorusunun ardında yine bir Dostoyevski kahramanı, insan yaşamının matematiğin yasalarıyla açıklanmasına itiraz eden yeraltı adamı kımıldıyordu.

Her yazar kendinden önce dokunmuş bir metne bir düğüm daha atar, diye bitirebilirdik bu girişi. "Karanfil elden ele"1 geçer; Gogol Dostoyevski'ye verir, Dostoyevski Kafka'ya geçirir, Kafka Oğuz Atay'a uzatır, Oğuz Atay yanındakine. Metinler böyle böyle çoğalır, edebiyat böyle zenginleşir, deyip geçebilirdik. Yine de diyebiliriz. Ama bir metnin kendinden öncekilere sorunsuzca eklendiğini söylemek, yapıtlar arasındaki konuşmayı hafife almak olur. "Metinle-

rarasılık" kavramı 1960'ların sonlarında yapıtı yoktan var eden bir yaratıcı-yazar imgesini sorgulamak üzere ortaya atılmıştı. Edebiyat metinleri kendi kendini harekete geçiren bir yaratıcının ürünü değildir, diyordu kuramcılar; böyle el değmemiş bir süreç yok burada, bütün metinler kendilerinden önce üretilmiş metinlerle konuşarak dokunmuştur. Doğru; ama zamanla kavramın içeriğinin değiştiğini de biliyoruz. Artık "metinlerarasılık" denince, bir yazarın kendinden öncekilere şapka çıkarmasını, sonra da kaldığı yerden yoluna devam etmesini anlıyoruz. Kelimelerin elden ele aktarılmasının gergin konuşmalara sahne olabileceği, bir yapıtın kendinden öncekilerle tıpkı ebeveynleriyle kavga eder gibi kavga ettiği, sonunda ortaya çıkan ürünün yalnızca öncekilerle konuşularak dokunmuş bir "metin" değil, aynı zamanda onlarla mücadeleden yapılmış bir "yapıt" olduğu gerçeği görüş alanımızın dışına çıktı.

"Ölmüş kuşakların geleneği," diyordu Marx, "yaşayanların üzerine bir kâbus gibi çöker." Yalnız tarihte değil, edebiyatta da böyle. Bu kâbusu Türkçede en iyi anlatan, çünkü bir kâbus gibi yaşayan yazarlardan biri Tanpınar'dı. Günlüğünde, kendinden önce yazılmış kitapları "kendine çevrilmiş bir silâh" olarak algılamaktan bir türlü vazgeçemediğini yazar. Baudelaire'den, Valéry'den, Proust'tan, Yahya Kemal'den sonra yazmanın onu durmadan "hazin mukayeseler"e sürüklediğinden, "korkunç mukayese arzuları" içinde yazdığından, kendine doğru çevrilmiş silahların gölgesinde kendini bir türlü var edemediğinden söz eder. Modern edebiyat denen yeni bir sayfa açma isteğinin nasıl bir kıyaslama iklimine doğduğunu anlatan çarpıcı cümleler. Şu da Marx'ın "ölmüş kuşaklar" cümlesinin "ölmüş yazarlar" üzerine Oğuz Atay versiyonu: "Tutunamayanların prensi" Selim konuşuyor: "Bana hayatı zehir ediyorlar. Bütün yaşantımı etkileyerek benim için hayatı yaşanmaz bir cehenneme çeviriyorlar. Hepsi-

1. Edip Cansever'in "Yerçekimli Karanfil"inden şu dizeler:

Sen o karanfile eğilimlisin, alıp sana veriyorum işte
 Sen de bir başkasına veriyorsun daha güzel
 O başkası yok mu bir yanındakine veriyor
 Derken karanfil elden ele.

nin yer aldığı bir roman yazacağım ve burunlarından getireceğim: bana yaptıklarını ödeteceğim onlara."

Dostoyevski'yle Dostoyevski, Gorki'yle Gorki, Kafka'yla Kafka olduğu için bir türlü kendisi olamayan Selim'i böyle anlatır *Tutunamayanlar*'ın yazarı. "Bütün hayat, bütün insanlık bu kitaplarda anlatılıp bitirilmiş", onların karşısında "kocaman bir beceriksiz Selim" olarak kalmıştır Selim. Şu da Turgut'un yepyeni bir dille konuşma isteğini hem dile getirdiği hem de tiye aldığı ironik versiyon: "Ey insaf sahipleri! Ben ve Olric sizi sarsmaya geldik. Dünya tarihinde eşi görülmemiş bir duygululukla ve kendini beğenmişçesine ve kendini beğenmişçesinesanki bizden önce bir şey söylenmemişçesine gillerden olmaktan korkmadan kapınızı yumrukluyoruz. Dilenciler krallığının en küstah soylusu olarak kişiliğimizi burnunuza dayıyoruz. Dinden imandan çıktık. Deli dervişler gibi saldırıyoruz. Açın kapıyı."

Kendinden önce bir şey söylenmemiş gibi konuşma isteği önemsiz değil. Ama kapı kolay açılmıyor. Zaten açıldığında, "dünya tarihinde eşi görülmemiş bir duygululukla" milletin karşısına çıktığında, kendi kelimelerinin arasına Shakespeare'in, Dostoyevski'nin, Kafka'nın, Gonçarov'un, Joyce'un kelimelerinin karışmış olduğunu biliyordu Oğuz Atay. Evet, "canım yazarlar", onlara tutunalım; ama bir "ustalara saygı" safdilliliği yok artık burada. Kendinden öncekilerle ilişkiyi problem olmaktan çıkaran bir selam çakıp gitme rahatlığı da yok henüz. Çünkü farkında: Kapı açıldığında milletin karşısına sıradan bir Don Kişot, yapmacık bir Hamlet, orta halli bir Raskolnikov, kendi halinde bir yeraltı adamı olarak çıkmak da var: "Siz, kendini şövalye sanan Don Kişot gibi ilginç de değildiniz üstelik. Özür dileriz, bizi rahatsız etmeyin. Düşünecek meselelerimiz var. Her gün yüzbinlerce insan ölüyor. Ancak ilginç olaylarla uğraşabiliriz. *Next please!*" Evet, "kuvvet" problemi. Yine Selim konuşuyor: "Gorki'yi kendime benzetmek isterdim ama, rıhtımda un çuvallarını bir taşıyışı var: nerede bende o kuvvet."

Edebi miras probleminin aynı zamanda bir güç problemi olduğunu, bazı yapıtların daha güçlü, bazılarının daha az güçlü, bazılarının hepten güçsüz olduğunu görerek ilerleyebiliriz ancak. Burada

"güç" derken bir yapının muhteşem ya da kusursuz olmasından değil, güçsüzlükle uğraşırken bile problemini tıpkı Turgut'un dediği gibi "burnumuza dayamasından", bizi kapıyı açmaya zorlayabilecek güçte olmasından söz ediyorum. Problemi önümüze bir Rus'un mu, bir Alman'ın mı, yoksa bir Türk'ün mü koyduğunun fazla önemi yok. Bunu bir "bize görelilik" ya da bir "bizbizelik" zemininde; bir "Türkçemiz", bir "bizim edebiyatımız", bir "kendi bünyemiz" vurgusuyla halletmemize de imkân yok. Peyami Safa *Matmazel Nora-liya'nın Koltuğu*'nda Ferit'in inkârdan inanca olan dönüşümünü anlatırken *Suç ve Ceza*'nın iğreti sonunu, yasaya meydan okuyan Raskolnikov'u ancak inancın yatıştırabileceği imasını sanki bu kez daha inandırıcı bir biçimde, problemi romanın tamamına yayarak yeniden yazmayı dener. Romandaki Dostoyevski göndermeleri (Ferit'in "müstebit ve cimri" teyzesini öldürme hayali, cinayeti "Ben teyzemi öldürürsem varım" fikriyle ya da "kendisinde herhangi bir iş yapmak iktidarının bulunmadığından şüphe eden bir adamın bu iktidarı kendi kendine karşı ispat etme" isteğiyle işleyeceğini düşünmesi, "evdeki ecinniler", "taifei cin yatağı" vs.) Safa'nın bu romanı Dostoyevski'yle konuşarak yazdığını gösterir. Ama sormak zorundayız: Raskolnikov'dan sonra aynı güçle kapımızı yumruklayabilmiş midir Ferit? Bugün *Suç ve Ceza*'yı Raskolnikov'un Sibirya'daki mahkûmluk günlerinin anlatıldığı bölümüyle değil, münkirin kutsal yasaya boyun eğerek yeniden dirileceği imasıyla değil, onu kan dökmeye iten o temel soruyla hatırlıyor olmamız boşuna mı: Neden toplumsal-kutsal yasaları yapanlar masum insanların kanını dökünce suçlu olmuyor da ben kan dökünce suçlu oluyorum? Bu soru hiç sorulmamış, Raskolnikov hiç yazılmamış, Dostoyevski hiç yazmamış gibi yazmak mümkün mü? Atay kaygılanmakta haklı: Sonunda milletin karşısına sorusunu çoktan cevaplamış, belki de hiç sormamış bir Raskolnikov olarak çıkmak da var. Dostoyevski'nin karşısında güçsüz bir yankıdan, bir Dostoyevski efektinden ibaret kalmak var.

Ya da Dostoyevski'nin bir "yeraltı trajedisi" olarak anlattığı tıkanmışlığı kendi hayatında tekrar tekrar sahnelemek var. Cemil Meriç'i düşünüyorum. Kendini aynı anda hem "prens" hem "parya", hem "dâhi" hem "fırsat yoksulu", hem "düşünce fatihi" hem "tekmelenen

köpek", hem "şövalye" hem "kاپıcıdan aşağı" olarak tarif ederken, kendi ifadesiyle bir "Dosto" romanından çıkmış gibi: "Ben dünyaya gelişle gelmeyişi arasında hiçbir fark olmayan fanilerden biri miyim?" diye sorarken, kendini başkalarından daha soylu, daha bilgili, daha kültürlü, ama buna rağmen daha ezik hissedene yeraltı adamının yazgısını "bu ülke"de bir kez daha tekrarlamaktan öteye geçemiyor. Böyle zor anlarda, Oğuz Atay'ın yarı ciddi yarı şaka müdahalelerini ciddiye almakta yarar var. Yalnızca Dostoyevski'den sonra Dostoyevski gibi yazılamayacağına işaret ettiği için değil. Aynı zamanda Dostoyevski problemlerinin iyice ağırlaştırdığı havayı, Dostoyevski'de pek bulunmayan bir mizah duygusuyla dağıttığı için. İnsanın "onulmaz biçarelikler"ine şakanın gücüyle pekâlâ cepheden yaklaşabileceğini, iyi bir yazarın bu biçareliklerden güç toplayabileceğini hissettirdiği için. Yine Turgut konuşuyor: "Böyle giderse her mahallede bir Dostoyevski çıkacak Olric. Dünya borsalarında Dostoyevski hisseleri düşecek. Her hafta bir Karamazov, yeraltınız kadar yeraltı."

Yazarlar yapıtlarının dünyaya verilmiş benzersiz yanıtlar olmasını ister. Ama bu yanıtların neden benzersiz olduğunu anlamak için bir yapıtı başka yapıtlarla karşılaştırmamız gerekir. Başkaları ne söylerken o bize bunu söylemiştir? Aynı soruyu başkası nasıl, o nasıl cevaplamıştır? Başkasının sorusunun yerine kendi sorusunu geçirebilmiş midir? Geçirebilmişse nasıl? Buradaki denemelerde yapıtları bir tartışma ortamında bir araya getirirken cevabını aradığım sorulardan bazıları bunlar.

Bir de ikinci karşılaştırma hattı var. Bir yazarın farklı yapıtlarını birbirinin ışığında okumak bize bir problemin adım adım nasıl şekillendiğini ya da tersine nasıl görünüp kaybolduğunu gösterebilir. Yazarları yekpare bir sözün temsilcileriymiş gibi düşünüyoruz. Oysa "ezilmişler ve aşağılanmışlar" Dostoyevski'siyle "ecinni tayfası" Dostoyevski'si aynı Dostoyevski değildir. Aynı *Suç ve Ceza*'nın içinde bile birbirini yerinden etmeye yazgılı birkaç ses aynı anda duyulabilir. Toplumsal ya da kutsal yasayı bir güç perspektifinden kurcalayan Raskolnikov'un yaratıcısıyla bu inançsızın kutsalın önünde diz çökerse iyileşebileceğini söyleyen Dostoyevski aynı Dostoyevs-

ki değildir. Bize toplumsal-kutsal yasalar hakkında bugün de aynı ölçüde geçerli soruları soran yeraltı Dostoyevski'siyle bütün bu soruları Rus toprağına, Rus ruhuna, Rus Tanrısı'na yabancılaşmış aydınların sızlanmaları olarak paranteze alan Dostoyevski aynı Dostoyevski değildir. Ya da "Taşrada Düğün Hazırlıkları"nda dünyanın önümüze yığıdığı sıkıcı görevlerden kurtulmak için sıcacık yatağında "kocaman bir mayıs böceğine" dönüştüğünü hayal eden Eduardo Raban'ın yaratıcısıyla yine bir böceğe dönüşen, ama sonunda yamyassı bir böcek olarak çöpü boylayan Gregor Samsa'nın yaratıcısı aynı Kafka değildir. Sevdığı yazarlara "tutunduğundan" söz eden Oğuz Atay'la sevdiği yazarlara fazla tutunduğu için bir türlü yazamayan "yazamadığı romanların yazarı" Selim'in yaratıcısı aynı Oğuz Atay değildir. Ya da günlüğünde "Biz Steinbeck'in pamuk ve şeftali toplayan işçileriyle birlikte acı çekeriz, Hamlet'in meselesine katılırız. 'Palto' bizi derinden sarar. Batılı değerlendirir, biz severiz" cümlelerini kuran, "bizim samimiyetimiz ve sıcaklığımız"dan söz eden, "bizim pathos"umuzun yazarı Oğuz Atay'la o pathos'un kurcalanmadık yerini bırakmayan Atay aynı Atay değildir. "Türk tarihinin büyük hatırası"ndan, "ırkımızın gizli bir nabız gibi atan tarihi"nden, "çekiç seslerinin gazâ tekbirleri ve zafer nâralarıyla, kılıç, nal şakırtılarıyla yarıştığı muzaffer, mesut devir!"den söz eden Tanpınar'la geçmişin yansıtıcılığını çoktan yitirmiş bir paslı ayna olduğunu anlatan Tanpınar aynı Tanpınar değildir. Bize bedensel zaafı, zonklayan bir bacadan, bir uzvunu kaybetme tehlikesiyle yaşamamanın nasıl bir şey olduğundan söz eden *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun yazarıyla milli gövdenin işe yaramaz organlarının, hasta uzuvlarının, kangren olmuş taraflarının kesilip atılması gerektiğinde ısrar eden, güçlü "Türk uzviyeti"nin yazarı Peyami Safa aynı Peyami Safa değildir. Dünyanın bütün "makhur ve mağlup kavimler"inin tarih denen savaşı kaybettikleri için kendilerini temsil etme hakkından mahrum bırakıldığını söyleyen Cemil Meriç'le aynı kavimlerin nasıl "Caliban"laştırıldığını görmezden gelen, "Kalabalık Caliban'dır, sevimsiz, pis, ahmak Caliban" cümlesinin yazarı, "Yığın kadındır. İrzını teslim edecek bir zorba arar. Çobansız rahat edemeyen kaz sürüsü"nın yazarı aynı yazar değildir.

Ya da aynı yazardır. Bazen farklı yapıtlarda, bazen aynı yapıtın içinde konuşan bu farklı yazarları birbirinin ışığında okumak bizi hem klişeleşmiş yorumlardan hem koşulsuz hayranlıklardan hem de bir yapıtın bazen kasten görünür kıldığı, bazen çelişkileriyle sahnelediği problemin gerisine düşmekten kurtarır. Bir yapıtı okurken aynı yazarın farklı sesleri arasında bazen kıran kırana olabilecek mücadele üzerinde, ya da bu mücadelenin bazen nasıl başlamadan bastırıldığı üzerine, orada tamamlanmadan bırakılmış cümle taslakları, kırılma noktaları ya da çatallaşmalar üzerine düşünmemizi sağlar. Bu çatallaşmaların neden bazı yapıtlara güç verdiğini, bazılarını güçsüz bıraktığını anlamamızı sağlar.

Ama karşılaştırmayı davet eden başka şeyler de var. Sonuçta aynı tek dünyada yaşıyoruz. Tanpınar *Beş Şehir*'i yazarken Walter Benjamin hayatta değildi; ama bu dünyadan erken ayrılmasaydı, muhtemelen aynı yıllarda Paris'te *Pasajlar* üzerinde çalışıyor olacaktı. Tanpınar'ı onunla "baş başa" kalarak okumak hep aynı "sükût suikasti" yorumlarını çoğaltmamıza yol açabiliyor. "Korkunç mukayese arzuları"nı bastıran ya da yapıtlarını kendisiyle baş başa kalarak yazan biri değildi Tanpınar. Bu yüzden burada ben de onu, hemen hemen aynı yıllarda başka bir ülkede, başka bir dilde, başka kültürel basınçlar altında, ama yine Proust'tan, Baudelaire'den, Dostoyevski'den etkilenererek yazan, Tanpınar'ın kendi ifadesiyle söylersem, yine "Freud ile Bergson'un beraberce paylaştıkları bir dünyanın çocuğu" olan, yine bugünün geçmişle nasıl ilişki kuracağını problem edinmiş bir Marksist denemeciyle, Benjamin'le birlikte okumayı deneyeceğim. Biri Yahudi kökenli, Berlinli; diğeri İstanbul'da doğmuş, Müslüman. Biri modernist bir estetikle komünizmi, Yahudi mistisizmiyle tarihsel maddeciliği buluşturmaya çalışıyor; diğeri enerjisinin büyük bölümünü Garp'la Şark arasında bir terkip kurmaya adanmış. Yapıtlarında ortak kaygılar, benzer problemler, çarpıcı ifade benzerlikleri var. Ama aynı zamanda büyük farklılıklar: Tanpınar "hayatın mucizesi olan devam"da ısrar ediyor; Benjamin tarihin sürekliliğini parçalayacak "olağandışı, neredeyse kavranamaz ve mucizevi" bir kesinti umuduyla yazıyor. Tanpınar "hasret"in yazarı; Benjamin'in yazdıklarına "dehşet" yön veriyor. Tanpınar kültürü "ruhsal saltanat"

la ilişkilendiriyor; Benjamin "sınıf uçurumu"ndan, "barbarlık"tan, "kaba ve maddi şeyler için verilen mücadele"den söz ediyor. Evet, benziyorlar; ama nereye kadar?

Hepimizde bir "Selimlik" olmalı: Dostoyevski'yle Dostoyevski, Kafka'yla Kafka, Tanpınar'la Tanpınar olabilmek gerekir. Ama bir yazarı daha iyi anlayabilmek için, ona bir başkasının bakışını değiştirmekten kaçınmayalım. Çoğu yapıtını "devam zinciri"nin kayıp halkalarını bulmaya adanmış "Bursa'da Zaman"ın yazarını, kültürel sürekliliğin daima bir şiddet içerdiğini söyleyen "19. Yüzyılın Başkenti Paris"ın yazarıyla birlikte okumak iyi bir başlangıç noktası olabilir. İki yazarın nasıl bir ortak modernlik zemininde buluştuklarını, ama aynı zamanda yollarının nerede bir daha buluşmamak üzere ayrıldığını görebilmemizi sağlayabilir.

Ya da Cemil Meriç. Türkiye'de "çağdaşlaşma" söyleminin ilk değilse bile en sert eleştirmenlerinden biriydi Meriç. 1964 gibi erken bir tarihte yüzünü Doğu'ya dönmüş, *Hind Edebiyatı*'nı yazmıştı. Kitabının o yıllarda hiç ses getirmediklerinden yakındır. Ama bugün *Bu Ülke*'nin yazarını *Şarkiyatçılık*'ın yazarıyla, Edward Said'le birlikte ananlar var. Evet, bir benzerlik var. *Şarkiyatçılık* (1978) henüz ortada yokken yayımladığı *Umrandan Uygarlığa* (1974) ve *Bu Ülke*'de (1974) Avrupa'nın Şark üzerine yalanlarını eleştiriyor, "modernleşmek", "asrileşmek", "az gelişmişlik" gibi kavramları Avrupa'nın bilgide yarattığı çarpılmanın ürünü olarak değerlendiriyordu Meriç. *Şarkiyatçılık*'ın Türkçe çevirisine yazdığı sunuşta "kendimizi batının imal ettiği çarpıtıcı bir aynadan seyrediyor, daha doğrusu bu hayale göre inşa etmeye çalışıyoruz" gibi cümleler kurmuşluğu da var. Aynı yerde, 1960'larda kendisinin de *Şarkiyatçılık* gibi bir kitap yazmayı istediğinden, ama bunu bir türlü gerçekleştiremediğinden söz eder. Soru, kendi sorusu: "Neden *Oryantalizm*'e uzaktan veya yakından benzeyen bir kitabın altında bir Türk'ün imzası yok?"

Madem kendisi "korkunç mukayese arzuları"nı bastırmıyor, biz de bastırmayalım. *Bu Ülke*'nin yazarıyla *Şarkiyatçılık*'ın yazarı gerçekten aynı şeyi mi söylüyor? Ya da Peyami Safa: Avrupa'da "bütün şarka izafe edilen müşterek vasıflar"dan hoşlanmadığını, "Şarklı denince birbiriyle hiçbir münasebeti olmayan bir Müslümanla bir

Budist'in, bir Hintli'yle bir İranlı'nın, bir Arap'la bir Türk'ün aynı toptanlaştırıcı bakışla birleştirilmesine karşı çıktığını, Avrupalı yazarların büyücü ve kaderci, tembel ve hımbıl Şark imgesinden rahatsız olduğunu biliyoruz. O halde "Şark Nedir?"in, "İki Şark Arasındaki Fark"ın, "Şark-Garp Münakaşasına Bir Bakış"ın, "Doğu-Batı Sentezi"nin yazarıyla *Şarkiyatçılık*'ın yazarı nerede ayrılıyor birbirinden? Ya da kutuplar nerede birbirine yaklaşıyor: "Türk inkılâbı"nı savunan milliyetçi-medeniyetçi Peyami Safa'yla "yobazlık"ı üstlenen inkılap karşıtı Cemil Meriç hangi zeminde buluşuyor?

Ama madem bu soruları soruyoruz, "bize göre" yapılmış bir eleştirinin rahatlığına sığınmayacağız, şu karşılaştırmadan da çekinmeyelim: Batı'nın Doğu'ya hükmedebilmek için nasıl bir Doğu imgesi kurduğu sorusunu, Doğu'nun kendi kendine hükmedebilmek için nasıl bir Batı kurduğu sorusuyla birlikte tartışabiliyor muyuz? Bu soruları birbirini dışlayan değil, birbirini tamamlayan sorular olarak sorabiliyor muyuz? Avrupalı yazarların Doğu imgesiyle kendini bazen Batılı, bazen Doğulu, bazen Doğu-Batı sentezcisi sayan Türkiyeli yazarların Batı imgesi arasında nasıl bir fark, aynı zamanda nasıl bir benzerlik var? Peyami Safa'nın romanlarını aynı Peyami Safa'nın "Şark Nedir?"iyle, "Şark Nedir?"i Cemil Meriç'in "Oryantalizm: Sömürgeciliğin Keşif Kolu"yla, "Oryantalizm: Sömürgeciliğin Keşif Kolu"nu *Bu Ülke*'yle, *Bu Ülke*'yi Edward Said'in *Şarkiyatçılık*'ıyla karşılaştırarak okumak, bu soruları kurcalayabileceğimiz verimli bir tartışmanın ilk adımlarını oluşturabilir.

Son bir başlangıç fikri, bu kez Roland Barthes'dan. 1970'lerin sonunda yaptığı bir konuşmada, edebiyatın ütöpik yanından söz ederken, "dünyayı değiştirme" yönündeki Marksist önermeye "dili değiştirme" yönündeki Mallarmé'ci önermenin eşlik etmesi gerektiğini söylemişti. Bu "eşlik etme" fikri yalnızca siyasi eleştiriye modernist edebiyatın kazanımlarıyla ulaşılmış bir başka doğruyu, dilin de bir siyaseti olduğunu görmeye davet ettiği için değil, aynı zamanda eleştirel düşüncenin ancak birbirine uzak kalmış doğruları birbiriyle konuşmaya zorlayarak gelişebileceğine işaret ettiği için de önemli görünmüştü bana. Başlamak için paradokslar iyidir; eleştirel düşünce için daha da iyi. Çünkü iki problemi birbirinin ışığında bir kez daha dü-

şünmeye zorlar bizi. Eğer bu dünya böyle şekillenmişse dil de ister istemez bundan payını alır; öyleyse bu dünya değişmelidir; böyle diyor birinci önerme. Ama ikincisine de kulak verelim: Dil bu dünyayı anlamamızın saydam bir vasıtası değil, o dünyayı var eden ortamlardan biri; eğer dil değişmezse bu dünya da değişmez; öyleyse dil değişmelidir. Bu iki önermeyi birbirinin kuvvetine, ama aynı zamanda zaafına işaret edecek şekilde konuşmaya zorlayabilecek miyiz?

Bu tür çifte problemleri farklı yazarların katıldığı bir tartışma ortamında, Tanpınar'ın sözcüklerini kullanırsam, evet "korkunç mukayese arzuları"yla kurcalayan çapraz okumalar elinizdekiler. Kitapları kütüphane raflarında yan yana, edebiyat tarihlerinde arka arkaya, satış listelerinde alt alta görüyoruz. Sözünü olduğundan güçlü gösterebilmek için kendini kâh o yazardan kâh ötekenden alıntılarla tahkim eden yazılarda, sanki Dostoyevski'yle Kafka aynı şeyi söylüyormuş gibi, sanki Tanpınar'la Benjamin aynı hasret burcundanmış gibi, sanki Cemil Meriç'le Edward Said aynı kabiledenmiş gibi, sanki dünyanın bütün yazarları kolayca geçinip gidiyorlarmış gibi, aynı önermenin emrinde kol kola çalışırken de görüyoruz. Ama bir yapıtlar konferansında bir araya gelebilirlerse eğer, gevşek konuşmalar yerini gerilimli bir tartışmaya bırakabilirse, o zaman bize çok daha fazlasını söyleyecekler.

Kitabın son denemesine, "Kapalı Kapıdaki Çatlak"a gelince. Orhan Koçak'ın yazılarıyla ilgili bu denemeyi bu kitaba alıp almayı epey düşündüm. Koçak'ın yazılarıyla Adorno'nunkiler arasındaki bazı paralelliklerden yola çıkıyor olsa da, diğerleri kadar ikili bir okumma değil çünkü bu. Ama madem "benden önce bir başkası"ndan söz ediyorum burada, seleflerden ve yol göstericilerden söz ediyorum, benim için de yol gösterici olmuş bir yazarla ilgili bu yazıya burada bir yer var, diye düşündüm. Bir de şu: Bize hep kapalı kapılardan, kapı dışarı edilenlerden, kapalı kapının önünde ömrünü tüketenlerden söz eden bir yazar, Franz Kafka üzerine bir denemeye başlayan bu kitabı bu kez kapıdaki çatlaktan söz ederek bitirmek istedim. Kapıda ince bir çatlak var. Eğer olmasaydı, bu yazılar da olmayacaktı.

Kafka'nın Böceği



**"Sevgili okuyucularım, sizin dinlemek
isteyip istemediğinizi bilmem, ama şimdi size niçin
bir böcek bile olamadığımı anlatmak istiyorum.
şunu bütün ciddiyetimle belirteyim, pek çok kez
böcek olmayı istedim. Ne yazık ki buna bile erişemedim."**

Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*

KAFKA'NIN BÖCEĞİ gözlerini yirminci yüzyılın başında bir pazarla-
macının yatağında açmadan elli yıl kadar önce Dostoyevski'nin kü-
çük memurlarının, yoksul üniversite öğrencilerinin, yeraltı adamlar-
ının kâbuslarında ortaya çıkmıştı. "Dönüşüm"ün koşullarının as-
lında çoktan hazır olduğunu haber veren şu temel soruyla birlikte:
Ya başkaları için böcek kadar değersizsem? Ya böcek kadar ezilip
geçilebilir, böcek kadar önemsizsem? Ya başkalarına göre insan de-
ğil de böceksem ben?

Gerçekten de insanın yazgısını böceğinkiyle karşılaştırmadığı
tek bir yapıtı yoktur Dostoyevski'nin. *İkiz*'de¹ Golyadkin yüksek rüt-
beli bir subayın yanında kendini "bir böcekmiş gibi" hisseder. *Yeral-
tından Notlar*'ın anlatıcısı, subay Zverkov'un kendisine "iğrenç bir
böceğe bakar gibi" baktığını düşünür. Aynı bakış yasası Sibiry'a da
bile işlemeye devam eder: *Ölü Evinden Anılar*'da mahkûmlar birbir-
lerine "sanki önemsiz bir böcek türünü inceliyormuş gibi" bakıyor-
dur. Yalnız böcek de değil; sinek, fare, solucan. Hepsi de aşağılan-
mışlığın temel mecazları olarak Dostoyevski romanında yerlerini
almıştır. *İnsancıklar*'da Devuşkin başkaları tarafından aşağılandığı
için kendi gözünde bir "kâğıt fare"sine dönüşür. *İkiz*'de Golyadkin
çağrılmadan gittiği davetten kapı dışarı edilince "yerin dibine ya da

1. Dostoyevski'nin *Dvoynik*'ini Türkçede daha çok *Öteki* adıyla tanıyoruz.
Sabri Gürses'in *İkiz* çevirisi (İstanbul: Can, 2010) oldukça yeni. Türkçe çeviride
İkiz yerine *Öteki*'nin tercih edilmesini eleştiren bir yazı için: Sabri Gürses, "İkiz
ve 'Öteki'", *Notos*, sayı 15, Nisan-Mayıs 2009, s. 48-54.

bir fare deliğine girmiş olmayı" ister. *Kumarbaz*'da Aleksiye sokakta karşılaştığı baronesin gözünde solucandan farksızdır. Nihayet *Yeraltından Notlar*: Yeraltı adamı başkalarının karşısında ezile büzüle "zararlı, iğrenç bir sinek" durumuna düşmüş, hakarete uğradığı için "gücenmiş bir sıçancık" a dönüşmüştür.

Kahramanlarının kime, neden, nasıl gücendiğini anlatmada ustaydı Dostoyevski. Ama insanlar arasındaki ilişkilere yön veren temel güç yasasını kendisinin de çoktan içselleştirdiği anlaşılıyor. "Bir Yazarın Günlüğü" başlığıyla kaleme aldığı köşe yazılarından birinde, Almanya'nın Ems kentindeki postane memurlarının davranışlarını St. Petersburg'daki memurlarinkiyile karşılaştırırken sözü yine böceğe getirir. St. Petersburg'daki memurlar sıradan bir hayat yaşıyor olmanın hıncını müşterilerden çıkarırlarken, Ems'tekiler aynı sıradan işi onurlarını koruyarak yapabiliyor, böylece "insanken böcek" değil, "küçük bir böcekken insan" olabiliyorlardır. Bir insanı böcekken insan olabildiği için övüyor, bir posta memurunu sırf önemsiz bir iş yaptığı için böcek olarak görebiliyordur *İnsancıklar*'ın yazarı.

Aslında benzer sahneler Gogol'de de var. "Burun"un, "Bir Delinin Hatıra Defteri"nin, "Palto"nun kahramanları soyluluk hayalleri kuran, ama başkalarının gözünde bir "dilenci" ya da "sinek" kadar değeri olmayan küçük memurlardır. "Palto"nun Akaki Akakiyeviç'i "adi bir sineği mikroskop altında inceleyen tabiat bilginlerinin bile ilgisini çekmeyen", çalıştığı dairededeki odacıların gözünde "havada uçan sinek kadar" değersiz biridir.

Dostoyevski işe buradan başladı; Gogol'den devraldığı değersizlik mecazını edebiyat tarihinin ilk güçlü "kaybeden" romanlarının temel motifine dönüştürdü. "Kaybetmek" derken, tarihsel bağlamını da düşünelim. *Suç ve Ceza*'da kendi yasasını kendi koyacak kadar güçlü dehalarla yasaya boyun eğen böcek yığınlarından söz ederken, on dokuzuncu yüzyıl Rus eğitimlilerinin tıkanmışlığından yola çıkmıştı Dostoyevski. On dokuzuncu yüzyılın rüyası deha olmaksızın (*Suç ve Ceza*'da olduğu gibi bir Napolyon, *Delikanlı*'da olduğu gibi "para babası" Rothchild olmaksızın) kâbusu böcek olmaktır. İnsanı her an zehirleyen bir kıyaslama ikliminde kendilerini durmadan yukarı-

dakilerle, kendilerinden daha az kültürlü, ama daha başarılı insanlarla, yüksek rütbeli memurlarla, gösterişli subaylarla, zengin bankerlerle karşılaştırmak zorunda kalan okumuş yazmışların, bağımsız olmayı hayal ederken yoksul yığınlarla kader birliğine sürüklenen eğitimlilerin kâbusudur Dostoyevski'de böcek olmak. Kendisinin "yeraltı trajedisi"² adını verdiği umut-incinmişlik-hınç üçgeni. "Herkesten daha akıllı, daha soylu, daha kültürlü olan ben," der *Yeraltından Notlar*'ın anlatıcısı, "başkalarının karşısında ezile büzüle, onların horlamaları karşısında yıkıla yıkıla, zararlı, iğrenç bir sinek durumuna düşmüştüm ve bunu düşündükçe eriyor, kahroluyordum."

Yine de Dostoyevski'nin "yasa"dan söz ederken yalnızca toplumsal yasayı değil, aynı zamanda doğa yasalarını da kastettiğini unutmayalım. *Türlerin Kökeni* 1859'da, Rusça çevirisi *Yeraltından Notlar*'la aynı yıl 1864'te yayımlanır.³ *Yeraltından Notlar*'da "birisi çıkıp da insanların atalarının maymunlar olduğunu söylerse," diye başlayan bölüme, yeraltı adamının doğa yasalarına duyduğu kızgınlık eşlik eder. Yeraltı adamı yalnızca güçlü insanlar karşısında "bir cüce kadar kuruntulu" birine dönüştüğü için değil, aynı zamanda doğa yasaları onu bir maymuna dönüştürdüğü için de kahroluyor. Yalnızca toplumsal şölenden kovulduğu için değil, aynı zamanda doğal şölendeki ayrıcalıklı yerini yitirdiği için de gücenmiştir.

2. "Acıdan, incinmişlikten, daha iyi bir hayat umuduyla buna ulaşmanın imkânsızlığından oluşan yeraltı trajedisi"ni anlattığını söyler Dostoyevski. *The Notebooks for a "Raw Youth"*, Edward Wasiolek (haz.), İng. çev. Victor Terras, Chicago: University of Chicago Press, 1969, s. 425-6, aktaran Michael André Bernstein, *Bitter Carnival: Ressentiment and the Abject Hero*, Oxford: Princeton University Press, 1992, s. 96.

3. Darwin hakkında Rus basınında çıkan ilk yazı daha eski (1860) tarihlidir. Michael R. Katz, "Dostoyevsky and Natural Science" (*Dostoyevsky Studies*, 9. cilt, 1988) adlı yazısında Dostoyevski'nin Darwin'i nihilizmin etkisindeki "olumsuz" kahramanlarıyla (*Yeraltından Notlar*'da yeraltı adamıyla, *Suç ve Ceza*'da Raskolnikov ve Lebezyatnikov'la, *Ecinniler*'de Kirillov ve Karmazinov'la, *Karamazov Kardeşler*'de Kolya Krasotkin'le) ilişkilendirdiğini söyler. Katz'a göre çağın yeni bilimlerinde (biyolojide, fizyolojide ve jeolojide) Dostoyevski'nin karşı çıktığı şey bilimsel açıklamanın kendisinden çok, bunun inanç ya da ruhsallık alanında yol açacağı yıkımdır. Düşüncenin kendisinden çok sonucuyla tartışıyor Dostoyevski.

Dostoyevski kahramanının zihninde yarım asır öncesinden kıpırdar durur Kafka'nın böceği. Ama *Dönüşüm*'deki hatlarına en çok *Yeraltından Notlar*'da yaklaşır. Çünkü "ne bir kahraman ne de bir böcek" olabildiğinden yakınıyordur orada yeraltı adamı; madem kahraman olamamıştır, hiç olmazsa böcek olabilmelidir. Başkaları gibi "bir piyano tuşu değil, bir insan" olduğunu göstermek için doğa yasasına karşı gelecek, bile isteye bir "mağara adamı"na dönüşecek, doğanın uslu çocuğu olmak yerine "seve seve sıçan gibi" olacak, kendi yazgısını kendisi seçmiş gibi gönüllü olarak böcekleşecektir. Madem siz beni bir böcek gibi görüyorsunuz, diyor gibidir; alın işte ben sizin sandığınızdan daha iğrenç, daha aşağılık, daha zararlı bir böceğim. Notlarında bu gönüllü gerilemeyi bile başaramadığını anlatır yeraltı adamı: "Sevgili okuyucularım, sizin dinlemek isteyip istemediğinizi bilmem, ama şimdi size niçin bir böcek bile olamadığımı anlatmak istiyorum. Şunu bütün ciddiyetimle belirtiyim, pek çok kez böcek olmayı istedim. Ne yazık ki buna bile erişemedim."

İkiz, Yeraltından Notlar, Suç ve Ceza. Bütün bu romanlar Dostoyevski'nin "yeraltı trajedisi"ni içeriden anlatabilecek kadar yakından tanıdığını gösteriyor. Kapitalizmin öğüten çarkı, yığınlaşma ve sıradanlaşma insana yerüstünde kaçacak yer bırakmamıştır. Yine de Dostoyevski'nin bu tıkanmışlığı, Avrupa kültüründen bir şeyler kapıp, "topraktan ve halkın özünden kopmuş"; Rus toprağına, Rus ruhuna, Rus Tanrısı'na yabancılaşmış on dokuzuncu yüzyıl Rus aydınlarının "sızlanmaları" olarak paranteze aldığını da biliyoruz. *Yeraltından Notlar*'dan hemen sonra yazdığı *Suç ve Ceza*'da yeniden "böceklik" problemine döner Dostoyevski. Kahramanı bu kez yeraltında sızlanan kültürlü bir memur eskisi değil, eyleme geçmiş bir yazar adayı, üniversiteden atılmış bir yoksul öğrencidir. "Bir böcek değil, bir insan" olduğunu kanıtlamak için kan döker Raskolnikov. İnsana insan kanı dökmemesini emreden yasayı hiçe sayarak yazgısını değiştirecek, "kötü, zararlı, iğrenç bir bit"i ortadan kaldırarak kendini "böcek" yığınlarından ayıracak, yasaya boyun eğen bir böcek değil, kendi yasasını kendi koyacak kadar güçlü biri, bir Napolyon olduğunu gösterecektir.

Ama insanlıktaki bu kanlı ısrara rağmen Kafkaesk dönüşümün koşulları çoktan hazırdır. Raskolnikov böcek olmadığını göstermek için öldürür; ama sonunda kendisinin de "bir bittten başka bir şey olmadığı"nı anlar. Yaralı gururla başlar; yaralı gururla bitirir. Dostoyevski'nin kurtuluşu bu kez İncil'de aradığı an: Sibiry'a'daki mahkûmluk günlerinin anlatıldığı kısacık son bölümde Raskolnikov'un "yeniden doğuş"unu müjdeleyerek biter roman. İnanç yarayı iyileştirebilir, diyordur şimdi Dostoyevski; münkir Raskolnikov yeniden inanabilirse eğer, kutsal yasaya yeniden boyun eğerse, insan toplumuna yeniden kabul edilebilir.

Daha ilk romanından bu yana adım adım kurduğu "böceklik" problemini, bize aynı anda hem sınıfsal hem varoluşsal bir yazgı olarak anlattığı yeraltı trajedisini kutsala sığınarak ertelemiştir Dostoyevski. Size on dokuzuncu yüzyılın "ölü doğan" yeraltı aydınının, bu inançsız, bu hayalperest, bu gücenmiş yaratığın yerüstünde neler yapabileceğinden söz ettim, diyor gibidir; "bir böcek değil, bir insan" olma arzusunun onu nasıl hunharlaştırdığını anlattım, ama merak etmeyin, İncil'de Lazarus nasıl dirildiyse Raskolnikov da öyle dirilecek, bilmediği bir gerçeklikle tanışacak, ben de onun yeniden doğuşunu yazacağım o zaman.

Bu imayla biter *Suç ve Ceza*: "Bu yeni bir öykünün konusu olabilir," der Dostoyevski son cümlede: "bu öykümüz ise bitmiştir."

2

Dostoyevski Raskolnikov'un yeniden doğuşunu hiçbir zaman yazmadı. Upuzun romanın son iki sayfasına sığdırdığı "yeniden diriliş" müjdesini romanlaştıramamış olsaydı, ilk romanından bu yana kurcaladığı toplumsal-varoluşsal böceklik kâbusunu bir hidayet öyküsüyle sonlandırabilmiş olsaydı, Dostoyevski olmayacaktı. Zaten *Suç ve Ceza*'dan aklımızda romanın sonundaki yeniden diriliş imasından çok, Raskolnikov'un temel sorusunun kalmış olması, Dostoyevski'nin zihninin o soruyla meşgul olduğunu gösterir: Neden top-

lumsal ya da dinsel yasaları yapanlar atalarından devraldıkları kuralları devirince baş tacı ediliyor da ben suçlu oluyorum? Yasaya karşı çıktım, kan döktüm, suç işledim; beni idam edin, tamam; ama neden yasa koyucular kan dökünce suçlu olmuyor da ben suçlu oluyorum?

Zaten mecaz da kolay kolay silinip gitmiyor. Sonraki romanlarında "aşağılanmışlığın ve ezilmişliğin" temel mecazı olarak böceğe yer vermeye devam etti Dostoyevski. *Karamazov Kardeşler*'de baba Karamazov oğlu Dimitri'yi "bir hamamböceği gibi" ezeceğini söyler. Yine de *Suç ve Ceza*'dan başlayarak mecaza bazı yeni içeriklerin, kutsal kitaplardan devralınmış bir kötücüllük fikrinin sızdığı görülür. Horlanmışlık ve ezilebilirlik kadar açgözlülük ve hunharlıkla da özdeşleştiriyordur Dostoyevski artık böceği. *Suç ve Ceza*'da Raskolnikov berbat odasında günlerce dışarı çıkmadan "bir örümcek gibi" oturuyor, ağına kimi nasıl düşüreceğini planlıyordur. *Deli kanlı*'da Arkadiy içinde bir yerlerde gizlenen "örümcek ruhu"ndan yakınır. Aynı acımasız böcek *Ecinniler*'de, St. Petersburg'dan gelen yepyeni fikirlerin etkisiyle başkalaşmış taşrah devrimcilerin dünyasında da şekillenmeye devam eder. Liza'ya göre Stavrogin "insan kadar büyük kötücül dev bir örümcek"tir. Romanda Stavrogin de "kendini yeryüzünden iğrenç bir böcek gibi süpürüp atamadığından" yakınır. *Karamazov Kardeşler*'de baba Karamazov "şehvet anlarında zararlı böcekler gibi hunharca davranan" biridir. Dimitri Karamazov kardeşi Alyoşa'ya sefih yaşamından söz ederken, kendini aşağılık bir tahtakurusuna, açgözlü bir örümceğe benzetir: "Bir tahtakurusu, zararlı bir böcek değil miyim?" Aynı yerde "Tanrı'nın şehvet bağışladığı böcekler"den de söz eder Dimitri: "İşte o böcek benim, kardeşim... Hem hepimiz, bütün Karamazov'lar böyleyiz. Melek olan sende bile bu böcek yaşıyor, kanında fırtına yaratıyor."

İki böcek, iki Dostoyevski. Bir yandan böcekliği toplumsal güç yasasıyla, "ezilmiş ve aşağılanmış" kahramanlarının incinmişliğiyle ilişkilendirir Dostoyevski. Diğer yandan Tanrı'sını yitiren insanın "açgözlü bir örümcek"e dönüşeceğini söyler; insan inancını yitirirse, ister istemez içindeki hayvani, hunhar, şehvetli böceğin emrine girecektir. Ama madem Kafka'nın daha vurucu, daha tuhaf, daha

karmaşık böceğine doğru ilerleyeceğiz burada, mecazın yalnız içeriğinden değil, biçimsel özelliklerinden de söz edelim. Dostoyevski'nin böcekleri arasında rüya imgelerini andıran kararsız içeriği, groteskliği ve tekinsizliğiyle Kafka'ninkini en çok andıran *Budala*'da, İppolit'in rüyasında ortaya çıkar. Rüyada bir odadadır İppolit; aynı yerde böcek gibi kahverengi kabuklu, yılan gibi kıvrılan, akrep gibi zehirli; doğada bir karşılığı olmadığı için hem yılandan hem akrepten hem böcekten daha korkunç bir böceğimsi-sürüngen vardır. İppolit'in köpeği, yarattığı dişleri arasında ezer; hayvanın ağzına "tıpkı ezilmiş hamamböceklerinden olduğu gibi" beyaz bir sıvı sızar.

İnançsızlığı, incinmişliği ve meydan okumasıyla tipik bir yeraltı adamıdır İppolit. Verem hastasıdır; birkaç haftalık ömrü kalmıştır. Ama ölüme yenilmeyi gururuna yediremediği için intihar etmeye karar verir. Yukarıda anlattığım "ezilmiş hamamböceği" rüyası, İppolit'in doğa yasaları karşısındaki çaresizliğini dile getirdiği, bir itiraf kadar bir meydan okumayı da andıran ünlü "Zorunlu Açıklama" sında yer alır. Burada artık mecaz tıpkı rüyalarda olduğu gibi aynı anda birkaç şeye birden işaret eder. İppolit bir yandan doğanın kendisini "bir böcek gibi ezdiğinden" söz ediyordur; zavallı böcek kendisidir; bir böcek gibi ezilmiş ve aşağılanmış. Ama aynı yerde kendisini ezen doğayı zalim bir böceğe, bir örümceğe de benzetir; ölümcül bir hastalığa yakalandığı için "örümcek görünümlü kara güce" boyun eğmek zorunda kalmıştır. "Ezilmişler ve aşağılanmışlar" Dostoyevski'sinin ezilip geçilebilir böceğiyle sonraki romanların kötücül örümceği aynı imgede bir araya gelmiş, bir bileşik rüya imgesine, çoğul anlamlı bir mecaza dönüşmüştür. Tuhaf bir biçimde mecaz burada hem insanın bir böcek gibi ezilebilirliğini hem onu ezen örümcek görünümlü talihi, hem "böcek" ezikliğini hem "dev örümcek" hunharlığını aynı anda kendinde toplamış gibidir. Rüya mecazlarını andıran daha kararsız, buna rağmen daha tekinsiz bir imge.

Kafka'nın tek bir imgede birçok anlamı birden toplayan böcek-insanının daha yakınındayız artık. Son örneği *Ecinniler*'den vereceğim. Romanda yüzbaşı Lebyadkin de kendini böceğe benzetir. Hayvan masalları yazarı Krilov'la dalga geçmek için okuduğu şiirin içinde yine bir böcek, bir hamamböceği kıpırdıyordu:

*Bir hamamböceği yaşardı bu dünyada,
Doğdu doğalı hamamböceğiydi,
Sonra düştü bir gün,
Sinek yemi dolu bir bardağa.*

3

Kafka'nın, kendini yakın hissettiği yazarlar arasında Grillparzer, Flaubert ve Kleist'la birlikte Dostoyevski'nin de adını saydığını biliyoruz.⁴ Kendi yapıtlarını Dostoyevski'ninkilere yakın bulduğunu, *Delikanlı*'dan etkilendiğini,⁵ Max Brod'un Dostoyevski'nin ruh hastalarına fazlaca yer verdiği yolundaki eleştirilerine, Dostoyevski'de ruhsal hastalığın karakter çizmenin vazgeçilmez tekniklerinden biri olduğunu söyleyerek karşı çıktığını da.⁶ Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*, *Delikanlı* ve *Karamazov Kardeşler* gibi romanlarının yanı sıra Nina Hoffmann tarafından yazılan biyografisini (1899), Alexander Eliasberg tarafından derlenen mektuplarını (1914), ayrıca Nikolay Strakhov'un yazdığı Dostoyevski incelemesini de okumuş, özellikle 1912-15 yılları arasında Dostoyevski'den epey etkilenmiştir Kafka.⁷ Günlüklerinde ya da mektuplarında bir gönderme yok; ama bazı metinsel benzerlikler Kafka'nın *İnsancıklar*'ı, *İkiz*'i, *Ölü Evinden Anılar*'ı, *Yeraltından Notlar*'ı ve *Budala*'yı da okuduğunu düşündürüyor.

Dostoyevski'yle Kafka arasındaki benzerlikler üzerinde daha önce de duruldu. Kafka'nın bir yeraltı yaratığını anlatan "Yuva"sı Ye-

4. Franz Kafka, *Sevgili Felice'ye Mektuplar* (2 Eylül 1913 tarihli mektup), çev. Orhan Tuncay, İstanbul: Gün, 2004, s. 349.

5. Max Brod, *Kafka'da İnanç ve Umutsuzluk*, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem, 2. basım, 2000, s. 76.

6. Franz Kafka, *Günlükler*, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem, 2003, s. 460-1.

7. Kafka'nın bu kitapları okuduğunu şu kaynaklardan anlıyoruz: *Otla'ya ve Ailesine Mektuplar*, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem, 3. basım, 2001, s. 71, 107 ve 208; Gustav Janouch, *Kafka ile Söyleşiler*, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem, 3. basım, 2008, s. 111. Ayrıca *Günlükler*'de (s. 314, 326, 332, 355, 389 ve 439) ve *Milena'ya Mektuplar*'da (çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem, 2005, s. 24-5) Dostoyevski'ye çok sayıda gönderme vardır.

raltından Notlar'ı, "Cezalılar Kolonisi" *Ölü Evinden Anılar*'ı akla getirir. *Dava*'nın 2. bölümü *Karamazov Kardeşler*'in 9. bölümüyle aynı başlığı ("Ön Kovuşturma") taşır. *Dava*'yla *Suç ve Ceza* arasında hem kavramsal çerçeve hem de bazı motifler açısından benzerlikler vardır. *Dönüşüm* yalnızca kara mizah tonuyla değil, bazı biçimsel özellikleriyle de *İkiz*'i andırır. *İkiz*'de Goldyatkin bir sabah işe gitme fikrinin dehşetiyle gözlerini açıp endişe içinde daireye vardığında kendini ikinci Goldyatkin'in gölgesinde yaşıyor bulur. *Dönüşüm*'de Gregor Samsa tedirgin düşlerden sonra bir sabah uyandığında kendini bir böceğe dönüşmüş bulur.⁸

Benzerliklerin ne kadarının bir yakınlığın, ne kadarının bir etkilenmenin ürünü olduğunu, bir etkilenme varsa bunun ne kadarının bilinçli göndermeler, ne kadarının okunmuş bir yapıtın o kadar bilinçli olmayan yankıları olduğunu tam bilemeyiz. Tahmin ediyoruz: Dostoyevski'yi okurken hemen her romanda karşısına çıkan böceklerden etkilenmiş olmalıdır Kafka. Ama güçlü bir etkilenmeden söz edebilmemiz için etkileyenin gücü kadar etkilenenin gücünden, etkinin sonradan gelenin dünyasında yerleşeceği zeminden, o zeminde nasıl dönüştürüldüğünden de söz etmemiz gerekir.

Dönüşüm'ü yazdığı dönemde günlüğüne aldığı notlar, yakınlarına yazdığı mektuplar böceğin Kafka'nın kişisel tarihinde de önemli bir yeri olduğunu düşündürüyor. *Dönüşüm*'den yedi yıl sonra, 1919'da babasına yazdığı (ama hiçbir zaman yollamadığı) *Babama Mektup*'ta Hermann Kafka'ya duyduğu kızgınlığın nedenlerini açıklarken, onun sert davranışları yüzünden "ışıkta ürken bir yaratık" a dönüştüğünü yazar Kafka. Yine aynı yerde babasının kendisini "haşere"likle suçladığından da söz eder. Kafka'nın, Yahudi tiyatro oyuncusu arkadaşı Jizchak Löwy'yi haşereye benzetiyor, onunla düşe

8. Kafka'daki Dostoyevski etkisine, özellikle de *İkiz*'in *Dönüşüm*'deki izlerine ilk dikkati çeken, *İkiz*'in İngilizce basımına yazdığı "Önsöz"üyle (1958) Mark Spilka'dır. Kafka'daki Dostoyevski etkisinin izlerini ayrıntılı olarak süren daha yakın tarihli bir kitap için: W. J. Dodd, *Kafka and Dostoyevsky: The Shaping of Influence*, Londra: Palgrave, 1992. Dodd burada Kafka'nın hangi Dostoyevski kitaplarını okumuş olabileceğiyle ilgili tahminlerde de bulunur. Dodd'a göre Dostoyevski yalnızca kitaplarıyla değil, yaşamöyküsüyle de (özellikle kürek cezasına mahkûm olmasıyla da) Kafka için zengin bir kaynak olmuştur.

kalka Kafka'nın da bir haşereye dönüştüğünü söylüyordur Hermann Kafka.⁹

Taşradan gelip kente yerleşen, ticarete atılıp burjuvalaşan, taşralılığını olduğu kadar Yahudiliğini de geride bırakmaya çalışan babanın sözlüğünde "haşere" (*Ungeziefer*) tıpkı bütün burjuvaların sözlüğünde olduğu gibi asalaklığa işaret eder. Baba oğlunu kendisinin çektiği sıkıntıları çekmeden bolluk içinde yaşamakla, kendisinin savaşıarak edindiklerini savaşmadan edinmekle, düpedüz rahata konmakla suçluyordur. Bu suçlamada, Kafka'nın yazar olmak istemesinin önemli bir payı vardır. *Babama Mektup*'ta, babasının bu mektuba verebileceği muhtemel cevabı hayalinde canlandırırken, sözü yazarlığa getirir Kafka. "İki çeşit savaş vardır," diyecektir baba: "biri bağımsız düşman güçlerin boy ölçüştüğü şövalyece savaş; düşmanlardan her biri kendisi için yaşar, kendisi için kaybeder, kendisi için kazanır. İkincisi de, insanı sokmakla yetinmeyip, hayatta kalmak için onun kanını emen haşerenin savaşı." Hatta, "yanılmıyorsam," diye ekleyecektir baba, "bana yazmakla da asalaklığını sürdürüyorsun."¹⁰

Öfkeyle yazılmıştır mektup; oğul babayı kendisini asalaklıkla suçladığı için suçluyordur. Yine de Kafka'nın kız kardeşi Ottla'ya yazdığı mektuplar, babasının kendisi hakkındaki yargısını çoktan içselleştirmiş olduğunu gösterir.¹¹ Bu tür içselleştirmeleri Dostoyevski'

9. Franz Kafka, *Babama Mektup*, çev. Kâmuran Şipal, Cem, sırasıyla s. 37 ve 22.

10. A.g.y., s. 93-95.

11. "Ancak, bir noktada bizi suçlamakta haklı babam; o da (ister kendi başarısından, ister kendi hatasından kaynaklansın), bizim pek rahat bir yaşam sürmeme; insanları denemek için açlık, para sıkıntısı ve belki hastalıktan başka elinde bir ölçü yok babamın; kuşkusuz bizim zor sayılacak ilk sınavları henüz vermediğimizi görüyor, buradan da bizi her türlü özgürce konuşmaktan alıkoyma hakkını çıkarıyor kendisi için. Bu davranışı bir gerçeklik taşıyor, gerçek olduğu için de iyi bir şey. Açlığımızı ve para sıkıntımızı gidermede yardımına sığınmaktan başka bir şey yapamadığımız sürece, kendisine karşı tutumumuz bir ürkekliği içerecektir, görünürde her ne kadar böyle yapmayalım desek bile ister istemez ona boyun eğeceğiz. Bu noktada yalnızca bir baba gibi, yalnızca sevmeyen bir baba gibi konuştuğu söylenemez.", *Ottla'ya ve Ailesine Mektuplar*, s. 48.

Bu mektuptan iki yıl sonra yazdığı *Babama Mektup*'taysa babaya hak vermekle ("içimde beni sana hak vermeye zorlayan fazlasıyla suçluluk duygusu birikmişti") onu suçlama arasında, asalaklığı kabul etmekle esas asalağın babanın kendisi

den de tanıyoruz. *Suç ve Ceza*'da "Ben alttıysam ve dışlanmışsam, ilk önce kendim kendimi aşağılamaya hazırım," der Marmeladov. *Yeraltından Notlar*'ın anlatıcısı kendi gözünde çoktan bir solucana dönüşmüştür: "Çünkü ben bir alçağım ve yeryüzündeki en iğrenç solucan; en miskin, en gülünç, en aptal, en kıskanç solucanım!" Şu cümleyse Kafka'nın *Kayıp*'ının genç kahramanı Robinson'un: "Bir insana karşı hep köpekmiş gibi davranırlarsa, sonunda insan gerçekten köpek olduğunu düşünür."

Bizden güçlü biri bize "böceksin!" diyorsa, böceğizdir. Çünkü yargının bir başkasının yargısı olduğunu bilmemize rağmen içimizdeki bir ses bize böcek olduğumuzu söylemeye devam eder. Kafka'nın *Babama Mektup*'ta yazdıkları ("ışıkta ürken bir yaratık", "haşere", "asalak") böceğin en azından bir bileşeninin güçlü figürün içselleştirilmiş yargısı olabileceğini düşündürüyor. Dostoyevski'nin solucanı orada da var: "Arkadan bir ayağın üzerine bastığını duyumsayarak, zorla koparıp aldığı vücudunun ön kısmını sürüye sürüye kendini yolun kenarına atmaya çalışan bir solucanı anımsatıyordu durumum."¹²

4

Naziler Kafka'nın ölümünden on beş yıl sonra Çekoslovakya'yı işgal ettiler. Kafka'nın üç kız kardeşi de toplama kamplarında hayatlarını kaybettiler. Kafka'nın böceğine bu vahşetin habercisi olarak bakmamız için birçok neden var. Biri şu: Naziler Yahudileri ve Çingeneleri ortadan kaldırırken, bunu Kafka'nın kullanacağı sözcükle, bir "haşere" (*Ungeziefer*) temizliği olarak sundular.

olduğu fikri arasında gidip gelir Kafka. Walter Benjamin Kafka'nın gibi ailelerde babaların "dev asalaklar gibi" oğullarının sırtından geçindiklerini söylerken, Kafka'nın babasına yönelttiği bu suçlamalardan esinlenmiş gibidir ("Franz Kafka", *Illuminations*, çev. Harry Zohn, New York: Harcourt, Brace & World, 1968, s. 114).

12. *Babama Mektup*, s. 66.

Çeklerin, Almanların, Yahudilerin birlikte yaşadığı, halkın çoğunluğunun Çekçe konuştuğu Prag'da Almanca konuşan bir Yahudi ydi Kafka. Dostoyevski'nin tersine Darwin'i hırslanarak değil, önemseyerek okuduğu biliniyor. İnsanın çocukluğu hayvansa eğer, insanın yazgısıyla hayvanınki birbirine o kadar uzak değildir. Darwin'in Tanrı'yla birlikte insanı da yerinden eden bu önermesinin Kafka'nın *Dönüşüm*'ünde ne kadar payı var, tam bilmiyoruz. Ama şunu biliyoruz: Darwin yirminci yüzyılda bir aydınlanmaya yol açmakla kalmadı; insanları farklı ırklara ayıran, evrim şemasında bazılarını "güçlü ırklar" olarak yükseltirken bazılarını "karanlık ırklar" olarak geriye iten ırkçılar tarafından da kullanıldı. Almanya'da ırkçı basın Yahudileri zayıf, hastalıklı, tembel ve korkak bir ırk olarak yaftalarken onları fareye, sıçana, örümceğe, haşereye benzetiyordu.

Bu tehdidin, gençliğinden başlayarak bedensel zaafı yüzünden tasalanan, bedenini güçlendirmek için katı gıda rejimleri uygulayan Kafka'yı etkilememiş olması imkânsız. Alman toplumuna asimile olan Hermann Kafka'nın oğluna yönelttiği "haşere" suçlamasını bu açıdan da düşünmek gerekir. Yahudi geçmişine ilgi duyması, bedensel zaafı, girişimcilikten uzak karakteriyle Kafka burjuvalaşmaya çalışan babasına geride bırakmak için uğraştığı her şeyi; kendi taşralı ve yoksul geçmişini, "yontulmamış" bir Yahudiliği, unutmak istediği güçsüzlüğünü hatırlatıyor olmalıdır. Nitekim "haşere" suçlaması da dilsel dolaşıma bizzat baba tarafından sokulduğu için bu kadar etkili olmuş gibidir. *Babama Mektup*'ta oğlunun Yahudiliğe duyduğu ilginin (babanın oğluna önerdiği içi boşaltılmış bir Yahudilikten, Doğu Avrupa Yahudiliğine duyduğu ilginin) babasında "tiksinti" uyandırdığından, ona düpedüz "iğrenç" geldiğinden söz eder Kafka. Bir de aynı mektupta geçen "köpek!" sözcüğü var: Hermann Kafka yanında çalışan bir adamı, tıpkı Franz Kafka gibi bedensel zaafı olan ciğerlerinden hasta bir tezgâhtarı "geberesi hasta köpek!" diye aşağılıyordur.

Başkasının hakkımızdaki yargısının nasıl oluştuğunu görmek, o yargıdan kurtulmamız için yeterli olmayabiliyor. 1920'de Milena'ya yazdığı bir mektupta Yahudileri istenmedikleri yerde yaşamaya devam eden "hamamböcekleri"ne benzetir Kafka. Ertesi yıl Max Brod'a

yazdığı bir mektupta bu kez unutulmuş bir Yahudi geçmişle kendi gerçeklerine yabancı bir Alman bugünü arasında sıkışıp kalmış Orta Avrupalı Yahudi yazarı anlatırken yine "böcek"e başvurur: "Evet Almanca yazmak istiyorlar, ama küçük arka bacaklarıyla babalarının Yahudiliğine saplanıp kalıyorlar; küçük ön ayaklarıyla da yeni bir toprak bulamıyorlar. Bunun çaresizliği, esin kaynakları bu işte."¹³ İnsan merak ediyor: Kendini o kadar yakın hissettiği Dostoyevski'nin, *Yazarın Günlüğü*'ndeki Yahudi düşmanlığı Kafka'nın dikkatini çekmiş miydi acaba? *İnsancıklar*'ın yazarının yalnız aşağıılananın değil, bazen düpedüz aşağılayanın gözünden anlattığı böceklerde kendi böceğinin ilk izlerini fark etmiş miydi? Dostoyevski'nin yeryüzünden süpürülüp atılması gereken zararlı böceklerinde kendisine de yöneltilen bir suçlamanın, "haşere!"nin ilk izlerini fark etmiş miydi?

Bunları da bilmiyoruz. Ama *Dönüşüm*'ü yazmaya başlamadan bir yıl önce, 1911'de günlüğüne düştüğü notlar, Kafka'nın o günlerde tuhaf bir bedensel başkalaşımı ("bir an kendimi zırhlar içinde hissettim"), bir bedensel yabancılaşmayı ("kol kaslarım bana ne kadar uzak") yaşadığını gösteriyor. Aynı yıllarda belini büküp omuzlarını düşürerek, ellerini ve kollarını nereye koyacağını bilemeyecek dolaştığından, bir türlü dik yürüyemediğinden söz eder. Dikey bir duruştansa kamburluğa sığınmış gibidir. 1912'de "Ne kadar da ağır hareket eden birine dönüştüm!" diye yazıyor günlüğüne. Sanki onu zorlayan bir bedensel konumdan kurtulamıyor, kendini ağır hareket eden iri bir bedene mihlanıp kalmış gibi hissediyordur: "Acaba büyük bir kitle oluşturuyorum da, yürüdüğüm dar yolda artık kendimi kurtaramayacağım gibi sıkışıp kaldım mı?"

İnsanın yazgısıyla hayvanınının sanıldığı kadar farklı olmadığını da o yıllarda mı fark etti acaba? Yine günlüğünde kocaman sıska bir attan söz ediyor: "Ön bacaklarını biraz kaldıran at, boynunu yana, yukarıya uzatmış. Üzerinde arabacının kırbacı."¹⁴

13. Franz Kafka, *Letters to Friends, Family, and Editors*, çev. Richard ve Clara Winston, New York: Schocken, 1990, s. 288-9.

14. Son iki paragraftaki alıntıların hepsi *Günlükler*'den, s. 102, 218-20, 286 ve 288.

5

Dostoyevski'nin böceğini St. Petersburg devlet dairelerinden, kirası ödenemediği için gizlice girip çıkılan bekâr odalarından, incinmişlik ve meydan okumadan dokunmuş bir hayali yeraltından, patronun yasasının babanın yasasıyla ayrılmaz bir biçimde iç içe geçtiği küçük burjuva babaevine taşımıştı Kafka. *Dönüşüm*'ün de aralarında bulunduğu ilk dönem yapıtlarında dışlanma aileden dışlanmadır. Daha doğrusu aileden dışlanmak toplumdan da dışlanmak demektir. Günlüğünde kendisinin "aileden birinin yargısı" yüzünden tüm toplumdan dışlandığından söz eder: "Bir tekme yemiş, toplum içinden kapı dışarı edilmiştim."¹⁵ Bu yargı *Babama Mektup*'u da baştan sona kateder. Oğlunu fabrikayla yeterince ilgilenmediği için suçlayan, işe ayırması gereken zamanı edebiyata verdiği için iğneleyen bir babayla aynı evde yaşamak cennetten bir daha dönmemek üzere kovulmak demektir. *Dönüşüm*'de anne-babanın dışlayıcı "ilksel safinesi" bile patronun yasasının emrindedir. Anneyle baba, işe gitmeyen haşerenin karşısında yarı çıplak halde "tam birlik ve beraberlik" içinde kucaklaşıyordur.

"Ezilmişler ve aşağılanmışlar" Dostoyevski'sinin böceği Kafka' da kıpırdamaya devam eder. Ama önemli bir farkla: Dostoyevski' de mecazi olan, Kafka'da çoktan gerçeğe dönüşmüştür. *Karamazov Kardeşler*'de baba Karamazov oğlu Dimitri'yi bir hamamböceği gibi ezeceğini söyler; Kafka'da oğul sahiden bir hamamböceğidir. *Yeraltından Notlar*'ın anlatıcısı mecazi bir yeraltında yaşar; Kafka'nın "Yuva"sında kahraman sahiden bir yeraltı yaratığıdır. Dostoyevski incinmiş kahramanları anlatır; *Dönüşüm*'de babanın tekmesi Gregor'u sahiden incitir. *Suç ve Ceza*'da Marmeledov zavallıların "temiz insanların toplumundan sopayla dürtülerek, süpürgeyle süpürülüp" atıldığını söyler; *Dönüşüm*'de baba Gregor'u sahiden bastonuyla

15. A.g.y., s. 101.

dürter; sonunda sahiden süpürülüp çöpe atılır Gregor. *İkiz*'de başkalarının Goldyatkin hakkında verdiği hükümden söz ederken "Karar imzalanmış, mühürlenip postalanmıştı," diye yazar Dostoyevski; öykünün sonunda Goldyatkin'i alıp götürən doktorun "sert ve korkunç karar cümlesi"nden söz eder. *Dava*'da karar cümlesi sahiden korkunçtur; sonunda bir türlü değiştirilemeyen o cümle yüzünden ölecektir Josef K.

Kafka'nın anlatımındaki mecazsızlıktan ilk söz edenlerden biri Adorno'ydu. "Kafka Üzerine Notlar"da Kafka'yı doğru okumanın yolunun baştan işe koşulan kavramlarla çalışmak yerine her şeyi düzanlamıyla okumak olduğunu, bize ancak "harfe bağlılığı[n]" yardımıyla olabileceğini söyler. Sanki bir deney yapıyormuş gibi, psikanalizin sonuçlarının sahiden doğru olduğunda ne olacağını araştırıyor gibidir Kafka. Aynı yerde Kafka'yı anlayabilmek için insanın kendini bir çocuğa dönüştürmesi gerektiğinden de söz eder Adorno.¹⁶ Gerçekten de *Dönüşüm* mecazi olarak değil, sahiden aşağıda olanın, çocuğun görüş hizasından yazılmıştır. Baba "ayaklarını alabildiğine kaldırarak" adım atıyor, "çizmelerinin pençelerinin o dev-

16. Theodor W. Adorno, "Notes on Kafka", *Prisms*, Cambridge: MIT Press, 1981, s. 246-8 ve 251-5. Gregor Samsa'nın dönüşümü birçok eleştirmen tarafından bilinçdışı arzusun ortaya çıkması, ilkel ve çocuksu taleplerin ayaklanması, babanın yerine göz dikilmesi (ve bütün bunların cezalandırılması) perspektifinden yorumlandı. Kafka'nın psikanalitik bakış açısıyla yorumlanmasına karşı çıkanlarsa Kafka'nın defterlerinde geçen "Son kez psikoloji!" ya da "Fazla psikolojinin verdiği bulantı!" gibi cümlelerini öne çıkarır. David Eggenschwiler *Dönüşüm* üzerine yazılmış en güzel yazılardan biri olan "The Metamorphosis, Freud, and the Chains of Odysseus"da (*Franz Kafka*, haz. Harold Bloom, New York: Chelsea House, 1986, s. 199-219) Kafka'nın anlatısının Freudcu sembolizmle grotesk gerçek arasında gidip gelen ikili bir perspektifle yazıldığını, simgeselle sıradan birbirine kırdıran bir "çatal yapı" içerdiğini söyler. Öyküde babayla oğul arasında neredeyse karikatürleşmiş bir sembolik güç mücadelesi vardır; ama bir yandan da ortada sahiden bir böceği kovalayan bir adam vardır. Bu da bizi ne tamamen mecazi ne de tamamen gerçek, ama ikisini birbirine kırdıran bir ikili yapıya taşır. Bir başka deyişle *Dönüşüm* okuru sembolik bir yoruma teşvik eder; ama hemen ardından kelimesi kelimesine gerçekle karşı karşıya bırakır. Heinz Politzer de Kafka'nın *Dönüşüm*'de "bir çocuğun ateşle oynaması gibi" psikanalizle oynadığını yazar; ama yine çocuk gibi, ateşten fazla oyunun kendisine ilgi duymuş gibidir Kafka (*Değişim* içinde, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem, 9. basım, 2007 s. 89).

cileyin büyüklüğüyle" Gregor'un üstüne yürüyor, "ayaklarıyla hoy-ratça yeri döverek" onu odasına tıkmaya çalışıyordu.

Kafka'yı okurken kendimizi gerçekten de bir çocuğa dönüştürmemiz gerekir. Çünkü çocuk için mecaz her zaman çoktan gerçektir. "Benim gibi gelişimini yavaş yavaş sürdüren bir çocukla senin gibi gelişimini tamamlamış bir adamın birbirine nasıl davranacağı önceden kestirilmek istenirse," diye yazar *Babama Mektup*'ta, "beni düpedüz ayaklarının altına alıp geride bir zerre bile kalmayacak gibi ezeceğin düşünülebilirdi." Mecazi bir ezmeden değil, iri varlığın küçük olanı ayaklarının altına almasından söz ediyor Kafka: "Ben sıksa, zayıf, ince bir oğlandım; sense iriyarı, uzun boylu, geniş bedenliydin." Aynı yerde Herman Kafka'nın "Bir balık gibi parçalar, didik didik ederim seni!" sözünün korkunçluğundan da söz eder Kafka.¹⁷ Babası kendisine bir fiske dahi vurmamıştır; ama dilsel tehdit çocuk tarafından çoktan gerçekmiş gibi algılanır. Baba pantolon askılarını sandalyenin arkasına asar; çocuk bu askıların gerçekten askı olduğunu, birini asmak için hazırlandığını, kurbanın tam ilmik boynuna geçirilecekken bağışlandığını düşünür. Biz çocuğu "seni yerim!" diye severiz; o dehşet içinde ağzın açılıp açılmadığına bakar. Biz ebeveynlerimizin bütün dünyamızı kapladığından yakını-rız; *Babama Mektup*'ta babasını dünya haritasının üzerine boydan boya uzanmış dev bir yaratık olarak hayal eder Kafka. Biz acıyı etimizde kemiğimizde hissetmekten söz ederiz; "Cezalılar Kolonisi"nde yargı bir aygıtla mahkûmun vücuduna sahiden kazınır. Biz birilerinin gözünü üzerimizden ayırmadığından söz ederiz; *Şato*'da Frieda'yla K. sahiden herkesin gözü önünde sevişir. Biz bu çocuk adam olmayacak deriz; Kafka'da sahiden bir adam değil, bir böcek olur çocuk. Aynı mecazsızlık dışlanmanın kendisi için de geçerli. *Dava*'daki kapıcı meseline adam içeri alınmadığı bir kapının önünde ömrünü tüketir, *Şato*'da otoritenin buyruklarını reddettiği için Amalia'nın yüzüne bütün kapılar kapatılır; *Kayıp*'ta Karl Rossmann önce Prag'daki babaevinden, sonra New York'taki dayısının evinden, son-

17. *Babama Mektup*, s. 14, 18 ve 30.

ra Hotel Occidental'den kapı dışarı edilir. "Yargı"da baba oğlunu kovmakla kalmaz, düpedüz ölüme mahkûm eder.

"Kafkaesk" düşünme tarzı gücünü kısmen bundan, çocukluğun mecaz öncesi düşüncesinde ısrarı bilinçli bir yazar tavrına dönüş-türmüş olmasından alır. Bu mecazsızlıkta yalnızca psikanalizin so-nuçlarının değil, mecazi olan her şeyin sahiden geçerli olduğunda ne olacağını araştırma isteği sezilir. Mecazi dilin bize bir yandan anla-tıp bir yandan örttüğü şiddeti apaçık gösterme isteği. Martin Green-berg Kafka'nın neredeyse kuru sayılabilecek bir anlatımı, üslubunu Praglı çağdaşlarının belagatli üslubundan ayırtmak üzere özelli-kle seçtiğini söyler. Burada da bir "örtüsüzlük" vardır. Almanca yazı-yordur Kafka; ama yüzyıl başında Prag'da burjuvalar ve resmi gö-revlilerden oluşan küçük bir zümrenin konuştuğu Prag Almancası yapay, fakir, renksiz bir dildir. Kafka'nın Almanca yazan Praglı çağ-daşları bu dilsel fakirliği gidermek için söz sanatlarına yaslanan zengin bir dile, abartılı bir belagate, zoraki bir renkliliğe yönelirler. Oysa Kafka anlatımını tam da dilsel fakirlik üzerine kurar. Dile ol-madığı bir dilmiş gibi davranmak yerine, oradaki yabancılığı daha da pekiştirmek üzere kuru bir üslupta direnir. Greenberg'e göre me-tafordan uzak durduğu için metaforu anlatısının temeli kılabilmiş, metaforu somut bir imgeye dönüştürebilmiştir Kafka.¹⁸

18. Kafka'nın dilsel "doğruculuğu"nın metafor kullanımında da izleri oldu-ğunu söyler Greenberg. Anlatımındaki rüyamsılık gerçek dışına çıkmanın değil, tam da gerçeğe ulaşma isteğinin ifadesidir. Bütün bulanıklığı ve çarpıtılmışlığı içinde rüya metaforları gerçeği süslemenin değil, ona üslupsal bir özellik katma-nın da değil, "müsamasa bir doğru"yu ayık bir gözle olabildiğince sade bir biçim-de açığa çıkarmanın işaretleridir. Kafka'nın soyut bir fikri somut imgelerle anla-tan, bu bakımdan rüya metaforlarını andıran anlatımı bu yönüyle de doğruya har-fi harfine sadık kalmayı amaçlar. Martin Greenberg, "Art and Dreams", *Franz Kafka*, s. 67-8.

6

Kafka'nın kendini hangi Dostoyevski böceğine yakın hissettiğini, hangi kıvılcımın Gregor Samsa'nın bir haşereye dönüşmesini kolaylaştırdığını bilmiyoruz. Ama *Dönüşüm* için Dostoyevski'de bir başlangıç noktası arayacaksak eğer, yeraltı adamının bir an aklından geçirdiği gerileme isteği olmalıdır bu: "Pek çok kez böcek olmayı istedim, ama ne yazık ki buna bile erişemedim." Dostoyevski'de bir güçsüzlük itirafı kadar bir meydan okuma da içeren bu mecazi gerilemenin sahiden bir kurtuluş olup olamayacağını, "seve seve sıçanlaşan" kahramanının bu yeraltı diklenmesinin burjuva dünyasında hedefi vurup vuramayacağını anlamak üzere yazılmış gibidir *Dönüşüm*. Madem *Suç ve Ceza*'da kendi yasasını kendisi yapmayı başaramadı, "bir böcek değil, bir insan" olayım derken yine yasaya sığınmak zorunda kaldı Raskolnikov, yeraltı kahramanının bir an aklından geçirdiği böcekliğe gerileme bir kurtuluş olabilir mi acaba gerçekten?

Soruyu cevaplayabilmek için Dostoyevski kahramanının tıkan-
dığı ânı bu kez mutlak güçsüzlük açısından yeniden düşünmüş,
Golyadkin'in olmaktan korktuğu, Raskolnikov'un kurtulmak için
kan döktüğü böcekliği kahramanına baştan giydirmiş gibidir Kafka.
Gerçekten de Dostoyevski'deki güç isteğinin yerini Kafka'da katık-
sız bir güçsüzlük isteği alır. Bir Napolyon, bir Talleyrand, bir Rot-
child olma isteğinin, güç karşısında tiksintiyle büyülenmişlik ara-
sında gidip gelmenin, böcekleşirken bile kahramanlaşma arzusu-
nun yerini Kafka'da bile isteye acze gerileme alır. Babayla patronun
birlikte hazırladıkları "büyük ve erkeksi gelecek"ten hepten vaz-
geçme; *Babama Mektup*'ta sözü edilen "Kafka'lara özgü o yaşam,
ticaret ve ele geçirme istemi"ni büsbütün geride bırakma isteği.¹⁹

19. "Büyük ve erkeksi gelecek" Kafka'nın *Dönüşüm*'ü yazdığı yıl (1912) gün-
lüğüne aldığı notlarda geçiyor: "Çünkü hal'de en ufak bir adım atmaktan ürktül-

İnsanlığı askerlik, ticaret ve girişimcilikle, yazarlığı asalaklıkla özdeşleştiren burjuva yasasının hepten geçersiz olacağı yere, hayvanlığa geri çekilme. Dikeylikten, "dik durmanın dehşeti"nden kurtulma, ama aynı zamanda "bir tür utanç yüzünden insan biçiminden, insan bilgeliğinden vazgeçme" isteği.²⁰ Dostoyevski'de olduğu gibi bir üst-insana yükselme değil, bir alt-insana gerileme; insani yasanın ithamını ("sen bir haşeresin") grotesk bir güçsüzlük imgesiyle, ufacık böceği devleştirecek geçersiz kılma, nihayet insanlıktan hep-ten vazgeçme isteği.

"Devcileyin boyutlarda bir güçsüzlük"ten²¹ kendisi söz ediyor defterlerinde Kafka. *Günlükler*'de güçsüzlük isteğinin cinnetten korunmanın parçası olduğunu düşündüren cümleler de var: "Güçsüzlük, beni cinnetten olduğu gibi her türlü yükselişten alıkoyuyor. Beni cinnetten alıkoyduğu için de kendisine gereken bakımı gösteriyor, cinnetten korktuğum için yükselme denen şeyi gözden çıkarıyorum."²²

ğüm gibi, o rezil çocuksu davranışından ötürü ciddi bir sorumluluk duygusuyla davranıp büyük ve erkeksi geleceğe ilişkin bir yargı vermeye kendimi layık görmüyordum", *Günlükler*, s. 219. "Kafka'lara özgü o yaşam, ticaret ve ele geçirme istemi" ise *Babama Mektup*'ta (s. 13) geçer. Kafka'nın yazarlığı "erkeksi gelecek" in, babasıyla özdeşleştirdiği "ticaret ve ele geçirme istemi"nin dışında düşünmesi, Andreas Huyssen'in (Kafka'nın da kendine yakın hissettiği) Flaubert'le ilgili yorumlarını akla getiriyor. Huyssen bu yazıda, Flaubert'in kadın kahramanı ile hayali özdeşleşmesinin ("Madame Bovary benim!") erkekliğin iş, endüstri, bilim ve hukuk alanlarıyla özdeşleştirildiği bir toplumda edebiyatın ister istemez marjinalleşmesiyle ilgili olduğuna dikkat çeker. "Kadın Olarak Kitle Kültürü", *Eğlen-çe İncelemeleri* içinde, haz. Tania Modleski, çev. N. Gürbilek, Metis, 1998, s. 236.

20. Walter Benjamin, Kafka için hayvan olmanın "bir tür utanç yüzünden insan biçiminden, insan bilgeliğinden vazgeçmek" anlamına geldiğini söyler, "Max Brod's Book on Kafka", *Illuminations*, s. 147.

21. Franz Kafka, "Dördüncü Oktav Defteri", *Taşrada Düşün Hazırlıkları* içinde, çev. Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem, 6. basım, 2005, s. 103.

22. *Günlükler*, s. 606-7.

7

Kafka'da böceğin ilk görüldüğü yer *Dönüşüm* değildi. Ondan dört yıl önce yazdığı, yine sıkıcı bir işte, bu kez bir dairede çalışan Eduard Raban'ın evlilik hazırlıkları yapmak üzere taşraya yaptığı yolculuğu anlatan "Taşrada Düğün Hazırlıkları"ydı. Raban onu bekleyen bunaltıcı görevlerle baş edebilmek için, tıpkı Dostoyevski'nin Golyadkin'i gibi, ama bu kez bir kâbus değil, bir ferahlama duygusuyla ikiye ayrılıyordu. Bir çocuksu ikizleşme isteği: Sıkıcı işleri yapması için köye ikizini yollayacak, duygusuz beden talimatları yerine getirirken, kendisi sıcacık yatağında battaniyesine sarınıp kımıldamadan kalabilecektir. Kafka'da böceğin (*Käfer*) ilk belirttiği yer de burasıdır: "Yatakta yatarken sanırım kocaman bir böceğe, bir geyik böceğine ya da mayıs böceğine dönüşeceğim. Bir böceğin kocaman vücudu, evet. Bir kış uykusuna yatmışım gibi yapardım o zaman, bacaklarımı çekip iri karınlı gövdeme bastırırdım."

Dönüşüm'le ilgili hep tekrarlanan yorum, Kafka'nın Gregor Samsa'yı bu düzenin insanı nasıl da yabancılaştırdığını anlatmak için böceğe dönüştürdüğüdür. Beş yıl boyunca tek bir gün aksatmadan işe gidip gelen Gregor bu yüzden böcekleşmiş olmalıdır. "Yabancılaşma" tezinin hepten yanlış olduğu söylenemez. *Dönüşüm*'ün ilk bölümünde saatin tiktakları, Gregor'un kapitalizmin çarkında çoktan bir dişliye, bir "şey"e dönüştüğünü haber verir. "Nasıl yaşanırsa, öyle ölünür," der Heinz Politzer *Dönüşüm*'ü yorumlarken: "Bir kimse nesnelerin ticaretini yapar, iş gezilerine çıkarsa, kendisi de zamanla bir nesneye dönüşür ve bir süprüntü yığını olarak son bulur."²³ *Şato*'da K. şöyle söyler: "Görev ve yaşamı buradaki gibi hiç daha böylesine iç içe görmemişti; o kadar ki, bazen görev ile yaşamın sanki birbiriyle yer değiştirdiğini sanıyordu." "Taşrada Düğün

23. Heinz Politzer, "Die Verwandlung", *Franz Kafka, der Künstler* (Frankfurt: S. Fisher Verlag, 1962), Türkçesi *Değişim* içinde, s. 99.

Hazırlıkları"nda Raban'ın tren yolculuğu sırasında rastladığı, işverenlerinin talimatlarını yerine getirmek için dükkân dükkân dolaşan, bir istasyondan diğerine hızla hareket eden, hepsi birbirine benzeyen pazarlamacılar da bu özellikleriyle böcekleri andırır. Gregor'un durumu da farklı değildir; onlar gibi o da erkenden kalkıyor, durmadan tren değiştiriyor, patronu öyle istediği için istemediği insanlarla istemediği ilişkiler kuruyordur.

Bu yorum Kafka'daki şiddetli "güçsüzlük isteği"ni kaydetmediği için yeterince açıklayıcı değil.²⁴ En azından "Taşra'da Düğün Hazırlıkları"nın bize söylediği, Raban'ın böcekliği bir çocukluk hayali olarak, "görevle yaşamı ayrılmaz bir biçimde iç içe geçiren" burjuva dünyasının dışında kalabilmek için benimsediğidir. Adına "gerçek" dediğimiz ilkeye direnmenin yolu: Bir sabah böcek olarak uyanırsam, sabah erkenden yataktan kalkmaktan kurtulurum; baş belası yolculuklardan, trenleri kaçırmamak için katlandığım sıkıntıdan, aileme para yetiştirme derdinden, patronun buyruklarından kurtulurum. İnsan değil de böcek olsam, yolda yürümeyip yerde sürünsem, dikeylik emreden yasanın büsbütün dışına çıkabilsem, babamın ve patronumun dediği gibi sahiden bir haşcre olabilsem, oyunun dışına çıkabilirim. Acze doğru bu gönüllü yuvarlanışın izi *Dönüşüm*'de de var: "Ama kimbilir, belki kapı dışarı edilmek benim için hepsinden hayırlısı olurdu."

8

Babasının bütün suçlamalarına, kendisine dayatılan fabrika-büro-ev üçgeninin bütün sıkıcılığına rağmen Kafka'nın hiçbir zaman gerçek anlamda kaçmayı istemediğinden, "çocukluğun krallığı"nda kalmakta ısrar ettiğinden söz eder Bataille: "Onun istediği, böylesi bir

24. Zaten Politzer de yukarıda aktardığım cümleden hemen sonrakinde "nesneleşme" yorumunun yetersiz kaldığını söyler: "Ne var ki, öyküden çıkarılacak böyle bir ders, öykünün içeriğine ters düşer", s. 99.

dünyada –dışlanmış olarak– yaşamaktı... O varlığını, rüyaların çocuksuluğunda sürdürmek istiyordu."²⁵

Dehşetengiz kadar gülünç olan üzerine de kurulu edebiyatını büyük ölçüde "çocukluğun krallığı"na borçluydu Kafka. "Sonu gelmeyen bir çocukluk dönemi," diye kendisi yazmış günlüğüne. Yine aynı yerde, babası tarafından yenilgiye uğratılmasına rağmen "savaş alanı"ndan bir türlü ayrılamadığından söz ediyor.²⁶ Buna rağmen kaçmayı istemediği söylenemez. Kafka'da bir kaçış var; ama dışarıya değil, içeriye; ileriye değil, geriye; yukarıya değil, aşağıya; güce değil, güçsüzlüğe doğru bir kaçış.

Günlüğe düştüğü notlar, Kafka'nın yapıtlarıyla yaşadıkları arasında doğrudan ilişkiler kurmak için değil, ama bazı köprüler kurabilmemiz açısından önemli. Kafka'nın "Yargı"yı ve *Dönüşüm*'ü yazdığı yıllar, Hermann Kafka'nın oğlunu fabrikayla yeterince ilgilenmediği için suçladığı, Kafka'nın fabrikayla daha çok ilgilenmeye karar verdiği yıllar.²⁷ Kendini sürekli suçlayan bir babayla aynı evde yaşamaktan sıkılarak, büro-fabrika ikilisinden bunalarak, buna rağmen bu durumdan kurtulmak için "en ufak bir adım atmaktan ürkererek" yazmış gibidir Kafka. Eve katlanamayan, ama evi terk de edemeyenin sıkıntısı.

Babama Mektup güçlüyle güçsüz arasındaki yasanın nasıl bir çifte mesaj içerdiği üzerine yazılmış en açık şerhlerden biridir. Benim gibi ol, benim gibi olamazsın. Benim kadar güçlü ol, bana itiraz edemezsin. Oğul babanın buyruğuna ya harfiyen uyacaktır; öyleyse güçsüz, öyleyse yüzkarasıdır; ya da dik kafalı olacaktır, yine yüzkarasıdır. Güçsüz olursa suçludur; çünkü babaya kendi bir zamanlarki güçsüzlüğünü hatırlatır. Ama güçlü olursa yine suçludur; çünkü bu

25. Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul: Ayrıntı, 1997, s. 120.

26. *Günlükler*, s. 579 ve 586.

27. 1922'de Max Brod'a yazdığı bir mektupta babasının kendisi hakkındaki düşüncelerini şöyle özetler Kafka: "Evlenme yeteneğinden yoksun, ailenin adını taşıyacak evlatlar dünyaya getiremeyecek bir oğul; 39 yaşında emekliye ayrılmış; yalnız kendi ruhunun selametini ya da felaketini göz önünde tutan acayip bir yazma işiyle uğraşır durur; sevgisiz, dinle ilişkisi yok[...]" *Otla'ya Mektuplar*, s. 166, 86. dipnot.

kez de babaya kendi sürüp giden güçsüzlüğünü hatırlatır. Acze doğru gönüllü sürüklenişte, bu kazanılması imkânsız güç oyununun dışına çıkma ihtimalini sınıyor gibidir Kafka. Dikeylik ve yükselme emreden insani yasanın hepten dışına çıkarsam ne olur? Dostoyevski'den esen bir yeraltı rüzgân var; ama sanki buraya yine Rusya'dan gelen bir başka figürden, yatağına çakılı kalmış beyzade Oblomov'dan devralınmış bir yataylık isteği de sızmış gibidir.²⁸

Bunun *Dönüşüm*'de de izleri var. Öyküde, evin salonunda Gregor'un askerlik yaptığı sırada çekilmiş bir fotoğrafı asılıdır. Orada Gregor teğmen üniforması içinde eli kılıcında, halinden hoşnut gülümsüyordur. Fotoğraf Gregor'un bir zamanlar ordudaki parlak yıllarını, insan toplumuna uyum gösterebilme umudunu, ama aynı zamanda o topluma kabul edilebilmesi için ondan beklenen görevi, adım atması beklenen "büyük ve erkeksi gelecek"i düşündürür. Nitekim Gregor böceğe dönüşür dönüşmez yalnızca ailenin direği olma zorunluluğundan değil, üniformayla bütünleşmiş bütün bu eril-dikey duruştan uzaklaşır. Erkekliği askerlik, girişimcilik ve yükselme isteğiyle özdeşleştiren toplumsal yasayı ("Kafka'lara özgü o yaşam, ticaret ve ele geçirme istemi") geride bırakır. Babanın fırlattığı elmayla yaralanınca "yaşlı bir malûl gazi gibi" (*Dönüşüm*'deki az sayıdaki "gibi"li metafordan biri) odasına çekilir. Babayla patronun birlikte hazırladıkları "büyük ve erkeksi gelecek"ten, babaevinin dayattığı acıklı-imkânsız dikeylikten, kendi deyişiyle "dik durmanın dehşeti"nden kurtulmuş, insan toplumunun çocuklukla, kadınsılıkla, nihayet hayvanlıkla özdeşleştirdiği bir güçsüzlüğe gerilemiştir.²⁹

28. Kafka'nın günlüğünde ya da mektuplarında Oblomov'a bir gönderme bulamadım; ama "sırtında kürk, günlerce yataktan çıkmayan Bakunin'e bir gönderme var. *Günlükler*, s. 475.

29. *Dönüşüm* Gregor Samsa'nın "malûl"leşmesinin olduğu kadar ailenin işlevsiz üyelerinin işlev kazanmasının da öyküsüdür. Baba bir bankada müstahdemliğe, anne bir konfeksiyon mağazası için çamaşır dikmeye, kız kardeş Grete tezgâhtarlığa başlar. Gregor yataylaşır; uzun zamandır yatay olan baba dikeyleşir; pijamaların yerini eski püskü, lekeli, yine de düğmeleri yaldızlı bir üniforma alır. Duvardaki resimde "teğmen üniforması içinde elini kılıcına koymuş, halinden hoşnut gülümseyen" Gregor söner; babaysa tıpkı Napolyon gibi, "sağ elini ünifor-

Çatışmadan kaçma, cinnetten korunma var; ama aynı zamanda bir gizlenme çabası da var. Bir mektubunda, bir gün bir köstebek yakaladığından, sonra hayvanı götürüp bahçeye attığından söz eder Kafka. Hayvan çılgına dönmüş, serbest kalır kalmaz suya dalar gibi toprağa gömülmüş, bir anda gözden kaybolmuştur. Doğadan öğrenilecek şeyler vardır. İnsanın dehşet verici olaylar karşısında böyle gizlenmesi gerektiğini söyler Kafka. Bir başka yerde, bu kez ters dönmüş çaresizce debelenen bir böcekten söz eder. Bir kertenkele kendisine çarpınca bir süre kımıldamadan ölü gibi durmuş, sonra aniden doğrulup duvara tırmanmaya devam etmiştir. Böcek ona moral vermiştir: Kafka yazmaya devam eder.³⁰

Canetti'nin Kafka'ya yakıştırdığı "kendini ufaltma isteği"ni böyle bir gizlenme taktiği olarak yorumlamak gerekir. Canetti'ye göre Kafka'da bir suskunlaşma isteği, ötekilerden kurtulmak için görmezden gelinecek kadar küçülme isteği vardır: "Kendini ufak bir varlığa dönüştürmek, hiç kuşkusuz Kafka'nın en özgün yetisiydi; ama o bu yetisinden aşağılanmaların kapsamını daraltmak için yararlanıyordu."³¹ Şu özdeyişe Kafka'nın kendisine ait: "İki olanak: Kendini sonsuz küçültmek ya da sonsuz küçük olmak. İkincisi mükemmellik, yani eylemsizliktir; birincisi başlangıç, yani eylemdir."³²

Kafkaesk'in Dostoyevskivari'den temel farklarından birini burada aramalıyız. Yeraltı adamının böcekleşme isteğine her şeye rağmen

masının iki düğmesi arasındaki boşluğa sokarak kapıya yaslanmış" duruyordu. Yine de babanın zaferini abartmamak lazım. Gregor böcekleşirken, işverenin talimatlarını yerine getirme sırası babaya ve ailenin diğer üyelerine gelmiştir. Zaten *Dönüşüm*'de baba aslında acıklı bir iktidar figürüdür; çoktan baş eğmiştir; ipler onun elinde değildir; üzerindeki lekeli üniforma da iktidardan çok başkalarına itaati simgeliyordu. Ailenin Gregor'un böceksi bedeninden kurtulduktan sonraki "yeniden doğuş"u da hayli komiktir. Burjuva düzeni aslında ailenin hiçbir üyesine bir kurtuluş şansı bırakmamıştır.

30. Franz Kafka, *Milena'ya Mektuplar*, s. 69 ve 27-8.

31. Elias Canetti, "Öteki Dava: Kafka'nın Felice'ye Mektupları", *Sözcüklerin Bilinci*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Payel, 1984, s. 199-214.

32. Franz Kafka, "Günah, İstirap, Umut ve Doğru Yol Üstüne Özdeyişler", *Taşrada Düşün Hazırlıkları* içinde, s. 45. Tam da burada Kafka'nın "devcileyin boyutlarda bir güçsüzlük"ten söz ettiğini hatırlayalım. "Dördüncü Oktav Defteri", *Taşrada Düşün Hazırlıkları* içinde, s. 103.

men oyunu sürdürme, alçalarak da olsa görünür olma, irtifa kaybederek diklenme isteği eşlik eder. *Dönüşüm*'deyse böceğe gerileme aczi baştan üstlenmenin ifadesidir. Bu dünyada yapılabilecek en iyi şey "dev bir mayıs böceği"ne dönüşmek, yasanın göremeyeceği yere gerilemek, yataktan hiç çıkmamaktır. Dünya böyle kurulmuşsa, âlem gerçekten buysa, diyor gibidir Kafka, böcek benim.

9

"Çocukluk krallığı" ne yazık ki gerçek bir krallık değil. Zaten *Dönüşüm*'ün böceği de sıcak yatağında rahatça yatan mutlu bir mayıs böceği değil. Mektuplarından biliyoruz: *Dönüşüm*'ü yazmak Kafka'nın aklına yatakta huzur içinde yatarken değil, "sefil halde yatarken" gelmiştir. Eduardo Raban'ın öyküsünün tersine, yatıştırıcı bir hayalin öyküsü olarak değil, "ürkütücü" bir öykü olarak kurmuştur *Dönüşüm*'ü Kafka.³³

Raban'ın "mayıs böceği"nin izleri ("ailesiyle ilgilenmek için hiçbir istek duymuyordu") aslında *Dönüşüm*'de de var. Ama burada başka şeyler de var: Payına düşeni alamadığı duygusu ("açlık falan hissetmese de, payına düşenleri toparlayıp alacaktı buradan"), korku (babanın "çizmelerinin pençelerinin o devcileyin büyüklüğü"), direnme isteği ("olası saldırıları tıslayarak nefesiyle geri püskürtecekti"), kız kardeşini elde etme çabası ("kızkardeşi zorla değil, kendi gönlüyle onun yanında kalacaktı"), sevgi ("ailesini düşündükçe duyulanıyor, içinde sevgi hisleri uyanıyordu"), hınç ("kendisine gereken bakımı göstermediklerinden ötürü bir hınç yüreğini dolduruyor"), güçsüzlükten duyulan utanç ("utanç ve üzüntüden vücudunu ateş basıyordu"), insan toplumu tarafından yeniden içerilme isteği ("kendini yine insan toplumu içerisine kabul edilmiş görüyordu"); hepsi var.

33. Franz Kafka, *Sevgili Felice'ye Mektuplar*, 17 Kasım 1912, s. 61-2 ve 23 Kasım 1912, s. 75.

Günlüğünde bir rüyasını anlatırken, rüyada gerçekleşenlerin "tuhaf, anlaşılmaz ama yine de tartışılmaz biçimde gerçek" olduğunu yazar Kafka. *Dönüşüm*'ün böceğinin gücü de burada. Tıpkı rüyada olduğu gibi birbirine ters içerikleri tek bir paradoksal imgede bir araya getirerek "tuhaf, anlaşılmaz ama yine de tartışılmaz biçimde gerçek" bir dünya kurar Kafka. Bu "gerçek dışı, ama gerçek" imgeyi yorumlarken biz de tıpkı bir rüyayı yorumlarken olduğu gibi kararsız kalırız. Kafka'nın böceğinde çocuksu kurtuluş hayali yanıp söner. Yanar; sonra da söner. Söner; çünkü çoğu rüyada olduğu gibi orada da hayal dehşetten tam ayrılamıyordur. Kurtuluş hayaliyle çoktan verilmiş cezayı, güçsüzlük isteğiyle ezilebilir olmanın dehşetini, oyunun dışına çıkma isteğimizle oyundan zaten çoktan kovulmuş olduğumuz sezgisini, bir haşereye dönüşme hayaliyle başkalarının gözünde zaten çoktan bir haşere olduğumuz gerçeğini aynı anda içeren bileşik imgedir Kafka'da böcek. Hem "görevle yaşamı ayrılmaz bir biçimde iç içe geçiren" burjuva dünyasından kurtulma hayalinin hem de o dünyadan çoktan kapı dışarı edilmişliğin, hem kendini yasanın göremeyeceği kadar ufaltma isteğinin hem de iri varlık tarafından "geride bir zerre bile kalmayacak gibi" ezilebilir olmanın dehşetinin, hem başına buyruk hem eli kolu bağlı, hem aylak hem çoktan asalak olmanın ortak imgesi.

Dönüşüm'ün üzerimizdeki güçlü etkisi bu iki içeriği, hayalin her an kâbusa dönüşebileceği bir rüya atmosferi içinde buluşturabilmiş olmasından kaynaklanır. Bu tuhaf, ama tartışılmaz biçimde gerçek dünyada tam bir mayıs böceği gibi yatağımıza uzanmışızdır ki böcek aniden bir haşereye, baş belası bir hamamböceğine, tiksiniyecek bir bokböceğine, süpürülüp atılacak bir "şey"e dönüşür. "Pek çok kez böcek olmayı istedim, ne yazık ki buna bile erişemedim": Yeraltı adamının seve seve böcekleşme isteğinin gerçeğe dönüştüğünde "geride bir zerre bile kalmayacak gibi" ezilmek anlamına geldiğini göstermek için mecazı harfiyen ciddiye almış gibidir *Dönüşüm*'de Kafka.

10

Son kez Dostoyevski'ye döneceğim. Yüzyıl sonuna damgasını vuran romanlarında duyguyla düşüncenin sanıldığı kadar farklı şeyler olmadığını, insanların fikirleri yalnızca düşünmeyip aynı zamanda hissettiğini de göstermişti Dostoyevski. Romanlarında "akılcılık", "ilerleme", "doğa yasaları" ya da "din" gibi "yeraltı" da düşünsel-duygusal içeriğiyle karşımıza çıkar.

Bence önemli farklardan biri burada. Dostoyevski'deki şiddetli yeraltı "pathos"u Kafka'da yerini, olan biteni dışarıdan gören bir göze, neredeyse kupkuru bir anlatıma bırakır. Güçsüzlüğü gururuna yediremeyen değil, daha baştan üstlenmiş olanın dakik anlatımı. Tekinsizin kural dışı değil düpedüz kural olduğu, akli olanın her zaman çoktan akıllalmaz olduğu, yargının suçtan önce geldiği, insanın erişilemez bir hükmün içinde zaten çoktan hapis olduğu bir dünya. Cezasını arayan suçun değil, suçunu arayan cezanın; kafesini arayan kuşun değil, kuşunu arayan kafesin dünyası. Duygu yok, denemez. Yine de Dostoyevski'nin insan bilincinin çelişik katmanlarına gömülmüş patetik bakışının yerini, Kafka'da kişilerin ne hissettiğinden çok, gücün nasıl işlediğini; suçun psikolojik nedenlerinden çok, cezanın nasıl iş gördüğünü gösteren bir anlatım alır. İnsan toplumunu sanki bir krokide olduğu gibi kuşbakışı algılayan bir göz. Bir güç psikolojisinden çok, aygıtı dönüşmüş gücün analizi.

Şato'yu ve *Dava*'yı düşünün: Şato beyleri, köy sekreterleri, haberciler; kalemler, kapıcılar, yazıcılar; yasalar, evrak tomarları, tutanaklar; alt bürolar, üst bürolar, koridorlar; aşağı mahkemeler, yukarı mahkemeler, merdivenler. Bir makineyi andıran bu iktidar aygıtını bize ancak olayları kuşbakışı gören bir göz anlatabilirdi. Her yetkede bir diğerinin gizlendiğini, patronun çalışanı üzerindeki yetkesinde babanın oğul üzerindeki yetkesinin, babanın oğul üzerindeki yetkesinde insanın hayvan üzerindeki yetkesinin, insanın hayvan üzerindeki yetkesinde konuşanın konuşamayan üzerindeki yetkesi-

nin tekrarlandığını ancak böyle bir göz görebilirdi. *Şato*'da K.'ya böyle söylemez mi Bürgel: "Yetkilerin en küçüğünde bile zaten yetkinin tümü yok mu?" Aynı kuşbakışı anlatım *Dönüşüm*'de de var. Kimin küçük kimin büyük, kimin aşağıda kimin yukarıda, kimin içeride kimin dışarıda, kimin güçlü kimin güçsüz, kimin insan kimin böcek olduğunu bize bu bakış söyler.

Dostoyevski'nin insan bilincinin çelişik seslerine gömülmüş konuşkan cümlelerinin yerini Kafka'da kestirme bir anlatım alır. *Kayıp*'ın hemen başında on altı yaşındaki bir gencin evden kovulmasını anlatan cümleyi hatırlayın. Dostoyevski'nin bütün patetik yüküyle sayfalarca anlatacağı bu kovulma sahnesi Kafka'da tek bir cümleyle, bu zaten her zaman çoktan olağanüstü dünyanın en olağan olayı gibi anlatılır: "Karl Rossmann on altı yaşındaydı. Yoksul bir ailenin çocuğuydu. Hizmetçi kızın biri Karl'ı baştan çıkarmış, ondan bir de çocuk edinmişti. Bu yüzden Karl'ı Amerika'ya yolladılar." *Dava*'da K.'nın "bir köpek" gibi can verdiği sahne bile "pathos"un doruğa çıktığı andan çok, çoktan verilmiş hükmün geri dönüşsüzlüğüne işaret eder: "Ama baylardan birinin elleri K.'nın gırtlığına sarıldı. Öteki de bıçağı kalbinin ortasına saplayıp iki kez çevirdi."

11

"Böcek"e geri dönebiliriz artık. İnsan bir böcek gibi aşağılandığında, bir sümüklüböcek gibi kabuğuna çekildiğinde, bir örümcek gibi yeraltı planları kurduğunda ne olur? Bağımsız, sıradışı, başına buyruk olayım derken kendilerini yoksullarla aynı çukurda bulan okumuş yazmışlar doyuramadıkları istekleriyle, ezikliğin acısıyla, yeraltı düşleriyle baş başa kaldığında ne olur? *İnsancıklar*'dan, *İkiz*'den, *Beyaz Geceler*'den başlayarak adım adım kurduğu yeraltı trajedisinde bu soruların cevabını arıyordu Dostoyevski. Kapitalizmin insanı bir "dişli"ye, bir "vida"ya, bir "piyano tuşu"na dönüştürdüğünü, kendilerini yığınlardan daha soylu, daha bağımsız, daha sıra dışı sayan okumuş yazmışları yığınlarla aynı böceklik yazgısında bu-

luşturduğunu görmüştü. Ama hâlâ kaçacak bir delik vardı. Öncelikle "yeraltı": Aynı anda hem bir diklenme yeri hem bir sığınak hem bir hınç mekânı olarak anlatacak kadar iyi tanıyordu Dostoyevski yeraltını. Ama her zaman yeraltına değil, bazen Rus toprağına, Rus Tanrısı'na, Rus ruhuna doğru kaçtığını da biliyoruz. Tanrı'sını yitiren insanın ister istemez doğasındaki hunhar böceğin emrine gireceğini söylediği anlar, bu anlar.

Kafka'nın sorusuysa şu: Görevle yaşamın, babanın yasasıyla patronunun, yeraltıyla yerüstünün ayrılmaz bir biçimde iç içe geçtiği burjuva dünyasında yasadan kurtulabilmek için ufalan, yataylaşan, gerileyen insana ne olur? Ne aşağıda ne geride kaçacak delik var artık; yasanın bir dışı yok. İnsan bu düzenin ortasına "devcileyin boyutlarda bir güçsüzlük" olarak düştüğünde ne olur?

Kafka'nın böceğinde ne kadar Kafka'nın hayatı boyunca yakındığı güçsüzlüğün, ne kadar Dostoyevski'nin böceklerinin izi var, tam bilemeyiz. Ama şunu söyleyebiliriz: *Dönüşüm*'ün edebiyat tarihindeki sarsılmaz etkisi yalnızca bir adamın böceğe dönüşmesini anlatıyor olmasından değil, on dokuzuncu yüzyılda en güçlü ifadesini Dostoyevski'nin yapıtlarında bulan böcek mecazının kendisini de dönüştürmüş olmasından alır. Mecaz harfiyen ciddiye alındığında, yeraltı adamının zihninde bir kurtuluş ışığıymış gibi yanıp sönen böcekleşmenin bir kurtuluş içermediği ortaya çıkar. İnsan bir kez böcek olursa, bir daha insan toplumuna geri dönemez. Öykünün sonunda "yamyassı ve kupkuru" bir böcek olarak çöpü boylar Gregor Samsa.

Yine de Kafka'nın böceğindeki esas dönüşüm bence *Suç ve Ceza*'ya ilişkindir. *Suç ve Ceza*'nın, yeraltı düşlerini ancak inancın yatıştırabileceği imasıyla bittiğinden söz etmiştim. Sefil odasında "bir örümcek gibi" yeraltı düşleri kuran Raskolnikov inanç sayesinde insan toplumuna yeniden kabul edilebilir, diyordu romanın sonunda Dostoyevski. İşte Kafka bizi bu mutlu sondan mahrum bırakır. Çünkü mecaz harfiyen ciddiye alındığında, *Suç ve Ceza*'nın bütün bir yeraltı trajedisini bir Lazarus öyküsüne dönüştüren beklenmedik sonu, "bir böcek değil, bir insan olmak" için çırpınan kahramanının topluma yeniden kabul edileceğini müjdeleyen o iğreti son ip-

tal edilmiş olur. Çünkü Kafka'nın dünyasında yasanın bir dışı olmadığı gibi, bu yasa ayakta kaldığı sürece bir yeniden doğuş vaadi, acı çekerek, sevgi ya da inanç sayesinde insan toplumuna yeniden eklenbilme ihtimali de yoktur. Dışlanan kahramanın yarasının iyileşeceği bir dünyaya geçiş, Dostoyevski'nin anlatmayı vaat ettiği ("Bu yeni bir öykünün konusu olabilir") ama hiçbir zaman anlatmadığı bir yeniden diriliş öyküsü yoktur.

Ama yazarken öyle mi? Dostoyevski'nin böceği yarım asır yerin altında bekledikten sonra Kafka'da yeniden dirilir. Kafka'nın babaya yazdığı mektup sahibini bulamaz; ustaya yazdığı hedefi kalbinden vurur. Sonradan gelenin öncekini değiştirdiği an: Kafka'nın böceği olmasaydı, hayalle kâbusu iç içe geçiren bu tuhaf yaratıktan bu kadar etkilenmemiş olsaydık, Dostoyevski'nin hemen her romanında dolaşan tahtakurularını, bardağın dibinde çaresizce debelenen hamamböceklerini; böcek gibi kabuklu, akrep gibi zehirli, yılan gibi kıvrılan böceğimsi-sürüngeçenleri, yeraltı trajedisinde adım adım açılan bu Kafkaesk dünyayı belki de hiç fark etmeyecektik.

Burada Bloom'vari³⁴ bir başarı, çırağın ustasını yeniden yarattığı âni, "şiirsel etkilenmenin zaferi"ni görenler çıkabilir. Kısmen doğru da bu: Dostoyevski'yle girdiği mücadeleden zaferle çıkmış, selefının mecazına kendi damgasını vurabilmiştir Kafka. Ama Kafka'da edebi zaferin gücünü yenilgiden aldığını unutmamalıyım. "Saflığı ve tuhaf güzelliğiyle Kafka figürüne adil davranabilmek için bir şeyi gözden kaçırmamak gerekir," der Benjamin: "Bir yenilginin saflığı, bir yenilginin güzelliğidir bu."³⁵ Bugün bizi büyüleyen edebi yazgıya ulaşabilmek için, adına "güç" dediğimiz şeyi bu kadar iyi tarif edebilmek için, kendi hayatında yenilmesi gerekmiştir Kafka'nın. Kendi yenilgisinde insanlığinkini görebilmek için yenilgiyi baştan seçtiği bile söylenebilir.

İnsan yasasının insana biçtiği böceklik yazgısını sonuna kadar götürüp üstlenerek yasanın yalanını yasanın yüzüne vurmak istemiş

34. Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi: Bir Şiir Teorisi*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis, 2008.

35. "Max Brod's Book on Kafka", s. 148.

gibidir Kafka. Dostoyevski'nin lanet yağdırırken bile oyunu sürdüren, yasaya boyun eğerek insanlaşmayı uman, eğer inanırsa geri dönebileceğini sanan böceksi kahramanlarının geride kaldığı an.

—

Babalar ve Ustalar



"Biliyor musunuz? Kafka'nın iktidarsız olduğu söyleniyor.
Dün akşam çamaşırcı kadın anlattı."

Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*

OĞUZ ATAY'IN "Babama Mektup"u baba-oğul ilişkisi üzerine yazılmış ne en çarpıcı ne de aslına bakarsanız en sarsıcı yapıtlardan biri. Sophokles'in *Kral Oidipus*'undan, Shakespeare'in *Hamlet*'inden, Turgenyev'in *Babalar ve Oğullar*'ından, Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'inden, Kafka'nın *Babama Mektup*'undan sonra Atay'ın "Babama Mektup"unun bizi bilmediğimiz bir gerçekle karşı karşıya bırakmasına zaten imkân da yok. Freud'un baba-oğul savaşından uygarlığın büyüme yasasını çıkarttığı "Oidipus kompleksi"nden sonra hangi baba-oğul öyküsü bizi hazırlıksız yakalayabilir?

Ölmüş kuşakların geleneği yaşayanların üzerine bir kâbus gibi çöker. Önceki yazarların yapıtları, sonradan gelenin yolunu kapayabilir. Günlüğüne "Babama Mektup"un ilk notlarını aldığı anda, artık yaşamayan babasının ardından düşündüklerini bir mektup biçiminde kaleme alırken Atay'ı da huzursuz etmiş midir acaba bu?

Aslında konu basit. Ölen babasıyla konuşmak istiyor oğul. Sağlığında söyleyemediklerini söylemek, bir zamanlar ölmesini istemiş olmanın verdiği suçluluk, çekip gittiği için duyulan kızgınlık, artık kimsenin onu hatırlamıyor olmasının verdiği üzüntüyle ona yazmak istiyor. İlla oğul olmak da gerekmiyor. Babama kızdığım, kendimi karşısında çaresiz hissettiğim zamanlar birden yok oluvermesini istediğimi hatırlıyorum. Bana kötü davrandığı için değil. Tersine onu üzmemek için, onu üzeceğini bildiğim şeyleri rahatça yapabilmek için yolumdan çekilmesini istediğim ne çok an var.

Belki benzer sıkıntılarla, artık hayatta olmayan babayı bu kez bir öyküde kullanıyor olmanın –hadi adını koyalım, ölümünden "iş çıkartıyor" olmanın– huzursuzluğuyla ilk notlarını aldığında, önceden yazılmış baba-oğul öykülerinin, tıpkı bir zamanlar babasının yaptığı gibi yolunu kapadığını düşünmüş müdür acaba Atay? Babasına seslenir seslenmez kendi sesinin edebiyatın ünlü oğullarınınkini yankıladığını; Oidipus'un, Hamlet'in, İvan Karamazov'un seslerinin kendi sesini bastırdığını düşünmüş müdür? Sağlığında çatıştığı, ölünce unutulmasına razı olmadığı, "ölümünden sonra içinde daha kuvvetle hissettiği" Cemil Bey'e yazarken, baba-çocuk çatışması üzerine düşünmenin, yazarın yalnızca kendi babasıyla değil, aynı zamanda edebi babalarıyla da hesaplaşması demek olduğunu fark etmiş midir?

Bana bu soruları sorduran da Atay'ın ustalarıyla kurduğu yakın bağ aslında. Edebi babalarından biri "baba katli"nin yazarı Dostoyevski, diğeri hayatı boyunca baba hayaletiyle boğuşan Kafka'ydı. Kafka'nın babasına yazdığı, ama hiçbir zaman göndermediği, zamanla bir kişisel belgeden çok edebi yapıt konumuna yerleşen *Babama Mektup*'unu büyük ihtimalle okumuştur. Baba hayaletiyle uğraşan başka oğulları; "Danimarka kralının oğlu" Hamlet'i, babası için savaşırken hayatı çarmıhta son bulan İsa'yı romanlarının temel motiflerine dönüştürecek kadar önemsedğini de biliyoruz.

Freud'a gelince: *Tutunamayanlar*'ın Selim Işık'ı gibi Atay da Freud'dan çok Jung'a yakın hissetmiş olabilir kendini. Yine de psikanalizin babasını "Oidipus kompleksi", "libido" ya da "ego" kavramlarını romanlarında sık sık geçirecek kadar önemsedği açık. Bu yazıda anlamaya çalıştığım da bu: "Babama Mektup"u yazarken, kendisinden önce başka evlatların başka babalara yazdıklarının basıncını üzerinde hissetmiş midir acaba Atay? Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşleri*'nin, Kafka'nın *Babama Mektup*'unun, Freud'un "Oidipus kompleksi"nin yazdıklarını gölgede bıraktığını düşünmüş müdür? Düşünmüşse, babasına yazdığı mektubu aynı zamanda ustalarına da yazıyor olabileceğini aklına getirmiş midir?

2

Julia Kristeva 60'ların sonlarında "metinlerarasılık" kavramını ortaya attığında, yapıtı yoktan var eden bir "yaratıcı-yazar" imgesini sorguluyor, edebiyat metnlerinin kendilerinden önce üretilmiş metinlerle konuşarak dokunmuş olduğunu söylüyordu. Ama kavramların içeriği zamanla değişiyor. Nitekim "metinlerarasılık" da bir yazarın kendi yapıtının çağrışım alanını zenginleştirmek, hatta düpedüz bir başka yazara sataşmak üzere benimsediği eğlenceli bir yazma tekniğini anlatır hale geldi. Eğlenceye itirazım yok; ama metinler arasındaki konuşmanın keyifli olabileceği kadar kaygılı bir içeriğe de sahip olabileceği, çünkü bir mücadele içerdiği gerçeği zamanla görüş alanımızdan çıkıverdi.

Oysa nasıl ana babalarımızla ilişkilerimiz bizde kaygı uyandırırsa, daha önce yazılmış yapıtlarla ilişkilerimiz de kaygı uyandırır. Onlara borçlu olduğumuz duygusuyla bir an önce yolumuzdan çekilmeleri isteği arasında gidip geliriz. Öncekilerin devamı olmayı değil, özgün olmayı hedefleyen; sürekliliği değil, benzersizliği; borçlanmışlığı değil, emsalsizliği önemseyen modern yazar için özelliklerle geçerli bu. Harold Bloom güçlü edebiyat yapıtlarının bir "etkilenme endişesi"ne doğduğunu söylerken Aydınlanma sonrası şiirinden yola çıkmıştı. Bloom'a göre, yazarın edebi ebeveynlerine duyduğu bağlılıkla kendi kendinin ebeveyni olma isteği arasındaki bölünmüşlüğü'nün ürünüydü endişe. Madem büyümekten söz ediyoruz bu yazıda, sonradan gelenin öncekiyle nasıl baş ettiğinden söz ediyoruz, şöyle söylemek de mümkün: Önceki kuşaklara olan bağlılığımızla önümüzde bir engel olarak dikildikleri düşüncesi arasında, bizi büyütenlere duyduğumuz şükranla, eğer büyüyebilmişsek kimse'nin yardımı olmadan, kendi çabamızla büyüdüğümüz inancı arasında, bizi büyüten metinlerin devamı olma isteğimizle dünyanın önüne yepyeni bir sayfa açma isteğimiz arasında bölündüğümüz için endişe duyuyoruzdur.

Güçlü yazarlar bu çelişkiyi yaşar, diyordu Bloom; yaşarlar ve yeterince güçlüyseler eğer, üstesinden gelirler. Romanlarını "yaralı donkişotlar"la, "yeraltında yaşayanlar"la, "ecinni tayfası"yla, "geviş getiren Oblomov"larla, "duyurgalarını sallayarak kaçışan hamam-böcekleri"yle dolduran; Turgut'un "metamorfoz"undan söz eden; kahramanlarını Kafka ve Dostoyevski okurlarından seçen Atay da yaşamıştı bunu. "Tutunamayanların prensi" Selim'i kitaplara tutkuyula bağlanan, aynı zamanda bu yüzden acı çeken biri olarak anlatmış olması boşuna mı: "Kitaplarla ve onların yazarlarıyla birlikte yaşıyorum. Önsözlerle yaşıyorum. Hiçbir yazar şaşırtmıyor beni: çünkü hayatlarını sonuna kadar biliyorum. Gerçek dediğiniz dünyadaysa kimin ne yapacağı belli değil. Her gün şaşırtıyorlar beni. Yazarlarımla yaşamak daha kolay."

Yeterince büyümediği için kitaplara bağlanmıştır Selim; bu var. Ama kitaplara fazlasıyla bağlandığı için de büyüyememiştir; bu da var. Gerçek dünyayı kestirilemez bulduğu için kitaplara sığınmıştır; ama kitaplara sığındığı için de "kitap kurdu, boş hayaller kumkuması, hayatın cılız gölgesi" olarak kalmıştır. "Balkanların ve Ortadoğu'nun en hassas okuyucusu"dur; ama yazamıyor olmasının nedeni de bu fazlasıyla hassas okurluktur. Yazmayı dener; ama arkadaşları yazdıklarında "Çehov etkisi" bulunca hevesi kırılıverir. Çünkü Çehov'la Çehov, Dostoyevski'yle Dostoyevski, Gorki'yle Gorki, Gonçarov'la Gonçarov, Kafka'yla Kafka olduğundan bir türlü kendisi olamıyor, "okuyucuyla yazar arasında bir noktada" çırpınıp duruyor, kitapları aşırı ciddiye aldığı için "yazamadığı romanların yazarı", ne yaşayabilen ne de yazabilen "kocaman beceriksiz bir Selim" olarak kalıyordur. Çünkü onun için "bütün hayat, bütün insanlık bu kitaplarda anlatıl[muş], bitiril[miştir]." İnsan hem bir sıkıntıyı dile getirip hem de kendi sıkıntısıyla, kendi kuvvetsizliğiyle bu kadar iyi dalga geçebilir. Tutunamayanların, kaybedenlerin, *Ayaktakımı Arasında*'nın güçlü yazarından söz ediyor: "Gorki'yi kendime benzetmek isterdim ama, rıhtımda un çuvallarını bir taşıyışı var: nerede bende o kuvvet."

Selim'i avutmak için, bugünün şartlarının eskisinden farklı olduğunu söyler Esat: "Kendini bu kadar zorlama. Karamazov'ların bulunduğu şartlar altında değilsin." Ama "şartlar"ın Selim'i avutma-

dığı açık. Sevdığı yazarlardan söz ederken yarısı şakaysa, yarısı ciddi söylediklerinin: "Bana hayatı zehir ediyorlar. Bütün yaşantımı etkileyerek benim için hayatı yaşanmaz bir cehenneme çeviriyorlar. Hepsinin yer aldığı bir roman yazacağım ve burunlarından getireceğim: bana yaptıklarını ödeteceğim onlara."

3

"Babama Mektup"ta babayla oğul arasındaki çatışmanın düğüm-lendiği yerlerden biri, oğulu etkileyen kitaplardır. Babaya göre oğulun okudukları "uydurma", yazdıkları "deli saçması"dır. Öyle söyler baba; ama bir yandan da bu uydurma dünyayı ciddiye almadan edemez. Oğlunun kütüphanesinden rasgele çekip aldığı bir kitabı, Lukianos'u şöyle bir karıştırması yetmiştir. Tanrılarla alay ediyordur kitap; o halde oğlu bu adam yüzünden tanrı tanımıyor, bu adam yüzünden babasına karşı geliyordu.

Yutarcasına kitap okuduğum, okudukça evde sesimi yükselttiğim yıllarda, babamla her çatıştığım da lafın dönüp dolaşıp okuduğum kitaplara gelmesi tesadüf değildi. Çocuklarının kendi etki alanlarından çıktığını fark edince lafı hep kötü arkadaşlara, olmadı kitaplara getirir babalar. "Deli saçması" lafını ben de kaç kez duydum babamdan. Ama daha komik bir hikâyeye de var. Bir gün ben yokken evimize gelen, beni beklerken babama maruz kalan, babamın büyük bir iştahla esir aldığı arkadaşım anlatınca öğrendim. Babam odamda bulduğu birçok kitabın yanı sıra, ailemizi yakından ilgilendirdiğini düşündüğünden olsa gerek *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*'ni de devirmiş, kendi halinde bir emekli albayın aile, özel mülkiyet ve devlet karşıtı bir kitabı okumuş olabileceğini aklına bile getirmeyen arkadaşımı Engels bilgisiyle bayağı etkilemişti. Sonradan düşündüm: Kızının "deli saçması" kitaplarını kimseye çaktırmadan okurken, onların getirebileceği tehlikelerden haberdar olmak, bu sayede de kızını korumak istiyordu kuşkusuz babam. Ama alttan alta iktidarını hiç tanımadığı bir yabancıya, Friedrich En-

gels'e, Walter Benjamin'e, Oğuz Atay'a kaptırmış olmanın telaşı da yok mu orada?

Büyürken hepimiz için birer dayanaktır sevdiğimiz yazarlar. Ebeveynlerimizden kaçıp sığındığımız, kendimiz seçtiğimiz için daha çok önemsedığımız gerçek ebeveynlerimiz. Atay'ın kendisi de bir söyleşisinde sevdiği yazarlara "tutunduğundan" söz eder. Sanki babasına şöyle diyordur şimdi çocuk: Adına büyüme dediğiniz yolda illa çırak olarak başlayacaksam işe, illa birinin çömezi olacaksam, bu sen olmayacaksın. Çırak olacaksam Shakespeare'in çırağı olurum, Dostoyevski'nin çırağı olurum, Marx'ın çırağı olurum. Sen de kimsin: Daha Aristophanes'le Ksenophanes'i birbirine karıştırıyorsun. Ne Shakespeare'in tragedyalarından ne Dostoyevski'nin yeraltından ne Freud'un bilinçaltından haberin var. "Babama Mektup"ta öyle söylemez mi zaten oğul: Hayatın boyunca ne yabancı ülke özlemi çektin ne tek bir roman okudun ne halk türkülerinden başka bir şarkı dinledin. Sen de kimsin?

Hiçbir zaman ulaşamayacağı biriyle kıyaslandığını, "deli saçması"nın dönüp dolaşıp karşısına bir rakip olarak dikildiğini, üstelik kıyaslamadan yenik çıkmaya yazgılı olduğunu görünce iktidarını koruyabilmek için çaresiz hayat adamlığına sığınır babalar. "Uydurma"ya savaş açar. En azından "Babama Mektup"ta öyle. Oğul yazar olmak ister; baba mühendis olacaksın, diye diretir. Sonunda savaş baba kazanır; "Babama Mektup"un yazarı mühendis olur. Olur, ama burada bile babadan çok usta rol oynamış gibidir. *Tutunamayanlar*'da "Dostoyevski gibi mühendis olduktan sonra istifa etmek" üzere mühendis olmuştur Selim Işık. Atay da öyle: Mekanik bilgini hocası Mustafa İnan'ın yaşamöyküsünü, *Bir Bilim Adamının Romanı*'nı yazmamış olsa mühendis olduğunu bugün kaç kişi hatırlar? *Dava*'yı yazmamış olsa, Kafka'nın hukuk okuduğunu bugün kaç kişi hatırlar?

4

Ebeveynlerimize meydan okurken "uydurma" ebeveynlerimizden güç aldığımız doğru. Ama gerçek ya da uydurma fark etmez; ebeveyn ebeveynidir. Büyürken onlara tutunmuş olmamız, biraz daha büyüdüğümüzde bize engel olmayacakları anlamına gelmez. Boşuna mı: *Tutunamayanlar*'da Selim etkilendiği yazarlara saygı duyar, ama saygının içinde bir korku da kısırdıyordu. Çünkü kendinden sonra gelenleri sıradan olma gibi bir tehlikeyle karşı karşıya bırakıyordu ustalar. Selim ya da başkası; büyürken herkes kendini kitap kahramanlarına benzetir; ama şövalye hikâyeleri okuya okuya kendini şövalye sanan Don Kişot'tan sonra hangisi o kadar ilginç? Selim'in şu sözler: "Siz, kendini şövalye sanan Don Kişot gibi ilginç de değildiniz üstelik. Özür dileriz, bizi rahatsız etmeyin. Düşünecek meselelerimiz var. Her gün yüzbinlerce insan ölüyor. Ancak ilginç olaylarla uğraşabiliriz. *Next please!*" Turgut'un "orta halli"liğiyle dalga geçerken lafı gene oraya getirir Selim: "Oysa biraz okusaydın, sen de orta halli bir Dostoyevski olabilirdin pek güzel. Orta çapta bir *humiliation* çıkardı ortaya; bir hikâye filan yazardın. Geçinip giderdik."

Ölmüş yazarların yazdıkları, diyorduk, yaşayanların kâbusu olabilir. Atay'da ironinin birçok işlevinden biri de bu kâbusu kâbus olmaktan çıkartmaktır. Yepyeni bir sesle konuşmak istiyor, ama bu sesin ister istemez başka sesleri yankılayacağını biliyordu. "Kendinden önce hiçbir şey söylenmemiş gibi konuşma isteği" dediği şeyi *Tutunamayanlar*'da bu kez Turgut dile getirir: "Ey insaf sahipleri! Ben ve Olric sizi sarsmaya geldik. Dünya tarihinde eşi görülmemiş bir duygululukla ve kendini beğenmişçesine ve kendinibeğenmişçesinesankibizdenöncebirşey söylenmemişçesine gillerden olmaktan korkmadan kapınızı yumrukluyoruz. Dilenciler krallığının en küstah soylusu olarak kişiliğimizi burnunuza dayıyoruz. Dinden imandan çıktık. Deli dervişler gibi saldırıyoruz. Açın kapıyı."

Büyürken hangimiz hissetmedik? Kendimizden öncekilere al-

dırmadan, babayı da ustayı da umursamadan, içimizden geldiği gibi esip kavurmak. Sanki dünya hiç el değmemiş bir yermiş gibi, sanki kelimeleri ilk kez biz kullanıyormuşuz gibi, sanki bizden önce hiçbir şey söylenmemiş gibi milletin kapısına dayanabilmek. Hiçbir geleneğin mirasçısı değilim, size anlatacaklarım var, açın kapıyı. Ama isyanın içindeki ironiyi de görelim. Turgut'un kendinden önce hiçbir şey söylenmemiş gibi konuşma isteğini dile getirdiği pasajın neredeyse tamamı ondan önce başkalarının kullandığı kelimelerden ("Olrıc", "dilenciler krallığı", "İngiliz kızgın genç adamları", "Yetmez mi bu elem daha yıllarca mı sürsün?") oluşur. "Ne olurdu benim de kelimelerim olsaydı," diyor "Korkuyu Beklerken"in anlatıcısı: "bana ait bir cümle, bir düşünce olsaydı. Binlerce yıldır söylenen milyonlarca sözden hiç olmazsa biri, beni içine alsaydı!"

Sorun şurada: Tıpkı ebeveynlerimizle ilişkilerimiz gibi ustalarımızla ilişkilerimiz de bizde karşıt duygular doğurur. Sevdiği yazarların mirasından pay alabildiği için duyduğu borçluluk duygusuyla edebiyatın asi evladı olma isteği arasında gidip gelmişti bence Atay. En azından kahramanlarını bu karşıt duygular arasında bocalayan kişiler olarak anlattığını biliyoruz. Sevdiği yazarlara fazlasıyla bağlıdır Selim; onların unutulmasına ya da değersizleştirilmesine dayanamaz. Aslında Turgut da öyle: Dostoyevski ve Tolstoy'dan söz ederken, "Bu adamların bizden uzakta ve ölmüş olmalarına dayanamıyorum," der. Ama ustalara duyulan hayranlık ne kadar büyük olursa olsun, aslında tam da o kadar büyük olduğu için, sevginin içinde korku da vardır. Sevdiğimiz yazarların ne "uzakta ve ölmüş" olmalarına ne de fazla yakına gelmelerine dayanabiliyoruzdur. Çünkü bu yakınlık bize sıradan bir Don Kişot, ikincil bir Hamlet, orta halli bir Karamazov olmaktan başka bir şans tanı mıyordu.

"Korkuyla karışık saygı duyduğu" edebi ebeveynlerini daha az büyü, daha az korkutucu, daha sevgili figürlere dönüştürmek için kendini onlarla dalga geçmek zorunda hissetmiş gibidir Atay. Selim konuşuyor: "Biliyor musunuz? Kafka'nın iktidarsız olduğu söyleniyor. Dün akşam çamaşırcı kadın anlattı." Burada bir değil, birkaç taş birden yuvarlıyor Atay. Kafka'nın aşırı kudretli babası karşısındaki iktidarsızlığını ima ediyor; bu var. Ama "korkuyla karışık saygı" du-

yulan ustayı korku nesnesi olmaktan çıkarmak istiyor; büyüünü bozmak istiyor; bu da var. Ama bir yandan da Kafka'yı değersizleştirmek isteyen yanıyla dalga geçmeyi, iktidarsızlık hikâyesini çamaşırcı kadından dinlediğini söyleyerek komikleştirmeyi de ihmal etmiyor. Şunlar da Selim'in Dostoyevski'yle ilgili söyledikleri; Turgut aktarıyor: "'Dostoyevski'yle yarım saat konuşmaya dayanamıyorum.' derdi. 'Hemen, aptalca siyasi düşünceler ileri sürmeye başlıyor, insanı çileden çıkarıyor. Çar'a yaranmak için olacak.'" Dostoyevski'nin siyasi yazılarından, *Bir Yazarın Günlüğü*'ndeki çardan çok çarcı yazılarından söz ediyor olmalı burada Selim. Ama *Karamazov Kardeşler*'in yazarını büyüülü bir figür olmaktan çıkarmanın yolu da gazetelerin her gün burnumuza dayadığı berbat siyasi yazılardan Dostoyevski'nin de payını aldığını hatırlatmaktan geçmez mi? Ustanın sıradan yanı, sonradan gelende ferahlama yaratır: Öyle aşılması imkânsız bir deha falan değil, düpedüz bir çarcı, bir şoven, bir Slavcıdır işte büyük Dostoyevski.

Ama Atay'da rahatlama anları fazla kalıcı değil. Turgut'un Olric'le konuşmasında, ironinin iki tarafı keskin dili usta kadar çırağı da hedef alır: "Böyle giderse her mahallede bir Dostoyevski çıkacak Olric. Dünya borsalarında Dostoyevski hisseleri düşecek. Her hafta bir Karamazov, yeraltınız kadar yeraltı."

5

"Babama Mektup"ta aslında bunların hiçbirisi yok. Dostoyevski ya da Kafka'ya değil, doğrudan Cemil Bey'e seslenir orada Atay. Bir de psikanalizin babasına, Freud'a sataşır. Bence Cemil Bey'e olduğu kadar Freud'a da uzanıyor şu laf: "Senin de bilinçaltın var mıydı acaba babacığım?" Şu da: "Bir yerlerde okumuş olsaydın da bana, 'Oğlum sende Oedipus kompleksi var mı?' diye sorsaydın ne karşılık vereceğimi bilemezdim sanıyorum."

Romanlarında bir yandan kahramanlarının iç dünyasını psikanalize çok da yabancı olmayan bir bakışla kurcalarken, bir yandan

da psikanalizin temel kavramlarıyla ("Oidipus", "libido", "bilinçaltı", "ego") dalga geçer Atay. Ama hem "Babama Mektup"ta hem de romanlarında geçen Freud göndermelerinde ironi birkaç işi birden üstlenmiştir. Her şeyden önce cümlelerinin patetik içeriğini dengelemeye, yoğun duyguyu şakayla yatıştırmaya çalışıyordu Atay: "İki gözün Oedipus gibi kör olsun da piyango bileti sat!" Yine de şakanın ardında, insanın bu en mahrem hayatının, derinlerde yattığı söylenen şu bilinçaltının, bütün insanlarda benzer içeriklerle dolu olmasına, en azından benzer yasalarla işliyor olmasına, eninde sonunda hep aynı "libido"ya bağlanmasına yapılmış bir itiraz da sezilmiyor değildir. Nasıl Selim onu "rahatsız eden ve adlandıramadığı duygularının" hep aynı "şehvet" öyküsüne, "yalnız libidoya bağlanmasına" razı değilse, Atay da kahramanlarının sıkıntılarının bir başka oğulun adıyla, hep aynı Oidipus'la anılmasına razı olamıyor gibidir.

Yine de psikanalize esas sataşma *Tutunamayanlar*'da değil, *Tehlikeli Oyunlar*'da karşımıza çıkar. Hikmet söyleniyor: "Ben bugüne kadar hiçbir ıstırabımı bilinçaltına itmeyi başaramadım. Bu yüzden çok boş kaldı orası. Özellikle gecekonduya geldikten sonra, bütün rezilliklerimi çekinmeden sergiledim." Aynı romanın ünlü Hikmet ansiklopedisinde Freud bir kez daha gündeme gelir. Ansiklopedide HİKMET BENOL maddesini yazacak olanların sonunda kendisine de konuşma fırsatı vereceklerini umuyordur Hikmet. O zaman o da divana uzanıp "vaka" taklidi yapacaktır: "Yatağıma uzanırım, çevreme toplanırlar... Tamam! Psikanaliz! Önce biraz direnirim tabii: Onları yanlış yollara sevkederim... Ansiklopedide, böylece geçmiş zamanları da çözümleriz belki."

Romanda Hikmet'in Hüsamettin Tambay'la ilişkisi bir baba-oğul, bir albay-emireri, bir peder-günahkâr ilişkisi kadar bir psikanalist-hasta ilişkisini de andırır. Zaten Freud'un "divan"ı da bu bağlamda karşımıza çıkar: "Bedava tarafından şu divana uzanmak ve karaciğeri(n)den başlayarak bütün dertleri(n)i sıralamak" istiyordur Hikmet. "Divan" bizi Freud'a yollarsa, "hasta karaciğer" bir başka ustaya, Dostoyevski'nin "karaciğerinden yana dertli" yeraltı adamına yollar. Bir de tabii Hikmet'in mizahi içeriğiyle olduğu kadar düz anlamlı açısından da manidar şu cümlesi var: "Hüsamettin Tambay,

Hikmet için 'öteki ben'dir dedikleri zaman, hiç çekinmeden 'öteki ben' senin babandır diye karşılık verebilirdim."

Yine de bir kişisel tedavi yöntemi olduğu kadar bir genel "beşeriyet" kuramı da olan psikanalizin bu ikili tabiatına yönelik bence en komik, aynı zamanda en zeki sataşma şu: Bu kez divandaki değil, onu dinleyen adam, Hüsamettin Tambay konuşuyor: "Lütfen acele edin Hikmet Bey. Daha bir sürü hastam var: Bütün Beşeriyet kapıda sıra bekliyor."

6

Kafka 1919'da *Babama Mektup'u* yazdığında otuz altı yaşındaydı. Büyük bir yazar, ama küçük bir çocuk gibi yazmış mektubunda: "Bazen ortaya yayılmış bir dünya haritasının üzerine seni boydan boya uzanmış olarak tasarlıyorum hayalimde. O vakit bana öyle geliyor ki içinde yaşayacağım bölgeler ya senin vücudunla kapayamadığın ya da senin ulaşamadığın yerlerdir ancak."

Küçük bir çocuk babasını nasıl büyük, olduğundan büyük görürse, o da öyle görüyor. Bir diktatör gibi yolunu kapatmış, hayatını baştan sona istila etmiş, üstelik suçu üstlenmek yerine çocuğa yıkmıştır baba. Verdiği gözdağı o kadar büyüktür ki karşısında konuşmayı unuttuğundan, onunla ancak kekeleyerek konuşabildiğinden söz eder Kafka. Bir de sadece kitapların dünyasında, ancak yazarken rahat nefes alabildiğinden. Taşradan kente göç eden, ticarete atılıp tuttuğunu koparan zorba babanın sultanı altında yaşamak oğul için anlamsız bir dünyada suçluluk duygusu içinde yaşamak demektir. Yalnız güçsüz değil, aynı zamanda asalak olduğuna da inan-dırılmış, kendini sürekli babayla kıyaslamak zorunda bırakıldığından büyük bir yaşama korkusu edinmiş, sonunda "ışktan ürken" bir yaratığa dönüşmüştür. Her çocuğun şu ya da bu ölçüde tanıdığı bu korkuyu hayatı boyunca tekrar tekrar yaşadığından bir türlü çemberin dışına çıkamamış gibidir Kafka. En azından mektubunda öyle yazıyor: "Bir baba olarak benim için fazla güçlüydün."

Atay "Babama Mektup"un ilk notlarını 1974'te kırk yaşındayken alır. Orada da babanın ulaşamayacağı yere, kitapların dünyasına sığınmıştır oğul. Nasıl Hermann Kafka oğlunun edebiyat merakını "zirzop", "kaçık", "zıpır" ya da "züppe"ce bulursa, Cemil Bey de oğlunu "uydurma" bir dünyada "deli saçması" şeylerle uğraştığı için iğneler. Oğulun koca adam olmasına rağmen kendisine haksızlık edildiği düşüncesinden bir türlü kurtulamıyor olmasında, babanın anlayışsızlığının payı büyüktür. Ama babanın ölümü, oğulun babayla savaşını henüz bitmeden bitirdiği için işi daha da karıştırmış gibidir. Baba öldüğünden onu suçlayamıyordur artık oğul; ama kendisine haksızlık edildiği düşüncesinden de kurtulamıyor, kapıları şimdi bütün dünyanın suratına çarpıp duruyordur.

Yine de Kafka'nın bir çocuğun babasına yazabileceği en suçlayıcı cümleleri içeren *Babama Mektup*'uyla, Atay'ın daha sevecen bir eleştirelilikle kaleme aldığı, daha anlayışlı "Babama Mektup"u arasındaki fark benzerlikten önemli. Kafka'nın "fazla güçlü" babasının yerini Atay'da güçsüz, en azından daha silik bir figür; korkutucu değil, empatiye muhtaç; bu kez saygı değil, anlayış bekleyen bir baba almıştır. Bunun esas nedeni, dünya haritasının üzerine boydan boya uzanmış figürün bu kez canlı değil, ölü olmasıdır. Bir zamanlar ne kadar korkutucu olursa olsun artık önümüzde dikilemeyecek, yolumuzu kapatamayacak, sözlümüzü kesemeyecektir.

Ama babanın ölümünün geride kalanı pek ferahlatmadığı açık. Çünkü öldüğü için çocuk olma fırsatımızı, öyleyse büyüye bilme imkânımızı da beraberinde götürmüştür baba: "Seni artık değiştirmek mümkün değil babacığım; bu nedenle kendimi de değiştirmenin mümkün olacağını sanmıyorum." Ama başka şeyler de var. Bir zamanlar çatıştığı babanın, tıpkı Turgut'un Tolstoy ve Dostoyevski için söylediği gibi, şimdi "bizden uzakta ve ölmüş olması"na da dayanamıyordur oğul. Anlatma isteğini alıp götüren, yazılanı daha baştan beyhude kılan keder: "Sen olmadıktan sonra sana yazılan mektup ne işe yarar?" Vüs'at O. Bener de *Kara Tren*'de yazmıştı: "Anlatsam mı? Neye yarar? Annemle babam uyuyorlar koyun koyuna Cebeci Asri Mezarlığı'nda."

Ama güçsüzlüğün yalnızca "Babama Mektup"un Cemil Bey'i-nin değil, Atay'ın neredeyse bütün babalarının temel özelliği olduğunu da biliyoruz. *Tutunamayanlar*'da Selim "azgelişmiş bir babanın azgelişmiş oğlu"dur. Turgut "pısırik bir babanın ürünü"dür; dile bir türlü hâkim olamıyor, hayatını söylemekte zorluk çektiği sözcüklerle boğuşarak geçiriyor, "isimleri yerli yerinde ve başka isimlerle münasebetini bilerek" kullanamıyor, Platon'un devlet mefhumundan ya da ezandan söz ederken "bilmediği bir düzenin ezberciliğini" yapıyor, uzun lafın kısası babanın yasasını işletmek şöyle dursun, aile fotoğrafında düpedüz bir sığıntı gibi duruyordur baba. *Tehlikeli Oyunlar*'da yine öyle: Berber çantasını andıran bavulu, boynuna bağladığı tıraş beziyle sanki baba değil "baba taklidi"dir Hikmet'in babası.

Bunun ne kadarı Atay'ın "azgelişmiş" kahramanlarına böyle bir babayı yakıştırmış olmasından, ne kadarı kendi babasının annesine göre daha taşralı olmasından, ne kadarı "Türkiye'nin Ruhu"na dair daha genel bir sezgiden kaynaklanıyor, bilemiyoruz. Ama şu var: Atay'da babalar daha modern, en azından daha "münevver" olan oğullarının gözünde; Shakespeare bilen, Kafka okumuş, Dostoyevski'nin yeraltısı kadar Freud'un bilinçaltından da haberdar evlatlarının gözünde ülkenin yazgısına damgasını vurmuş bir taşralılığın timsalidirler. Ne kadar zorba olurlarsa olsunlar kudretlerinin en azından bir bölümünü "Batılı amcalar"a kaptırmışlar, bu yüzden de münevver evlatlarının gözünde bir baba taklidinden ibaret kalmışlardır. Bunun çocuğun işini kolaylaştırdığı söylenemez. Güçsüz, anlayış bekleyen, empatiye muhtaç bir babayla uğraşmak zorunda çünkü şimdi çocuk.

Yine de "Babama Mektup"un Freud'a sataşan cümlelerini de unutmayalım. Babanın "ego", "bilinç akışı", "varoluş bunalımı" gibi karmaşık şeylerden bihaber olduğunu söylerken yarısı güçsüz babaya ise yarısı güçlü ustaya bence söylenenlerin: "Senin de bilinçaltın var mıydı acaba babacığım?"

7

Aklıma *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nin babası geliyor. Çizgili pijaması üstünde, ev halkını harbiye marşıyla hazırola geçiren, beden öğretmenliğinden kalma düdüğüyle evi kışlaya çeviren, zorbalıkla gülünçlük arasında gidip gelen alaturka adam. Ama Atay'ın babasıyla Tezer Özlü'nünki arasındaki fark da önemsiz değil. *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde baba büyük ölçüde ideolojik bir aygıtın, kızının gözünde çoktan inandırıcılığını yitirmiş bir davanın memurudur. "Babama Mektup" taysa bütün sertliğine rağmen babayı ülkedeki büyük kötülükten ayırma, onu bir bakıma kurtarma çabasını sezmemek imkânsız. Evet, baba milletvekilliği yapmış, ülkeyi yönetenler arasında yer almıştır; o halde ülkenin kötü halinde onun da bir payı olmalıdır. Ama buna rağmen babasının "ülkeyi yönetenler" den farkını hatırlamadan edemiyordur oğul. Milletin gözüne girmek için kürsülerde bağırmanın, siyasetin parçası olduğu halde siyasetten çıkar sağlamamış, bu yolla ne bir servet edinmiş ne de milli kahraman olmuştur. Bir zamanlar "sert, duygusuz ve bencil" bulunduğu babasını şimdi kadri kıymeti bilinmemiş bir "sessiz fazilet" olarak; samimiyeti, saflığı ve hesapsızlığıyla bir "huysuz çocuk" olarak; hatta bir "tutunamayan" olarak görmek istiyor, kendi tutunamamışlığını babasından tevarüs ettiğine inanmak istiyordur oğul.

Burada da birkaç şey birden var. Birincisi, babayla çatışmanın yerini kederli bir anlayışa bıraktığı an. Asi evladın, babanın da bir zamanlar bir asi evlat, bir "huysuz çocuk" olduğunu fark ettiği an. Buna, başına gelen bütün kötülükler yüzünden babayı suçlamak yerine, suçun bir kısmının kendinde olabileceği sezgisi eşlik eder: "Şimdi artık suçun kendimde olduğunu görmek zorundayım." Baba ölmüştür; ama buna rağmen, o zamana kadar babası olmasa birçok şey yapabileceğini düşünen oğul "daha iyi ve akıllı" olamamıştır. Belki daha önemlisi, şimdi babasını yalnızca karşıtı olarak değil, kendinden farklı biri olarak görüyor, "ölümünden sonra içinde daha

kuvvetle hissettiği Cemil Beyi yaşatmak" için yazıyordur oğul: "Seni sen olarak yaşamak istiyorum." İç dünyada ayrı bir kişiliğe, *Tehlikeli Oyunlar*'ın Hikmet'inin sözcükleriyle söylersek "içimdeki bazıları"na dönüşmüştür artık baba. İç dünyanın yekpare olamayacağını anladığı, içinde bir başkasına, Cemil Bey'e yer açmak üzere parçalandığı an: "İçimde benden ayrı olduğunu sandığım bir de Cemil Beyin bulunmasına sen 'tezyid-i şahsiyet' mi yoksa 'taksim-i şahsiyet' mi dersin pek bilemiyorum."

Atay'ın çocuk kalmış kahramanlarının öykülerini "Babama Mektup"un şakacı, bir o kadar da kederli cümleleriyle birlikte okuyunca fark ediyor insan. Adına büyüme denen şeyi bir kimliği terk edip bir başka kimliğe geçmek olarak anlıyoruz. Huysuzluktan, asilikten, hayalcilikten vazgeçip olgunlaşmak; bize ne kadar kötü gelmiş olursa olsun adına "gerçek" dediğimiz dış dünyayla uzlaşmak. Oysa kendimizi buna ne kadar inandırırsak inandıralım böyle büyümüyoruz aslında. Ya da ne kadar büyürsek büyüyelim içimizde kuytu bir köşeye saklanan çocuk hayalleri gerçekleşmediği için tepinmeye, gasp edilmiş haklarını istemeye, hakları verilmediği için dünyadan alacaklı olduğunu haykırmaya, kapıları onun bunun suratına çarpmaya devam ediyor. Hadi Turgut Özben gibi söyleyelim, kelimeleri bir "intikam kılıcı" gibi kullanmayı sürdürüyor.

Öfkesi ne kadar şakayla yumuşatılmış olursa olsun Atay'ın yapısında da bu çocuk var. Ama bir büyümeden söz edeceksek eğer, çocuğun sonunda büyüğe dönüştüğü bir ilerlemeden çok, iç mekânın birden çok bilinci içine alacak biçimde genişlemesinden, belki daha önemlisi "ben" in farklı temsilcilerinin birbiriyle konuşmaya artık katlanabiliyor olmasından, bu sayede kurulmuş bir söyleşi ortamından söz etmek daha doğru olacak. Evet, taksim-i şahsiyet; şahsiyet bölünüyor çünkü. Ama aynı zamanda tezyid-i şahsiyet; iç dünya daha kalabalık artık.

En azından Atay'da öyle. Kapıları dünyanın yüzüne çarpan çocuk orada; ama bu kez yanında, Cemil Bey'e "Acaba sen nasıl biriydin?" diye soran biri daha var. Babayı yalnız güçlü değil, güçsüz taraflarıyla da görebilen, çocukluğundan bu yana benzememek için uğraştığı adamla arasındaki "temel benzerliği" fark eden, babayı

kendi kaybettiği saflığı olarak sevebilen biri. *Tutunamayanlar*'ın romantik ve naif, kırılgan ve savunmasız yanımıza seslenen "kendini savunamayacak bir canım" Selim'yle, *Tehlikeli Oyunlar*'ın kendine haksızlık yapanların burnundan getirmek isteyen, ama kendini kötülükten tam da ayıştıramayan, "içindeki bazıları"na yer açabilmek için birden ikiye, üçe, dörde, beşe bölünen, bu kalabalık iç mekân-da birbirine dargın bir sürü kişiyle birlikte yaşayan Hikmet'i aynı Atay'ın farklı yanları değil mi?

8

"Şimdi aynı öfke karşısında çocukluk dönemindekinden daha az korkup titriyorsam, çocukken duyduğum o katıksız suçluluk duygusunun yerini, her ikimizde de gördüğüm bir çaresizliğin almasındandır." Bu cümle Atay'ın değil, Kafka'nın mektubundan. Babanın çocuğu üzerinde uyguladığı büyük gücün aslında bir çaresizlik olabileceği sezgisi Kafka'da da yok değil. Yine de bu sezgiye rağmen çocukluğun dünyasına çakılıp kalmışlığın, babanın aşırı gücü yüzünden ürkek bir yaratığa dönüşmenin belgesidir *Babama Mektup*. Atay'ın mektubuyla Kafka'ninkini birlikte okuyunca karar veremiyor insan: Atay'da baba "fazla güçlü" olmadığı için mi büyüyebilmiştir oğul, yoksa sonunda büyüdüğü için mi onu çaresizliği içinde, bir "yarımyamalak" olarak görebilmiştir? Büyüdüğümüz için mi parçalanıyoruz; yoksa "içimizdeki bazıları"na katlanabildiğimiz için mi büyüyoruz?

Cevap ne olursa olsun büyümek dediğimiz şey bize acı çektiren yakınlarımızın da bir zamanlar çocuk olduğunu, o halde acı çektiğini fark etmek demek. Her zaman büyümek zorunda değiliz; edebiyatta hiç değil. Korkuyu, haksızlığı, incinmişliği bütün şiddetiyle anlatan, güçlerini büyümemekte ısrar etmiş olmaktan alan, çocukluğun acılarına sıkı sıkıya bağlı yazarlar var. Her ne kadar "babaların dünyasından kaçış girişimleri"nden söz ediyorsa da Kafka'nın aslında kaçmayı istemediğini, yetişkin olmaksızın o dünyadan dış-

lanmış olarak "çocukluğun krallığı"nda yaşamak istediğini söyler Bataille.

Kafka'dan etkilendiğini biliyoruz; ama Atay'da böyle değil. Çünkü daha çocukluğun ne olduğu konusunda bile bölünmüştür Atay. Bir yanı çocukluğu yetişkinlerin yitirdiği bir saflık, bir hesapsızlık, bir samimiyet olarak yüceltir. "Tutunamayanların destanı"nda yazdığı gibi, büyümenin "yalnız tutunanlara gerekli" olduğunu düşünür. Ama ikinci yan, çocukluğun bir gelişmemişlik olduğunda ısrarlıdır. Atay'lardan biri kelimeleri bir "intikam kılıcı" olarak kullanıyorsa, ikincisi çocukluğun aynı zamanda duygudan, duyguların en şiddetlisi olan öfkeden yapıldığını görüyordur. Biri, babası klasik Türk müziğine "goygoyculuk" dediği için inadına klasik Türk müziği dinleyen, klasik Batı müziği çalınca radyoyu kapattırdığı için klasik Batı müziği dinleyen, beğenileri babasıyla inatlaşmasından oluşmuş asi evlat. Diğeri dünyayla ilişkisini daha az tepkisel bir zeminde yeniden kurabilmek, şakayla karışık da olsa bu kez "canımlarım benim," diyebilmek istiyor: "Canım insanlar, bana bunu da yaptınız!"

Bu seslerden ikincisinin birincisini tamamen safdışı bıraktığı bir büyüme yok Atay'da. Dünyaya uşak rolünde çıkarıldığı için öfkeden boğulan çocukla, kendini bir başka aynada bu kez tepkisel bir ergen olarak gören, "daha iyi ve akıllı" olamadığı için başkalarını değil, kendini suçlayan yan birbirinin yamacında gerilimli bir hayat sürüyor orada. Hikmet'i "Benim içimdeki çocuk büyümedi... yaşamadığı için büyümedi hiç, amcası," diye konuştururken, çocukluğun yalnızca bir saflık değil, aynı zamanda bir yetmezlik de olduğunu düşünüyor, ama bunlardan hangisi olduğuna tam karar veremiyor gibidir Atay. Bence onu birçok başka yazardan ayıran da bu ikisini birbiriyle konuşmaya zorlamış olmasıdır. İçimizdeki "huysuz çocuk"la daha anlayışlı, bu yüzden daha kederli yanı bir diyalog evreninde bir araya getirebilmiş, iç dünya denen yeri bu konuşmaya yer açabilecek kadar genişletebilmiş olması.

9

Ustalarla başlamıştık, onlarla bitirelim. Kendi cümlelerinin arasına ustalarının cümlelerinin sızdığının farkındaydı Oğuz Atay. Baba ya da usta: Yazıda fark etmiyor. Bugün Türkçede onun adıyla andığımız edebi ironi, Atay'ın ustaları için beslediği karşıt duyguları aynı anda dile getirebilmesinin de yoluydu. Önceki kuşaklara duyulan çocuksu öfkeyle ("Hiçbir geleneğin mirasçısı değilim") onların hakkını verme çabasını ("Ortadoğu ve Balkanların en hassas okuyucusu" olma isteğini), sevdiği yazarlarla dalga geçme isteğiyle onlara tutunma gayretini, kendinden önce hiçbir şey söylenmemiş gibi konuşma arzusuyla ustalarının "bizden uzakta ve ölmüş" olmalarına dayanamıyor olmayı —hadi adını koyalım, kendi kendinin ebeveyni olma arzusuyla onları kendi yapıtında yaşatma çabasını— aynı anda dile getirebilmenin yöntemi.

Bu çatışmanın iç dünyamızda yarattığı gelgitin provalarını yazıda ustalarımızla yaparız. *Tutunamayanlar*'ı yazmamış, bu çatışmayı ustalarıyla yaşamamış olsaydı, "Babama Mektup"taki kederli, ama bir o kadar da sevecen ses tonuna belki de hiç ulaşamayacaktı Atay. "Uydurma"nın faydaları. Bu yüzden her ne kadar babaya hitaben yazılmışsa da ustalara yazılmış mektubu da içinde taşır bence "Babama Mektup".

Atay'ın kendisine gelince: "Babama Mektup"un yazarı zamanla benim için de "içimdeki bazıları"na dönüştü. İlk zamanlarda babamla konuşmalarımızı sertleştirdiği doğru. Ama bugün artık seslerinin birbirine karıştığı bile oluyor. Hatta babamı artık yalnızca rüyalarımda gördüğümünden, bazen hepten karıştırıyorum. Hangisi *Ailenin*, *Özel Mülkiyetin* ve *Devletin Kökeni*'ni okuyan emekli albay, hangisi Atay'ın zihninin ürünü, gecekonduda oyunlar yazan, tarih meraklısı babacan Hüsamettin Tambay?

Büyük Tıkanma



"Neden bir yerde tılandım kaldım?"

Tanpınar, *Günlükler*

AHMET HAMDİ TANPINAR'ın sonunda gün ışığına çıkan günlükleri çoğu okurunda hayal kırıklığı yarattı.¹ Telaş da yok değil. Kendi gözünde bile "biçare, haysiyetsiz ve acınacak" birine dönüşmüş bu Tanpınar resmi, şiddetli bir ulusal kanon ihtiyacıyla üzerinde uzlaşılan figürün en azından onu koşulsuzca yüceltenlerde aranılan figür olmadığı endişesini doğurmuşa benziyor. Kaçırılmış fırsatların, muhataplarına yöneltilemediğinden içe atılmış kızgınlıkların, hedefini bulamadığı için sahibini ekşitmiş sözlerin listesi. Bu kadar mı hazin olmalıydı beklenen günlük? Böyle mi tamamlanmalıydı zihnimizde büyük Tanpınar imgesi? Karşılarında eserini adım adım nasıl yarattığını anlatan bir büyük yazar bulmayı beklerken, aynı eseri adım adım nasıl da yaratamadığını anlatan bir biçare bulanların şaşırması normal. Peki, ama nasıl değerlendireceğiz? Ona buna meydan okuması, derinden incinmişliği ve sonu gelmeyen sızlanmalarıyla Türkiye'de yazılmış bir *Yeraltından Notlar*'ı andıran bu defterleri, çevresindeki çoğu yazardan daha bilgili, daha zeki, çok daha geniş ufuklu olmasına rağmen başkalarının gözünde bir "Kırtıpil Hamdi"ye dönüştüğünü sezen *Huzur* yazarının bu karanlık notlarını, aniden karşımıza çıkan bu yeraltındaki Tanpınar'ı nasıl değerlendireceğiz?

Tanpınar'ın günlüklerinde gerçekten çarpıcı ayrıntılar var. Cumhuriyet'in kültür politikalarına mesafeye yaklaşabilmiş bir Tanpı-

1. *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, İnci Enginün ve Zeynep Ker-
man (haz.), İstanbul: Dergâh, 2007.

nar'ın 27 Mayıs darbesini alkışladığını öğrenmek insanı şaşırtır. Osmanlı kültürüne derin sevgisiyle tanıdığımız *Beş Şehir* yazarının aynı Osmanlı'dan bu kez "cahil alayı" diye söz ettiğini görmek, ya da büyük ustası Yahya Kemal'e şimdi burada gizlice çatıyor olduğunu öğrenmek de öyle. Ama bunlar dışında hiç mi ilgimizi çekecek bir şey yok günlüklerde? Parasızlık, kadınsızlık, kumarbazlık, kokain. Skandal yaratan ayrıntılar dışında Tanpınar'ın yapıtına ışık düşürebilecek bir şey yok mu gerçekten burada? Daha önemlisi, Tanpınar'ı biçareleştiren koşullar bu kadar mı yabancı bize? Dahası, büyük Tanpınar imgesi neden şimdi, Tanpınar'ın belki kendinden sonra okunsun, belki de bir gün ortadan kaldırım diye tuttuğu bu defterler yüzünden parçalanma tehlikesiyle karşı karşıya?

Bu soruları soruyorum, çünkü hayallerinin büyüklüğüyle imkânlarının darlığı arasında sıkışmış bu yazarı aslında günlüğü yayımlanmadan çok önce, mektuplarından da tanıyorduk.² Sağın cahilliğinden, solun Türkiye mefhumunun olmamasından, edebiyat çevrelerinin kepezeliğinden yakındığını biliyorduk. 1930 ve 40'larda "suyun başında" olan arkadaşlarına önce bir Avrupa seyahati ("Ne olur beni geniş insanlıkla bir temas hâline getirin"), sonra milletvekilliği ("politika çok hoşuma gidiyor") elde etmek için mektuplar yağdırdığını da okumuştuk. Kültürde "devam zinciri"ni önemsemesine rağmen 1930'da eski edebiyatın ortaöğrenim programından çıkarılmasını savunduğunu, bu yenilikçi damarın estetik anlayışından hiçbir zaman kaybolmadığını, "devam ve bütünlük" fikrinde ısrar ettiğinde bile onun için Şark'ın sahiden diriltilebilecek bir gelenek değil, kendi modern estetiğini yokluğuyla besleyen bir kayıp ülke olduğunu biliyorduk. Yahya Kemal'e karşı içinden geçenleri ("üstad kabara kabara sanattan bahsediyor") bırakın onun huzurunda, yokluğunda bile söyleyememiş olmanın onu ekşitmiş olabileceğini de tahmin ediyorduk. Belki günlükteki kadar hazin değildi tablo; ama esas çizgiler mektuplarda çoktan çizilmişti. Hocalığın rutininden sıkılmış, eserine zaman ayıramamaktan şikâyetçi, "meşhur olma ümitlerinden" neredeyse vazgeçmiş, yalnız başkalarına değil kendine de saldıran

("ben budalayım"), yaptıklarından kuşku duyan ("Fakat hakikaten bir şey yaptım mı?"), çevresindekilere kızgın, "azamî depressiyon" içindeki karanlık Tanpınar resmi, mektuplarda çoktan şekillenmişti. Geç yaşta gittiği Avrupa kentlerinden yakınlarına yazdığı mektuplarda, açıklarını kapatma telaşıyla müzeden müzeye, sergiden sergiye, tiyatrodan tiyatroya koşturan, ama hiçbir şeyi yakalayamadığından, "hülâsa bomboş döneceğinden" yakınan bir Tanpınar vardı. Paris'te "pusulasız bir gemi gibi" dolaştığını, sokaklarda "bir artık gibi" gezdiğini, Avrupa'da bir şehirden diğerine "müthiş bir yıkılış içinde" geçtiğini yazıyordu. *Huzur*'un yazarı, romanının o bol benzetmeli dilini bu kez kendi biçareliğini anlatmak üzere zaten herkesten önce işe koşmuştu. Boşuna dönen, zamanı öğütmekten başka işe yaramayan değirmen. Kendi harabesinde oturan adam. Zarını bir türlü masanın üzerine atamayan adam. Hayat çeşmesinin başında bir yudum su içmeden beyhude bekleyen adam.

Bütün bunları zaten biliyorduk. Bu yüzden, sonunda gün ışığına çıkan defterleri, Tanpınar'ın kendisinin bile inanmakta zorlanacağı bir muhteşem Tanpınar imgesi kurmak, bu imgeyi tekrarlanana tekrarlanana içimize fenalık getiren şu ünlü "sükût suikastı" kurbanlığıyla beslemek, ya da tam tersine gözümüzde büyüttüğümüz figürün aslında bir biçare, bir "Kırtıpıl Hamdi" olduğunu kanıtlamak için kullanmak yerine, başka şeyler üzerine düşünebilirdik.³ Muhteşem Tanpınar'la biçare olanını apayrı resimlerde dondurmak yerine, Tanpınar'ı gerçekten bir "Karanlık Hamdi"ye, defterlerini bir "yeraltından notlar"a çeviren bir tıkanmışlığın gerçek nedenleri üzerine düşünebilirdik. "Tıkanmışlık" ya da "biçarelik" denince telaşa kapılmamız, Tanpınar'ı bir an önce problemsiz bir alana taşımamız gerekmiyor.

3. Tanpınar'ın yaptığı ya da yapamadığı her şeyi "sükût suikastı"na bağlayan yazıları burada hiç saymıyorum; sayıları çok fazla çünkü. Ama günlükleri, gözümüzde büyüttüğümüz Tanpınar'ın aslında bir biçare olduğunu kanıtlamak için kullananlardan söz ederken, aklımda Hilmi Yavuz'un yazıları var: "'Kırtıpıl' mı, değil mi? Evet, 'Hangi Tanpınar?'" 1 ve 2, *Zaman*, 23 Ocak ve 30 Ocak 2008. Hilmi Yavuz bu yazılarda günlüklerin "bugüne kadar tanıdığımız Tanpınar'la ilişkisi olmayan" bir başka Tanpınar'ı, çaresiz ve zelil, "gülünç ve patetik" bir Tanpınar'ı ortaya çıkardığını, böylece kendisine o zamana kadar kabul etmek istemediği bir gerçeği, Tanpınar'ın sahiden bir "Kırtıpıl Hamdi" olduğunu gösterdiğini söyler.

Birçok nedenden ötürü: Birincisi, açmazlarını Tanpınar'ın kendisi de ısrarla dile getiriyor zaten günlüğünde. İkincisi, yazarlar hayatlarının şu ya da bu döneminde pekâlâ tıkanabilirler. Üstelik bu tıkanmadan güçlü yapıtlar da çıkabilir; zaten Tanpınar bunu da dile getiriyor günlüğünde: "İmkân bulsam, zaafılarımı kuvvet hâline getirebilsem!" Üçüncüsü, bir yazarın kendi biçareliğine cepheden bakabilmesi önemlidir; kendi muhteşem imgesini fazla ciddiye almasını engeller; onu daha yalansız bir edebiyata yaklaştırır. Dördüncüsü, bir yazarın kendi biçareliğiyle yüzleşmesi, başkalarının biçareliğine daha duyarlı olmasına da yol açabilir.

Ama nasıl aşmış, ne ölçüde aşmış ya da neden aşamamıştır Tanpınar tıkanmayı? Günlüğünde ısrarla yakındığı çaresizliği romanlarında, şiirlerinde ve denemelerinde anlatabilmiş midir? Anlatamamışsa neden? Tanpınar'ın defterlerinin yapıtlarıyla bağını kurarken üzerinde esas düşünmemiz gereken sorular bunlar bence.

Tabii bir de şu: Muhteşem Tanpınar'ın içinde Biçare Hamdi'nin hiç mi izi yok?

2

Son yıllarda "gecikmişlik" sözcüğünü görür görmez orada bir ilerlemecilik arayan eleştirmenler var. Modernliğe varmanın tek bir formülü yok; düz bir çizgi, bir ilerleme olmadığına göre bir gecikme de yok, demek istiyorlar. Tam zamanında varmış-gecikmiş ayrımının, aynı şekilde Doğu-Batı gibi bir ayrımın baştan yapılmamış olmasını ben de çok isterdim. Ama tarihsel, siyasal, ekonomik nedenler yüzünden ayrım bir kez yapılmışsa, böyle bir ayrım hiç yokmuş, bu dünyada herkes kendi yolunda öylece gidiyormuş, ya da dünyadaki insanlara farklı modernlik imkânları öylece dağıtılmış gibi bir kabul, safdil olmanın ötesinde bu ayrımın neden yapıldığını görmezden geldiği için onu daha da kalıcı kılar. Kaldı ki bizim tarihin bir ilerleme olmadığını, öyleyse bir gecikmenin de olamayacağını düşünmemiz, Türkiye'de yaşanan "model kayması"nın bir kıyasla-

ma iklimi yaratmadığı, bu iklimin örneğin Tanpınar'ı hırpalamadığı anlamına gelmez.

Tıkanmaya dönersek, gerçekten hem mektuplarında hem defterlerinde tıkanmış bir Tanpınar çıkar karşımıza. "Mütemadiyen uğraştığım halde yazamıyorum," der bir mektubunda: "Şiir durdu; musluklar tılandı yine." İç dünyasına inemediğinden, içinin kendisi için bir yasak bölgeye, bir "memnu mıntıka"ya dönüştüğünden yakınır: "Dedim ya, içime inemiyorum. İçim memnu mıntıka oldu." Benzer yakınmalar defterlerde de başka benzetmelerle, ama ısrarla tekrarlanır. İçinin "kıınıldamayan bir göl" olduğunu, "yosun gibi aynı yerde çalkalan[dığını]", kendini bir türlü var edemediğini ("Hiç yoktum!") söyler. Sanki bir yere kadar gelmiş, orada aşamadığı bir engelle karşılaşmış ya da sert bir cisme çarpmış gibidir. Bazen bir "kabuk" ("Öyle ki bir kabuğun üstünde yaşıyorum hissini duyuyorum. Kabuk, sert bir madde, sizi reddeden şey"), bazen bir "duvar" ("Bir duvarın arkasında gibi yaşıyorum"), bazen bir "buz tabakası" ("O buz tabakasını kıramazsak kendimizi bulamayız"), bazen bir "set" ya da "eşik" ("belki bu seddi, bir türlü aşamadığım bu eşiği kırabilirim") olarak anlattığı bu sert cisim onu satıhta kalmaya zorluyor ("Üslûbum satıhta kalıyor"), yapmacıklığa hapsediyor ("Akdeniz güneşinde birdenbire kendimde her şeyi yapmacık buldum"), küçük oyunlarla yetinmeye ("küçük oyunlarda kalmak, kendinden evvelkilerle gerektiği gibi hesaplaşmamak") zorluyordur. "Paris Tesadüfleri"nde geç yaşta gittiği Paris'te yaşadığı hüsrana başka imgelerle ama benzer bir tıkanma duygusuyla anlatır: Kuvvetle hissettiği ama tam anlayamadığı bir şey Tanpınar'ın hamlesini yarım bırakıyor, bütün bir hayat ayaklarının ucuna kadar geliyor, ama tam orada "ölü bir dalga gibi kırılıyor"dur. Bu tıkanmışlığı günlükte önüne bir problem olarak koyan da kendisidir: "Neden bir yerde tıkandım kaldım?"

Şimdi biz bu temel problemi, Tanpınar'ın mazur gören, biçareliğine hoşgörülle yaklaşan ya da büyük Tanpınar imgesinin bu işten fazla yara almadan kurtulmasını isteyen hayranlarının yaptığı gibi dağınık bir hayatla, yuva kuramamış olmakla, kumar ve içki bağımlılığıyla, zayıf kişiliğiyle, irade ya da ilham eksikliğiyle, hatta acılaşmış mizacıyla açıklarsak, her şeyden önce Tanpınar'ın kendi ze-

kice sezîşlerinin gerisine düşmüş oluruz. Çünkü "Neden bir yerde tıka kaldım?" sorusunu tam cevaplamamışsa da cevaplanabilmesi için gerekli bütün verileri mektuplarında ve defterlerinde açıkça ortaya koymuştur Tanpınar.

Bunların en önemlisi, yaratıcı kimliğini "korkunç mukayese arzuları" olarak tanımladığı bir kıyaslama ikliminde geliştirmiş olmasının yarattığı büyük basınçtır. "Goethe benim iki manzumeyi yarım yamalak yazabildiğim bir sene içinde 3-4 eser, hem de bütün Avrupa'yı birden sarsan 3-4 eser yazıyordu," diyor örneğin bir mektubunda. Bir yandan her modern sanatçı gibi kendini bir estetik proje olarak yaratmaktan, "eser"ini yoktan var etmekten, kendine boşluktan bir iç dünya inşa etmekten söz ediyor; ama diğer yandan bu inşaatın hiç de boş olmayan bir arazide, yaratıcının kendini durmadan başkalarıyla kıyasladığı bir "hazin mukayese"ler zemininde ("tabiatıyla bütün üstünlükler, bir yığın hazin mukayese ile insana her an hücum ediyor"), bir "korkunç mukayeseler" ortamında ("Tabii bu kadar rahat ve güzellik insanda korkunç mukayese arzuları uyandırıyor. Daha doğrusu müthiş mekanizma insanda derhal çalışmaya başlıyor: Kendi vatanımızı, insanlarımızı ister istemez düşünüyorum, bütün biçareliklerimizi sayıyorum") yükseldiğinin farkındadır. Sanki içinde, zamanın durmadan daraldığını bildiren gürültülü bir kronometre, zalim bir saat işliyordu: "Baudelaire'in, Nerval'in, Mallarmé'nin yaşlarını geçtikten sonra, şimdi Flaubert'in yaşını da geçtim. [...] Eserim için korkuyorum."

Günlükte kendine nasihatleri arasına "Her okuduğunu kendine çevrilmiş bir silâh yapmaktan vazgeç!" cümlesini koymuş olması, Tanpınar'ın kendini yalnızca bir etkilenme endişesiyle yarattığına işaret ettiği için değil, bu endişeyi sürekli daralan bir zamanda, "kendine çevrilmiş birer silâh" olarak görmekten bir türlü vazgeçemediği eserlerin gölgesinde yaşadığını göstermesi bakımından da önemlidir. Çünkü bu şiddetli kıyaslama arzuları yüzünden kendini "tatsız ve iptidai" buluyordur Tanpınar: "Ben hiçbir şey yapmamışım, hiçbir iş görmemişim. Hiçbir eksikimi tamamlayamamışım." Mallarmé'yle ilgili yazdıklarında yine aynı endişe: "Mallarmé bu işi bir estetiğe veya estetiğini bir tabiat hadisesine bağlamış. Ben bunu

yapamadım. Bir çeşit halita [melez] oldum. Tesirler muhassalası [etkiler bileşkesi]."

"Tıkanma" derken tam da bunu, her yazarı hayatının şu ya da bu döneminde etkisine alabilecek bir hamle ya da ilham eksikliğini değil, bundan çok daha fazlasını; Tanpınar'ın kendini "yaptığı" düşüncesiyle ("ben kendimi yaptım") bu yapılmışlığın "yapmacık" olduğu, öyleyse kendini tam "yapamadığı" sezgisi ("üstelik yapılmamış bir hayat da var") arasında sıkışmışlığını kastediyorum. Tanpınar'ın kendisinin gayet iyi fark ettiği, günlüğünde büyük bir açıklıkla dile getirdiği, ama onu yüceltmek isteyenlerin ya da yazarlık denen şeyin biçarelikten hepten uzak olduğunu düşünenlerin kendi tıkanmışlıklarıyla yüzleşmemek için görmezden geldiği temel problem budur. Ama hemen buraya, Tanpınar'ın kendinde yine herkesten önce sezdiği bir başka problemi, etkilendiği yazarlarla gerektiği gibi hesaplaşmadığı sezgisini de eklemek gerekir: "Küçük oyunlarda kalmak, kendinden evvelkilerle gerektiği gibi hesaplaşmamak. Valéry'nin bitirdiği yerden başlamalıydım."

Sadece Valéry de değil. Yahya Kemal'e yönelik eleştirilerini (şiirini "milliyet nazariyesi"ne feda ettiği, zamanla "felsefi endişe"den uzaklaştığı, kendinden sonrakileri "lüzumsuz bir coşkunluğa" hapsettiği gibi saptamalarını) ne ustanın sağlığında ne de sonradan dile getirmiş olması, daha önemlisi şiirinde ustalarıyla gerektiği gibi hesaplaşmadığı düşüncesi de Tanpınar'ın inşaatına olan güvenini sarsmış olmalıdır.

3

Doğru, hiçbir yazar eserini boş bir arazide inşa etmez. Ama "kor-kunç mukayese arzuları"nın bir yazarın yalnızca kendini başka yazarlar karşısında "iptidâî" bulmasıyla değil, başka "iptidâî"ler karşısında yükseltmesiyle de sonuçlanabileceğini biliyoruz. Böyle bir çifte kıyaslamanın izleri Tanpınar'da da var. Mektuplarında kurduğu bazı cümleler kendisini "âri ırk"la özdeşleştirdiğini gösteriyor.

1953'te Paris'te parasızlık yüzünden Montparnasse'taki otelini terk edip ucuz bir otele taşındığında, etrafında "bir yığın Çinli, Japon 'zevat'ı" görünce söyledikleri şunlar: "Meğer ben ne kadar beyaz ırk tarafdarıymışım. Zerre kadar bir şey anlamıyorum Avrupalı olmaya, bana antropolojik tuhafıye eşyası gibi geliyor." Bir başka mektubunda, yine Paris'te bu kez James Baldwin'le tanıştırıldığında ağzından dökülenler şunlar: "Atillâ beni burada bir zenci romancı ile –Baldwin bilmem neyin Baldwin'i– tanıştırdı. Bir romanını almış, henüz okuyamamıştım. Benim tuhaf huylarımı bilirsiniz; öyle zenci, Çinli filândan pek hoşlanmam. Bana hilkatin acaiplikleri gibi gelir. Ben âri ırktanım."

Aynı Avrupa'da, kendisine de pekâlâ bir "antropolojik tuhafıye eşyası"ymış gibi bakıyor olabileceğini pek düşünmemiş, aslında tabii ki düşünmüş, ama sanki daha çok tıkanmamak için fazla kurcalamamayı seçmiş gibidir Tanpınar. Tuhaf bir biçimde Goethe, Mallarmé, Valéry ve Baudelaire gibi ustalarıyla savaşını daha baştan beyhudeliğe mahkûm eden de kısmen budur. Çünkü bu safdilce inanç ("Ben âri ırktanım") aslında hiç de "âri" olmayan iç dünyasını kendine baştan yasaklamakla kalmamış, ustalarıyla hesaplaşırken üzerine basabileceği zeminlerden birini de baştan yok etmiştir. En azından mektuplarında, kendi içindeki "âri ırktan olmayan"a bakmamayı, onunla yüzleşmemeyi seçmiş gibidir Tanpınar. Büyük çabayla ulaşmaya çalıştığı "terkip"in ister istemez melez, karışık, hatta acayip olduğu sezgisi, içindeki âri ırk taraftarını bu yüzden bu kadar hırpalamışa benziyor. Gerçek bir açmaz: Kendini onlar gibi görüyordur; kendi içi bu yüzden yasak bölgeye dönüşmüştür; ama diğer yandan onlar gibi olamadığını, bir "tesirler muhassalası" olarak kaldığını, bu bileşkeye kendi damgasını vuramadığını da görüyordur; bileşkeye damgasını vuracak, "tesir"i başka bir şeye dönüştürecek bir kendiliği kendine çoktan yasaklamıştır.

Tanpınar'ın mektuplarını ya da günlüğünü okuyanlar, tıkanmanın tek sorumlusunun kendini Mallarmé'nin yanında "olmamış" hissetmesi ya da Avrupalı modellerinin karşısında kapıldığı "melezleşme" endişesi olmadığını fark etmişlerdir. Tanpınar'ın 1932'ye kadar "cezrî bir Garpçı" olduğunu, sonraki yıllarda "milli, yani hâlis" bir

terkip uğruna kendine göre yorumladığı bir Şark'ta yaşadığını kendi ifadelerinden biliyoruz. "Hâlis" olanı bulmak için eve dönmüştür Tanpınar; ama tikanma burada da, üstelik artarak devam eder. Bunun bir nedeni, içindeki "cezrî Garpcı"yı Şark'ta bulduğu malzemenin hâlisliğine bir türlü inandırılmamış olmasıysa, diğeri yüzünü eve dönerek sürdürdüğü endişeli yolculuğun evdekilerin pek de umurunda olmadığını görmesidir. "Hazin mukayeseler" bu kez eserinin satıhta kalıp kalmadığı, yapmacık olup olmadığı, eşiği aşip aşmadığı değil, düpedüz görülüp görülmediği ekseninde bir kez daha devreye girer. Mukayesenin bir ucunda Valéry ya da Mallarmé varsa, diğ er uçta kendisi kadar geniş ufuklu olmadığını düşündüğü, "felsefi endişe"ye kendisi kadar önem vermediğini hissettiği, ama buna rağmen şöhret olabilmış yazarlar vardır: "Hiçbir arzum tahakkuk etmedi, hiçbir gayeye erişemedim. Zamanı sadece sukut-ı hayallerle doldurdum... Yani bir Peyami Safa, bir Necip Fazıl olabilmenin ahmakça saadetine ne kadar muhtacım."

Valéry'yle karşılaştırma kendini "yapamadığını" söylüyorsa, Peyami Safa'yla karşılaştırma "yaptığını", ama yaptığı şeyin görülmediğini söyler. *Beş Şehir*'i modernin kıstasına vurduğunda beğenmiyordur; cümleler "şişkin", "feci, çirkin, hatta iğrenç"tir. Ama kendini aynı *Beş Şehir*'in hakkının yendiği fikrinden de kurtaramıyordur: "Mehmet Ali [Cimcoz], Sabahattin'le [Eyuboğlu] mükâfat almışlar. Tabî memnun oldum ama şu benim edebiyat tarihinin başındaki mukaddime, *Beş Şehir* bir mükâfat alamazlar mıydı?" Böyle iki duvar arasında, terkibine soyunduğu iki âlemin sert "realite"leri arasında sıkışmış kalmıştır Tanpınar.

4

Tanpınar'ın Valéry'den Proust'a, James Joyce'tan Virginia Woolf'a, Bachelard'dan Freud'a uzanan geniş ilgileri, o yıllarda birçoklarına yapmacık gelen merakları, nihayet dönemin Cumhuriyet aydınlardan büyük ölçüde ayrılan görüşleriyle edebiyat çevrelerinde bir yabancı madde gibi algılandığını tahmin etmek zor değil. Bütün bunların Tanpınar'ın kişisel zaaflarıyla birleştirilip nasıl bir biçare yazar imgesini beslemiş olabileceğini, Tanpınar'ın eril kalıplara göre tanımlanmış güçlü bir hayat adamı olamamasının da etkisiyle nasıl alay konusu bir "Kırtıpil Hamdi"ye malzeme sağlamış olabileceğini, Nurullah Ataç'ın dostuna yakıştırdığı bu ismin dönemin edebiyat çevrelerinde nasıl bir değersizleştirme stratejisi olarak rağbet görmüş olabileceğini görmek de zor değil. Tanpınar'ın çevresindekilerden yansıyan bu imgeden epey huzursuz olduğunu anlıyoruz gün-lükten. Başkaları tarafından küçümsendiğini hissediyor ("Fazıl beni azarladı. Herkes beni azarlıyor. Korkunç şey"), horgörüldüğüne inanıyor ("Aslında fena adam değilim; fakat çok hırpalandım, çok sarsıldım, çok ihmal edildim, hor görüldüm"), zulme uğradığını düşünüyor ("Tazallum çekilmez bir şey. Çünkü insanı içinden zehirliyor"), haksızlığa uğradığı duygusundan bir türlü kurtulamıyordur: "Yavaş yavaş her konuşulana benim içimden: 'Ya ben? Ya benim çektiklerim' diyen bir ses refakat etmeğe başladı."

"Parasızlığın humiliation"ı dediği şeyi de buraya eklemek gerekir. Çünkü Goethe'nin, Mallarmé'nin, Proust'un gölgesinde oluşturulmuş bir modern yaratıcı fikrinin büyüklüğüyle toplumsal haritadaki yerinin küçüklüğü arasındaki örtüşmezliğin de payı büyüktür Tanpınar'ın tıkanmasında. Kendi gözünde Türk edebiyatında çığır açan adamdır; ama başkalarının aynası ona bir "müstağni [nazlı] dilenci" olduğunu söylüyordur. Kendini Valéry'yle kıyaslayacak kadar ciddiye alır; ama Valéry'nin *Defterler*'ini satın alacak, hatta bira-kın onları bazen kâğıt alacak parası bile yoktur. Türk moderninde

bir hamle yaptığını düşünüyordur; ama diğer yandan "orospu, borçlu ve perişan" olduğunu da görüyordur. Büyük bir esere imza atmak ister; ama maddi sıkıntıların kendisini küçülttüğünün, eşe dosta el açmak zorunda bıraktığının farkındadır. O kendisini bir estetik proje olarak yapayım derken, maddi koşullar onu bir dilenci, bir ricacı, bir "kiralık kafa" olarak kuruvermiştir. Problemin, Tanpınar'ın siyasi iktidarla olan ilişkisinde devam ettiğini de biliyoruz. Bir yandan Türkiye'ye yön veren kadrolara, "suyun başı"ndakilere yakındır; genç yaşta Atatürk'le karşılaşmış, 1943-46 arasında Maraş milletvekilliği yapmıştır. Ama diğer yandan farklı görüşleri, farklı ilgileri, farklı zevkleri yüzünden, kimbilir belki kişiliğinin de etkisiyle Cumhuriyet kadroları karşısında hep ricacı konumunda olduğundan kendini "imtiyazsız" ve "imkânsız" hissediyordur.

Tanpınar'ın imkânsızlık duygusunun ne kadarının kendine verilen imtiyazların küçüklüğünden, ne kadarının bu imtiyazları kullanmayı becerememiş olmasından, ne kadarının büyük hayalleriyle küçük imtiyazları arasındaki örtüşmezlikten kaynaklandığının fazla önemi yok. Önemli olan, "kendini yapmak" gibi bir büyük projeye soyunan adamın o ayın kirasını ödeyememiş olması ("Ev sahibi yukanda geziniyor"), borçları yüzünden kitaplarını satışa çıkarmayı düşünmesi ("Cebimde yalnız bir lira var"), yani kendini yapan adamla yapamayan arasındaki itişmenin hayatın gündelik ayrıntılarında durmadan tekrarlanıyor olmasıdır. Ateşli bir Garpcılıktan sonra yüzünü döndüğü evinde bu yüzden de tikanıp kalmıştır Tanpınar. Onu ancak milli-muhafazakâr bir yorumla sahiplenebilenlerin duymak istemeyeceği, en azından ondan duymak istemeyeceği sözler: Türkiye'ye sıkışıp kaldığını ("dışarıya gelince hiçbir zaman taşamayacağım"), Türkiye tarafından düpedüz harcandığını ("Türkiye beni yedin!") düşünüyordur Tanpınar. Tabii bir de Türkiye'yi, evlatlarının dikkatinin kendinden başkasına yönelmesine izin vermeyen bir ebeveyn benzettiği cümlesi var: "Türkiye evlâtlarına kendisinden başka bir şeyle meşgul olmak imkânını vermiyor."

Yine de problemin yalnızca bir imkânsızlık duygusundan değil, imkân fikriyle imkânsızlık gerçeği arasındaki bitmek bilmez gelgitten kaynaklandığını unutmamak gerekir. Tanpınar'ın hem yapıtla-

rından hem de kendi hayatından söz ederken saplantılı bir biçimde bu iki sözcüğü, "imkân" ve "imkânsızlık"ı kullanması tesadüf değil. Bir yandan "imkân dahiline giren saadetler" vardır; bir kez görüş alanına girmişlerdir; onları hayal edebiliyordu; ama diğer yandan bunların "uzak imkân"lar olduğunu da seziyordu. Moderne doğru yaptığı hamle hem "imkân dahilinde" hem de her zaman çoktan bir "uzak imkân"dır. Moderne doğru kanat açmıştır; ama ona kendi damgasını vurmasını sağlayacak son "kanat darbesi"nden yoksundur. Modern ustalarıyla aynı seviyeyi paylaşmak istiyordu; ama hazin mukayeseler yüzünden "iptidai" olduğu duygusundan kurtulamıyordu. Bu felç edici modernlik kıstasını esnetmesini, yeniden tanımlamasını ya da dönüştürmesini mümkün kılabilecek bir yaratıcılık zeminini de "âri ırk" ısrarıyla kendi kendisine baştan yasaklamıştır. Arada bir yerde tıkanıp kalmışlığını günlükte bu kez daha toplumsal bir bağlamda, ama yine "imkân" sözcüğüyle ifade eder: "Kozmopolit olmama imkân yok, çünkü yüksek tabakadan değilim. O imkânlarım yok. Aşağıda dipte çöreklenen yaşayan tabakaya gelince onu da benimseyemeyeceğim aşikâr."

5

Tanpınar'ın önemli yanlarından biri estetiğini dönemin siyasal seferberlik havasının kısmen dışında kurabilmesiye, diğeri Türkçede bir kayıpla baş etme kulvarı açabilmiş olmasıydı. Yahya Kemal'in de etkisiyle bazen "Türk tarihinin büyük hatırası", "ırkımızın gizli bir nabız gibi atan tarihi", "çekiç seslerinin gazâ tekbirleri ve zafer nâralarıyla, kılıç, nal şakırtılarıyla yarıştığı muzaffer, mesut devir!" gibi eril bir hamasete sığınır da Şark onun için çoktan bir ölüye, bir ölü anneye dönüşmüştü. Şiddetli bir tamlık ihtiyacıyla derin bir kayıp duygusu, koyu bir özlemle derin bir yas arasında gider gelir yazdıkları. Bir umman arayışıyla ummanda yalnızca bir katre olduğu bilgisi, yekpare bir gövdenin parçası olma ihtiyacıyla gövdeden kopmuş "biçare, manasız bir artık" olduğu sezgisi, "ruhu tam doyu-

ran o kesif ürperme" ihtiyacıyla o ürpermeden sonsuza kadar yok-sun kalacağı duygusu, "güzellik ve saadet rüyası"yla rüyadan çok-tan uyanmış olduğu düşüncesi arasında durmadan tekrarlanır gelgit. Aslında tamlık ihtiyacını bu kadar şiddetle dile getirebildiği için yarım kalmışlığı bu kadar derinden yansıtabilmiş, terkip fikrini bu ka-dar ciddiye aldığı için "artık" olma duygusunu bu kadar iyi dile ge-tirebilmiş, rüya estetiğinde bu kadar ısrar ettiği için sonunda bir ka-yıp estetiğine varabilmişti Tanpınar. Cümleleri yalnızca manidar söz-cükleriyle değil ("billûr", "munis ayna" ve "mağara"yla "kurumuş pınar", "paslı ayna" ve "boş ayna" arasında salındığı için değil), aynı zamanda ritimleriyle de bu gelgiti yankılamaya, çocuğun anne-nin varlığıyla yokluğunu hep yeni baştan sahneleyen sembolik oyu-nunu hatırlatırcasına sanki tüm enerjisini ünlü "fort-da" makarasını dolayıp çözmeye, çözüp dolamaya ayarlanmıştır.

Mektupları ve defterleri bu bakımdan da önemli. Çünkü bu bit-mek bilmez oyunun bazen yapmacıklaştığı, kendi deyişiyle "küçük oyunlar"a saplanıp kaldığıyla ilgili gerçekten güçlü sezileri var Tanpınar'ın. Bunların en önemlisi kendi içine bir türlü inemediği, o yasak bölgeden yeni içerikler çıkaramadığı ("Kendi içime bir türlü inemediğim için dış âlemde dolaşıyorum"), oyunu başkalarının söz-cükleriyle durmadan tekrarladığı sezgisiyse, ikincisi makarayı ha-bire dolayıp çözerken kendi estetiğini eskittiği ("Estetiğime inan-mıyorum artık çünkü her şeyi eskittiğimi hissediyorum"), belki da-ha da önemlisi bir zamanlar savunduğu estetik ilkelerin gerisine düştüğü sezgisidir. Gerçekten de *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin "Giriş"inde divan şiirinin zamanla şairi bir "iç uzaklığı"ndan, "ken-dinin dışında konuşmaya" zorladığını söyler. Bu zorlanma yüzün-den "hazır hayaller"de, bir "zihni oyun"da, bir "pırıltılı düğüm"de takılıp kalıyordur şair. Nedenleri çok farklı olmasına rağmen şimdi kendisinin de bir iç uzaklığından konuştuğunu, hazır hayallere takılıp kaldığını, yokluğun çevresinde dönüp durduğu için bir türlü ka-natlanamadığını, kanatlanamadığı için küçük oyunlara zorlandığını seziyordur Tanpınar. 1960'ta yazdığı bir mektupta "müthiş yıkılış"ı-nı çok az yazarın cesaret edebileceği bir açıksözlülükle tam da bu-na, kendi estetik ilkelerinin gerisine düşmüş olmasına bağlar: "Bel-

ki bir şeyler yaptım; fakat tam istediğimi değil. Benim istediğim insanın ötesiydi, yoksa satıhtan toplama empresiyonlar, şark sanatlarının tek hususiyeti, her türlü acemiliği mazur gösteren ve hattâ tatlı kılan bir ekspresiyonizm değildi. [...] Biz hep dilde kaldık. Dilde oynadık."

Aslında Tanpınar cümlesinin yine "Giriş"te yorgun Şark muhayyilesini anlatırken kullandığı ifadeyle "şaşırtıcı çekiciliği" kadar "zayıf" tarafı da budur. Şaşırtıcı çekiciliği: Gerçekten de bir mücevermiş gibi takındığı sözcüklerle okurunun önünde pırıltılı bir ufuk açar Tanpınar. Kelime zevkinin "mana iklimi"ne çok şey katabileceğini, yazarın bu dünyadan çıkış yolunu bulamadığı için dili bu kadar önemseddiğini, o dil sayesinde yepyeni bir iklim yaratmaya çalıştığını gösterir. Ama bu şaşırtıcı çekiciliğin modernin kıstasına vurulduğunda zayıf kalan tarafı da buradadır. Kelime zevkinin yeni ürperişlere kapalı bir hazır âleme, yine kendi deyişiyle bir "kelime dini"ne dönüştüğü yer. *Huzur*'un yazarının birbiriyle durmadan paslaşan, hep aynı hazır malzeme yığını içinde durmadan çoğalan, sonunda bir zihinsel mazmuna dönüşen zincirleme sözcükleri ("aynanın suları", "zamanın aynası", "zamanın suları", "musikinin aynası", "musikinin suları", "tılsımlı ayna", "tılsımlı kadeh", "kelimenin kadehi", "billûr kadeh", "aynanın billûru", "nağmenin billûru", "ayın saltanatı", "ruhun saltanatı") okurunu pırıltılı düğümlerden yapılmış bir dilsel mekânda huzur bulmaya zorlar. Şiirini fazla kavramsal, düzyazısını fazla şiirsel, fazla hünerli, fazla ağdalı kılan da budur. O çok önemseddiği modern hamlenin, yine "Paris Tesadüfleri"nin nefis imgesiyle söylersem, ayaklarının ucunda "bir ölü dalga gibi" kırılmasına yol açan şey, Tanpınar'ın ötesine geçemediğinden yakındığı eşik de budur. Kendine bir "iç âlem hazırlamak" adını verdiği hamlenin tıkanıldığı yer. Mektuplarında ve defterlerinde çarpıcı imgelerle dile getirdiği tıkanmışlığın yapıtlarına yepyeni bir enerji olarak geri dönmesini engelleyen de yine bu olmalıdır.

İnsan düşünmeden edemiyor. Kendini yaparken o "yasak bölge"ye biraz daha inebilmiş olsaydı, kendisini de rahatsız eden pırıltılı düğümlerle yetinmek yerine günlüğünde aktardığı kendi büyük düğümünü esas malzemesine dönüştürebilmiş olsaydı, bunu o ka-

dar küçümsediği acemilikten korkmadan yapabilseydi, o düğümün bütün uçlarını; "milli, yani hâlis" bir terkip arayışına rağmen bir "halita" olarak kalacağını, büyük terkipte ısrarın kendisini nasıl da kıpırtısızlaştırdığını, binbir zahmetle kurduğu "iç kale"nin aslında çoktan kuşatılmış olduğunu görebilmiş olsaydı, pırıltılı bir dille yokluğun etrafında dönmek yerine yokluğun kendisiyle yüzleşebilseydi, adını koymaktan çekinmediği "hazin, biçare ve acıklı" malzemeye güzel cümlesinde yer açabilmiş olsaydı eğer, yakından tanıdığı biçareliğin "güzel ve muhteşem rüya"ya mıhlanmış dilini biraz olsun bozmasına izin verebilseydi, örneğin *Huzur*'da üstat İhsan, estet Mümtaz, münkir Suad arasında kıran kırana olabilecek savaşı terkip teklifine erkenden feda etmiş olmasaydı, bugün Tanpınar'ı yalnızca Türkçenin en pırıltılı cümlelerinin, en büyük terkip çabasının, nihayet en büyük mateminin yazarı olarak değil, hazin mukayeseler gölgesinde yaşanmış bir büyük tıkanmanın hem en büyük mağduru hem de en büyük romancısı olarak okuyor olabilirdik.

İşte günlük, bu romanın neredeyse bütün malzemesinin Tanpınar'ın elinde hazır bulunduğunu, ama *Huzur*'un yazarının onu yeraltında öylece bıraktığını gösteriyor.

6

"Korkunç mukayese arzuları"yla başlamıştım. Dostoyevski *Suç ve Ceza*'da modern insanın büyük tahayyüllerle bir dilenci kadar sefil hayatı arasındaki bölünmüşlüğünden yalnızca kan değil, aynı zamanda güçlü bir yapıt da çıkabileceğini gösterdi. *Suç ve Ceza*'nın yazarını gençliğinde okumuş, ama "Hayat Karşısında Romancı"da Rus romanının "büyük muzdarip benlikleri"nden, "yeraltı itirafları"ndan, "onulmaz biçarelikler"inden sıkıldığını yazmıştı Tanpınar. Bense Tanpınar'ın defterlerini tam da "onulmaz biçarelikler"e yer verdiği, isyan duygusuyla sızlanma, görülme isteğiyle incinmişlik, kibirle kendini aşağılama arasında gidip geldiği için *Yeraltından Notlar*'a benzetmiştim. Aslında benzetmenin esas sahibi yine Tanpınar. 1958'

de günlüğüne düştüğü bir nottan Paris'te *Yeraltından Notlar*'ı okuduğu, yeraltı adamının biçareliğine bu kez daha içeriden baktığı, hatta onun arızalarıyla kendininkiler arasında bazı paralellikler kurduğu anlaşıyor. Şöyle yazmış: "Dostoyevski'nin *Yer Altı*'nı okumaya kalktım. Benim şimdiki vaziyetimden bir parmak ötede." Birkaç cümle ileride, yine benzer bir yorum, bu kez bir korku: "Bazı büyük eserleri hayatımın arızalarıyla daima karıştırdım ve sonuna kadar okumaktan korktum." Lanet yağdırırken bile ne kadar yapmacık olduğunu sezen yeraltı adamının onulmaz biçareliklerinden keşke o kadar erken sıkılmış olmasaydı Tanpınar. Bir terkip fikrinin kolay kolay yatıştıramayacağı bu huzursuz malzeme keşke *Huzur*'da kendine daha fazla yer bulabilmiş olsaydı. Günlüğünde kendisinin de söylediği gibi, keşke "zaafları[n]ı kuvvet haline" getirme imkânını daha fazla bulabilseydi.

Madem Tanpınar'la "baş başa" kalmamız isteniyor şimdi, Tanpınar'ın kendisiyle hiç baş başa kalmadığını görmek, Tanpınar'ı Tanpınar yapan yeraltı dinamiklerini konuşmak için iyi bir fırsat olabilir günlükler. Yeter ki *Huzur*'un yazarını, bizi huzursuz eden karanlık taraflarından kurtaralım derken, onun zekice sezislerinin gerisine düşmeyelim. O "Neden bir yerde tılandım kaldım?" diye sorarken, biz ortada problem yokmuş gibi davranıp Tanpınar'ı hep aynı pırıltılı "sükût suikastı" kalıbına hapsedmeyelim. Ya da biçarelik sanki bir yazara hepten yabancı, hiç bilmediğimiz bir şeymiş gibi, Tanpınar'ı kendi biçareliğimizi görünmez kılacak bir "Kırtıpıl Hamdi"ye geriletmeyelim. Cepheden bakılabilen biçarelik yazara her zaman sıkıntı değil, pekâlâ kuvvet de verebilir.

Tanpınar'da Hasret, Benjamin'de Dehşet



"Hiçbir kültür ürünü yoktur ki, aynı zamanda
bir barbarlık belgesi olmasın. Kültür ürününün kendisi gibi,
elden ele aktarılma süreci de nasibini alır barbarlıktan."

Walter Benjamin, "Tarih Kavramı Üzerine"

AHMET HAMDİ TANPINAR 1953'te Paris'e gittiğinde Walter Benjamin öleli on yıldan fazla olmuştu. Ama zamansız bir ölümdü Benjamin'inki. Eğer Nazi kıyımından kurtulabilmiş olsaydı, Paris'teki evi basılınca Amerika'ya gitmek üzere geçmeye çalıştığı Fransa-İspanya sınırında kırk sekiz yaşında hayatına son vermeseydi, Tanpınar'la aynı yıllarda Paris'te bulunacak, büyük ihtimalle *Pasajlar* üzerinde çalışıyor olacaktı. Birbirini hiç tanımayan bu iki yazarın yapıtları arasındaki çarpıcı benzerlikler insanı bir karşılaşma sahnesi üzerine düşünmeye kışkırtıyor. Tanpınar'la Benjamin Paris'te karşılaşsaydı eğer, nasıl bir fikir alışverişi olurdu acaba aralarında?

Ortak yanları var. İkisi de geçmiş, hafızayı, hatırlamayı önemsiyor. İkisi de bugünün geçmişle ilişki kurmasını mümkün kılacak bir zaman anlayışına ulaşmaya çalışıyor. İkisi de rüyalar, şehirler ve kendi çocukluk şehirleri üzerine düşünmüşler. Biri "19. Yüzyılın Başkenti Paris" in, *Moskova Günlüğü'nün*, *Berlin Günlüğü'nün* yazarı; diğeri "İstanbul'un", "Bursa'da Zaman"ın, "Kerkük Hâtıraları"nın. Benjamin'le Tanpınar Paris'te karşılaşsaydılar eğer, ikisi için de önemli olmuş bir geçmiş zaman imgesinden, nesli tükenmiş şeylere duydukları ilgiden, ölümlerin de bugün üzerinde söz hakkı olduğu gibi kolayca anlaşabilecekleri konulardan konuştuktan sonra tartışma daha sert konulara, devrim ve isyan fikrine doğru genişler miydi acaba? İkisinin de sevdiği yazarlardan, Goethe'den, Mallarmé'den, Proust'tan, Bergson'dan, Baudelaire'den, Valéry'den söz ettikten sonra laf dönüp dolaşıp bu kez edebiyatın dışından bir figüre, Karl Marx'a ge-

lir miydi? Bergson'un *Madde ve Bellek*'inin, Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'sinin, Valéry'nin *Monsieur Teste*'inin, Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri*'nin, Freud'un *Haz İlkesinin Ötesinde*'sinin, Dostoyevski'nin *Ecinniler*'inin ardından, aynı kitapları okumuş, aynı yazarlardan etkilenmiş olmanın yol açtığı yakınlık duygusuyla tartışma uzlaşılması zor konulara, Benjamin için önemli olmuş, Tanpınar'ıysa hemen hiç ilgilendirmemiş bir kaynağa, *Das Kapital*'e gelip dayanır mıydı?

2

Tek Yön'de rüyalarla ilgili düşünceler kadar rüya tutanaklarına da yer verir Benjamin. Bu fragmanları yazdığında Freud'u okumuş olmalıdır. Ama Benjamin'i orada esas ilgilendiren şeyin rüyaların psikolojik kökeninden çok, uyanan kişiye gönderdiği güncel işaretler olduğunu söyler Adorno. İnsan rüya sayesinde düşüncenin "kabuk bağlamış yüzeyi"nde gedikler açabilecek, yetişkin aklın unuttuğu içeriklere yeniden ulaşabilecek, rüyada zaman ve mekân düzeninden kurtulmuş olarak dile gelen bilgi kırıntılarına yeniden deneyimin yoğunluğunu kazandırabilecektir. Yani insan rüya sayesinde geçmiş deneyimin izini taşıyan arzu imgelerini unutulmaktan kurtarabilecektir.¹ Böyle bir umutla yazılmıştır bu fragmanlar.

Ama Benjamin'in uykunun bilgisi kadar ayıklığinkini de önemsedini biliyoruz. *Tek Yön*'deki bir fragmanına, rüyaların aç karnına anlatılmaması gerektiğiyle ilgili eski bir inancı hatırlatarak başlar: "Sabah yüzümüzü yıkadığımızda yalnız vücudumuzun yüzeyi ve kaslarımız güne başlar; çok daha derin katmanlardaysa rüyanın gri gölgesi sabah tuvaletine rağmen varlığını sürdürür; hatta uyanıklığın o ilk saatlerinin yalnızlığında kendisini daha bir koyulaştırır." Buna göre rüyasını tam ayılmadan "uykusunda konuşuyormuş

1. Theodor W. Adorno, "Benjamin'in *Tek Yön*'ü", *Walter Benjamin Üzerine*, çev. Dilman Muradoğlu, İstanbul: YKY, 2004, s. 26.

gibi" anlatan kişi, rüyada gördüklerine rüyanın hükmünden kurtulmadan dokunmuş, rüyasını kendi sözleriyle ele vermiş olur. Benjamin'in aktardığı deyişse bize başka bir şeyi öğüt verir. İnsan rüyasını "ancak karşı kıyıda, günün parlak ışığı altında" hatırlamalıdır: "Rüyanın bu karanlık bölgesine, yine yüze su çarpmaya benzeyen, ama ondan bütünüyle farklı bir arınmayla varılır. Mideden geçer bunun yolu."²

Tek Yön'deki fragmanlar yetişkin aklın unuttuğu içeriklere yeniden ulaşabilme isteği kadar, rüyanın karanlık hakikatini aklın "parlak ışığıyla" buluşturma çabasının ürünüdür. Rüya önemlidir; ama Benjamin'in yolu burada, akılcılığa hepten cephe alan Freud yorumlarından ayrılır. "Gerçeküstücülük" adlı denemesinde gerçeküstücüler kendinden geçme deneyimini önemsedikleri, "uyku ile ayıklık arasındaki eşiği" imge yığınlarının adımlarıyla aşındırdıkları, bireyselliği rüyalar aracılığıyla yerinden oynattıkları, nihayet "sarhoşluğun gücünü devrime kazanma"ya çalıştıkları için önemser; ama bu kendinden geçmeyi ayık, dünyevi, politik bir düşüncenin hizmetine koştuktan yanadır Benjamin. Gerçeküstücüler dinsel aydınlanmanın yaratıcı bir biçimde aşılabileceğini, bir dünyevi aydınlanmanın mümkün olduğunu gösterdikleri için önemsiyordu. Onların öncüsü saydığı Rimbaud ve Lautréamont gibi şairlerin şeytaniliğinin "her türlü ahlakçı sanat merakına karşı, ne kadar romantik olursa olsun ayrıştırıcı, arındırıcı bir politik aygıt olduğu"nda ısrarlıdır. Rimbaud ve Lautréamont'un birbirinden bağımsız, ama birlikte örgütlediği kötümserlik Avrupa'ya hâkim olan vicdansız iyimserliğe karşı politik bir önem taşıyordu. Benzer biçimde gerçeküstücüler liberal özgürlük idealini bir kenara atabilmişler, Avrupa'ya Bakunin'den beri yoksun olduğu radikal özgürlük kavramını yeniden kazandırabilmişlerdir. Ama bilinçdışını aklın denetiminden özgürleştirmeyi deneyen bu yazarları yeniden "gerçeklik ilkesi"ne dönmeye çağırmayı da ihmal etmez Benjamin: "Esrarı ancak gündelik hayat içinde bulduğumuzda, yani gündelik olanı anlaşılmaz, anla-

2. Walter Benjamin, "Kahvaltı Odası", çev. İskender Savaşır-Sabir Yücesoy, *Son Bakışta Aşk*, İstanbul: Metis, 1993, s. 51-2.

şılmazı da gündelik olarak gören diyalektik bir bakış sayesinde anlayabiliriz."³

Benjamin'i gerçeküstücülerden ayıran şeyin "uyanma motifi" olduğunu söyler Rolf Tiedemann. *Pasajlar*'da modernizmin ilk-tarihini sanki bir rüya kalıntısıymış gibi ele almayı denemiş, orada uyuklayan gizli düşünceleri ortaya çıkarabilmek için gerçeği tıpkı gerçeküstücüler gibi düşsel kesitlere ayırmıştır Benjamin. Ama Tiedemann'a göre daha çok yöntemsel bir gösteridir bu; çünkü *Pasajlar*'da on dokuzuncu yüzyıl "uyanılması gereken bir düş", etkisi kırılmadığı sürece bugünün üzerinde baskısını duyuracak bir karabasandır. Gerçeküstücüler gerçeklikle rüya arasındaki sınırı ortadan kaldırmaya çalışırken rüyanın alanında direnmişler, geçmişini bugüne getirecek yerde "nesneleri yeniden uzağa" itmişler, bu yüzden de mitolojinin alanında kalmışlardır. Oysa Benjamin'e göre nesneleri yeniden yakına getirmek, rüyanın bu dünyayla bağlantısını kurmak, geçmişini bu kez bir kurtarma perspektifinden okumak gerekiyordur.⁴

Benjamin'in, *Pasajlar*'ın ilk taslaklarını kaleme aldığı yıllarda gerçekleştirdiği "afyon seansları"nı da bu açıdan düşünmek mümkün.⁵ Doktor arkadaşlarına danışarak belli dozlarda afyon ahyor, esirlik ânındaki duyumlarını kâğıda geçiriyordur. Amaç kendini kaybetmek, bilincin katılaşmış yüzeyinde yarıklar açabilmektir. Ama ayıklık burada da konuşmaya devam eder. Bilincin tümüyle çözüldüğü bir esirlik halinden çok, ayık kafayla ("doktor arkadaşlarına danışarak") girişilmiş ruhsal deneylerdir bunlar; dünyevi aydınlanmaya yönelik bir tür ön-eğitim.⁶

3. Walter Benjamin, "Gerçeküstücülük: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı", çev. Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy, *Son Bakışta Aşk*, s. 166.

4. *Pasajlar* Rolf Tiedemann tarafından yayıma hazırlanmıştır. "Pasajlar Yapıtına Giriş", *Pasajlar* içinde, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, s. 17-8.

5. Benjamin'in haşhaşla ilişkisi 1927'de başlamış, 1930-31'de daha yoğunlaşmıştır; 1934 gibi geç bir tarihte de sürmektedir. Susan Buck-Morss, *Görmenin Diyalektiği: Walter Benjamin ve Pasajlar Projesi*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis, 2010, s. 418, 52. dipnot.

6. Walter Benjamin, "Esrar Üzerine" ve "Myslowitz-Braunschweig-Marsilya: Bir Esrar Sarhoşluğu Öyküsü", *Haşhaşı*, sayı 1, Nisan 2010, s. 39-51. Ayrıca bkz. Marcus Boon, "Walter Benjamin ve Uyuşturucu Edebiyatı", *a.g.y.*, s. 33-8.

Benjamin'in düşüncesinde bir çifte yöneliş olduğundan söz etmeliyiz o halde. Bir yanda rüyanın tuhaf, akıldışı, çocuksu işaretlerini önemsiyordur; ama diğer yandan aynı rüyanın "günün parlak ışığı" altında anlatılması gerektiğinde ısrarlıdır. Rüyanın bastırılmış içeriklerine duyulan ilgiyle o karanlığı akılla aydınlatma çabası; kendini kaybetme arzusuyla bunu bir ön-eğitim olarak nitelendirecek kadar ayık bir bilinç; esirlik ve dünyevi aydınlanma; mistisizm ve maddecilik; hatırlama ve ütopya. Benjamin'in devrimci felsefesine bu iki yöneliş birlikte yön vermiştir.

3

Benzer bir çifte yönelişin hemen hemen aynı yıllarda Türkiye'de yaşamış, hayatının hiçbir döneminde devrimci olmak şöyle dursun başkaldırı ya da isyan gibi bir kaygısı olmamış, "isyana karşı bir iyileşme sızmasına benzeyen ve hızını arttırmış hayat sevgisinden başka bir şey olmayan keder"i öne çıkarmış bir yazarın, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yapıtlarında da benzer ifadelerle karşımıza çıkıyor olması şaşırtıcıdır.⁷ "Şiir ve Rüya" adlı denemesinde, sanatta esas olanın bir rüya havası kurmak olduğunu söyler; kendi estetiğini bir "rüya estetiği" olarak nitelendirir. Sanatı besleyen asıl kaynak, rüyanın "daha geniş imkânlı, daha kesif, son derece hızlı ve tesadüfe bağlı hayat"ıdır. Özellikle de şiir: Rüyanın "sırasına göre sıkıntılı, zâlim yahut mesut diyarı"dır şiirde asıl kaynak.⁸ Şiirsel imgede "ötede ve vaktiyle olan"ın "burada ve şimdi olan"dan daha güçlü olduğundan

7. Tanpınar "Kendi Gök Kubbemiz"de Yahya Kemal'i bir ölçü adamı olduğu için, "lüzumsuz isyanları, hayatının ârızalarını, zehirli didişmeleri" eserinden "tarh ettiği" (çıkardığı), kader karşısında isyanı değil kederi seçtiği için över. "İsyana karşı bir iyileşme sızmasına benzeyen ve hızını arttırmış hayat sevgisinden başka bir şey olmayan keder" ifadesi de orada geçer. *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Zeynep Kerman (haz.), İstanbul: Dergâh, 3. basım, 1992, s. 355.

8. Ahmet Hamdi Tanpınar, "Şiir ve Rüya I", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 30-3.

söz ediyor, insan ruhunda bu çocuksu çekirdeğin rüya sayesinde varlığını sürdürebildiğini söylüyordur Tanpınar.

1940'larda Freud'u, Jung'u ve Ernst Jones'u okumuş, Gaston Bachelard'ın *Su ve Düşler*'inin de etkisiyle kendine özgü bir rüya anlayışına varmıştı Tanpınar. Gerçeküstücülük üzerine yazdıkları birkaç cümleyi geçmez. Ama "aklın çerçevesini yıkmak, tedâileri [çağrışımları] otomatik hale getirmek" olarak tanımladığı, "hakikaten filozofik bir konsepsiyon"a dayandığını söylediği bu akımı "garp sanatının son ümidi" olarak değerlendirecek kadar önemseydiğini, hatta "Abdullah Efendinin Rüyaları"nda "sürrealizm yapmağa" çalıştığını söyleyecek kadar ileri gittiğini de biliyoruz.⁹ Ayıklığın Tanpınar için önemli olduğunu da. "Paul Valéry" adlı denemesinde, birkaç ustasından biri saydığı Valéry'den söz ederken, gerçeküstücülükle kolay kolay bağdaşamayacak bir başka kaygının öne çıktığı görülür. Benjamin'in rüyasını anlatan kişiye yaptığı ayıklık uyarısını fazlasıyla andıran, Tanpınar'ın Valéry'den aktardığı cümle şu: "Vele rüyasını yazmak isteyen bir adam bile nâmütenâhi [sonsuz] dercede uyanık bulunmalıdır."¹⁰ "Şiir ve Rüya"nın, "Rüyalar"ın, "Abdullah Efendinin Rüyaları"nın yazarı bu denemede Valéry'yi "vuzuh hastalığı"ndan ötürü, "kat'iyet ve sarahat"e olan bağlılığı yüzünden, "aydınlık ve nizam"a düşkün olduğu için önemsiyordur. Estetiğinin gelişimini anlattığı ünlü "Antalyalı Genç Kıza Mektup"ta bir kez daha rüyanın gizli tasavvurlarından çok ayıklığı öne çıkarır. Burada da şiir anlayışını aynı Valéry cümlesinden yola çıkarak açıklar: "Vele ki rüyasını yazmak isteyen adam bile azamî şekilde uyanık ol-

9 "Sanat, insanın realitesidir, fakat sanat eserlerinin rüyalarımıza refakat eden ruh haline ihtiyacı vardır. Benim rüya estetiğim nesrime tesir etti; *Abdullah Efendinin Rüyaları*'nda sürrealizm yapmağa çalıştım", Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar: Bir Kültür, Bir İnsan*, İletişim, 2001, s. 42. Burada Tanpınar'dan alıntıladığım gerçeküstücülükle ilgili yorumlar için: *Edebiyat Dersleri*, Abdullah Uçman (haz.), İstanbul: YKY, 2002, s. 219 ve "Edebiyat Anketi", *Mücevherlerin Sırrı*, İlyas Dirin, Turgay Anar, Şaban Özdemir (haz.), İstanbul: YKY, 2002, s. 162.

10. Tanpınar, "Paul Valéry", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 455. Valéry'nin aynı cümlesini başka denemelerinde de farklı çevirilerle aktarır Tanpınar. "Rüyasını anlatmak isteyen adamın bile azamî şekilde uyanık olması gerekir", "Paris'teki Sefaret Binamıza, Nerval'e ve Prens de Lamballe'e Dair", *a.g.y.*, s. 490.

malıdır' cümlesini 'en uyanık bir gayret ve çalışma ile dilde rüya halini kurmak' şeklinde değiştirin, benim şiir anlayışım çıkar."¹¹ İnsanın rüyasını yaşamak için bile uyanık olması gerektiğinde ısrar ediyordur Tanpınar.

"Sarhoşluğun gücü"ne gelince: Tanpınar'ın sarhoşluğu sevdiğini, (en azından birkaç kez) afyon kullandığını biliyoruz. Ama "vuzuh hastalığı" kendini burada da hissettirir. İçkiyi bir "metot" gibi kullandığından söz ediyordur çünkü Tanpınar.¹²

4

Benjamin'in "Tarih Kavramı Üzerine" başlığıyla yayımlanan tarih tezlerinin Klee'nin "Angelus Novus" adlı tablosundan esinlenerek yazılmış dokuzuncu fragmanı bir "son bakış" imgesinden yola çıkar. Tabloda bakışlarını ayıramadığı bir şeyden sanki uzaklaşıp gitmek üzere olan bir melek resmedilmiştir: "Gözleri faltaşı gibi, ağzı açık, kanatları gerilmiş. Tarih meleğinin görünüşü de ancak böyle olabilir, yüzü geçmişe çevrilmiş. Bize bir olaylar zinciri gibi görünenleri, o tek bir felaket olarak görür, yıkıntıları durmadan üst üste yığıp ayaklarının önüne fırlatan bir felaket. Biraz daha kalmak isterdi melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek... Ama Cennet'ten kopup gelen fırtına kanatlarını öyle şid-

11. Tanpınar, "Antalyalı Genç Kıza Mektup", *Yaşadığım Gibi*, Birol Emil (haz.), İstanbul: Dergâh, 1970, s. 351. Bu mektubun bir genç kıza değil, bir genç erkeğe yazıldığıyla ilgili Ayfer Tunç'un Turan Alptekin ve Birol Emil ile yaptığı söyleşiye bakılabilir, *Kitap-lık*, s. 40, Mart-Nisan 2000.

12. Mehmet Kaplan, Tanpınar'la ilgili anılarını anlattığı yazısında, Tanpınar'a içki (ve uykusuzluğu) bir "metot" gibi kullanıp kullanmadığını sorduğunu, Tanpınar'ın soruya olumlu cevap verdiğini yazar. Kaplan aynı yerde, Tanpınar'ın gençliğinde birkaç kez "opium" kullandığından da söz eder ("Hamdi Bey'i Nasıl Tanıdım", *Dergâh*, cilt 1, sayı 1, Mart 1990). Tanpınar'ın kendisi de günlüğünde Peyami Safa'yla birlikte "birkaç defa" kokain aldığından, ama baş ağrısına dayanamadığından söz eder. *Tanpınar'la Başbaşa*, İnci Enginün ve Zeynep Kerman (haz.), İstanbul: Dergâh, 2007, s. 307.

detle yakalamıştır ki bir daha kapayamaz onları. Yıkıntılar gözlerinin önünde göğe doğru yükselirken, fırtınayla çaresiz, sırtını döndüğü geleceğe sürüklenir. İşte ilerleme dediğimiz şey, bu fırtınadır."¹³

Yitirilene dönük bu son bakış Benjamin'in başka yazılarında da vardır. "Tarih Kavramı Üzerine"nin bir başka fragmanında "geçmiş ancak, bir daha görünmemek üzere kendini gösterdiği an, birden parlayıp aydınlanıveren bir resim olarak yakalanabilir," diye yazar. "Gerçeküstücülük"te nesli tükenmek üzere olan nesnelerin barındırdığı "devrimci enerji"den söz eder. Tarihsel maddeciden beklenen, geçmişin gerçekleşmemiş düşlerinin barındırdığı bu yıkıcı enerjiyi kurtarmaktır. Böyle bir geçmiş anlayışını kurtarıcı bir devrim anlayışının olduğu kadar kederli bir modernist estetiğin de temel şiarına dönüştürmüştü Benjamin. "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine"de Baudelaire'in "Geçen Bir Kadına" şiirini yorumlarken, "büyük şehir insanını büyüleyen aşktır," der: "ama ilk bakışta değil, son bakışta aşk."¹⁴

Tanpınar okurları benzer bir son bakış imgesinin, kaybedilene yönelik bu kaygı dolu geriye bakışın, yitirilene bu kez sanatın gücüyle geriye çağırma izleğinin Tanpınar estetiğinin de merkezinde durduğunu fark etmişlerdir. Bir söyleşisinde, *Huzur*'da Mümtaz'ın "etrafındaki şeyleri ancak kaybetmek korkusu içinde" ya da "kaybetmiş gibi" sevdiğinden söz eder.¹⁵ Kendi estetiğini anlatmak için sık sık Orpheus'tan, "Orphée'nin sazı gibi bütün bir geçmiş zaman zevkini ahiretin kapılarından geriye çağırma"dan söz eder.¹⁶ Bu son

13. Benjamin, "Tarih Kavramı Üzerine", çev. Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy, *Son Bakışta Aşk*, s. 43-4.

14. Benjamin, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", çev. Ahmet Doğukan, *Son Bakışta Aşk*, s. 129.

15. "Ahmet Hamdi Tanpınar ile Son Romanı İçin Bir Konuşma", Necdet Evliyagil, *Mücevherlerin Sırrı*, s. 204.

16. Yunan mitolojisinde olağanüstü müzik yetenekleri olan Orpheus bir yılan tarafından sokulan karısı Eurydike'yi diriltmek için ölümler ülkesine gider. Karısını kurtarabilmesinin bir koşulu vardır: Sazıyla Eurydike'ye yol gösterirken dönüp arkasına bakmayacaktır. Ama yaşayanlar ülkesine geldiğinde, sevdiğinin kendisini izleyip izlemediğinden emin olmak için dönüp arkasına bakar; böylece Eurydike'yi sonsuza değin yitirir. Tanpınar'ın Orpheus'la ilgili yukarıda alıntılanığım cümlesi "Şiire Dair"de geçer, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 24.

bakışın izi Tanpınar'ın öykülerinde de vardır. "Evin Sahibi" mitolojidekini andıran bir geriye çağırma izleği etrafında gelişir. Öyküde bir yılan tarafından öldürülen, mermerden bir yeraltı sarayında kurtarıcısını bekleyen bir kadın, bir anne vardır. Tanpınar'ın "Orpheus kompleksi" adını verdiği kaygılı deneyim de yitik sevgiliyi (ya da "Evin Sahibi"nde olduğu gibi ölü anneyi) kapatıldığı yeraltı sarayından sanatın gücüyle kurtarma izleğine bağlanır. "Sanatın en karakteristik efsanesi Orphée efsanesidir," der "Boğaziçi Mehtapları"nda: "Her saz, asıl sesini geriye bir şeyler çağırdığı, bir çehrenin veya bir ânın etrafında ölüm kaderini kırdığı zamanlar bulur."¹⁷

Şu cümle yine "Şiir ve Rüya"dan: "Her sanat eserinin başında bir Orfeus hikâyesi vardır. Ölüm diyarından sarışın Eurydice'yi geri almak. Orfeus, ölmüş olan karısını ahrette sazının kuvvetiyle bulur. Gerçekte saz ile Eurydice birdir. Her çehre, her hâtura, ömrün her vâkıası bize kendi hususî nağmesiyle gelir."¹⁸

5

Benjamin "'Tarih Kavramı Üzerine"yi *Pasajlar*'ın kuramsal girişi olarak düşünmüştü. "Olaylar dizisini tespîh çeker gibi peşpeşe sıralayan" bir tarihselciliğin, geleceğe tasasız bir iyimserlikle bakan bir ilerlemeciliğin eleştirisini içeriyordu tezler. İnsanlığın içinde durmadan yol aldığı "boş ve homojen" zamandan farklı, saat ve takvimlerin gösterdiği zamanı değil, bugünün geçmişle oluşturacağı sarsıcı kümelenmeyi dikkate alan bir zaman anlayışına ulaşmamız gerektiğini söylüyordu Benjamin. Aynı yerde Fransız Devrimi sırasında Paris'te yaşanan bir olayı aktarırken devrimin bir "zamanı durdurma" çabası içerdiğinden söz eder: Çatışmaların başladığı günün akşamı Paris'in birçok mahallesinde birbirinden habersiz ama aynı anda saat kulelerine ateş açılmıştır.

17. Tanpınar, "Boğaziçi Mehtapları", *a.g.y.*, s. 410.

18. Tanpınar, "Şiir ve Rüya II", *a.g.y.*, s. 34.

Şu zaman tanımına *Beş Şehir*'in yazarına ait: "Yaşadığımız, gü-lüp eğlendiğimiz, çalıştığımız, seviştığımız zamanın yanıbaşında, ondan çok başka, çok daha derin, takvimle, saatle alâkası olmayan; sanatın, ihtirasla, imanla yaşanmış hayatın ve tarihin bu şehrin hava-sında ebedî bir mevsim gibi ayarladığı velût ve yekpare bir zaman..."¹⁹ Yalnız *Beş Şehir* de değil. Takvim-dışı bir zaman arayışı, "altta birik-miş duran" ikinci zamana uzanma çabası, "hâl ile mazinin bağlı ol-duğu" bir zaman anlayışı, geçmişle ittifak kurmuş bir bugün kavra-mı Tanpınar'ın neredeyse bütün verimine damgasını vurmuştur.

Adorno, Benjamin'in düşüncesinin merkezinde "ölünün kurtarılması" fikrinin yattığından söz ederken Benjamin'in şeyleşme yü-zünden tanınmayacak hale gelmiş bir yaşama yeniden deneyimin yoğunluğunu kazandırmaya çalıştığını söyler.²⁰ Bu kurtarıcı bakış Benjamin'in yalnızca hayatiyetini kaybetmiş nesnelere değil, geç-mişe bakışının da temel bileşenidir. Bir yandan nesneyi meta fetişiz-mine tutsak olmaktan kurtaracak, bir yandan da geçmişin gerçekleş-tirilememiş içeriklerini özgürleştirecek bir düşünceye ulaşmaya ça-lışıyordu Benjamin. "Tarih Kavramı Üzerine"de "köleleştirilmiş ata-larımız"ın kurtarılması idealinin "torunlarımızın kurtarılması" idea-li kadar önemli olduğundan söz eder. Yine aynı yerde "mutluluk im-gemizin ayrılmaz bir biçimde kurtarma ve kurtarıma imgemizle birlikte" olduğunu söyler: "Tarihin konusu olan geçmiş imgemiz için de böyledir bu. Geçmiş, gizli bir zaman dizini taşır; ona kurtulma kapısını açan budur. Eskileri kuşatmış olan havanın soluğu bize de-ğip geçmez mi? Kulak verdiğimiz seslerde, artık susmuş olanların yankısı yok mu?"²¹ Şu sözlerse Tanpınar'ın: "Eğer maziye çok sevi-yorsam; ona, o güzel, büyük, muhteşem günlere bağlı isem, emin ol ki bu, ölülerin de bu toprakta ve hayatımızda bir söz hakkı oldu-ğunu düşündüğüm içindir."²² O da ölülerin bugün üzerindeki hakların-dan söz ediyor; sanatını bir kurtarma projesi olarak sunuyor. Zaten

19. Tanpınar, "İstanbul", *Beş Şehir*, İstanbul: Dergâh, 6. basım, 1979, s. 114.

20. "Benjamin'in *Tek Yönü*", s. 23.

21. Benjamin, "Tarih Kavramı Üzerine", s. 46 ve 40.

22. Tanpınar, "Pazar Postası'na" (2), *Mücevherlerin Sırrı*, s. 95.

"Bursa'nın Daveti"nde tam da bu sözcüğü kullanır; sanatın "kurtarıcı hamle"sinden söz eder Tanpınar.²³

Bu "son bakış" perspektifi Benjamin'in yalnızca tarih anlayışına değil, estetik tavrına da yön vermişti. Değerli olan çoğu şeyin türünün son örneği olduğu için değerli olduğunu, miadını doldurmuş şeylerden yayılan haleden hakikatin bir an için de olsa belireceğini düşünüyordu. En güzel denemelerinden bazıları bu fikre adanmıştır. "Hikâye Anlatıcısı" hikâyeyi dinleyen kişinin hikâyeyi anlatanın misafiri olduğu bir anlatıcılık sanatının son temsilcisi Nikolay Leskov üzerinedir. "Kitaplarımı Çıkarırken" nesneleri işlevleri ya da değişim değerleri için değil, çocuksu bir merakla toplayan kişinin son örneğinden, koleksiyoncudan söz eder. "Proust İmgesi" artık doğal yollardan canlandırılmayacak olan deneyimi yazıda yeniden üretme çabasının kendini son kez bütün imkânlarıyla gösterdiği Proust'a adanmıştır. Benzer bir "zamanını doldurma" hem *Pasajlar*'ın hem de sonradan ayrı bir kitaba dönüştürdüğü Baudelaire çalışmasının merkezindeki *flaneur* için de geçerlidir. Pazara çıkmış aydındır *flaneur*; ama henüz büyük kente yenik düşmemiş, henüz burjuva sınıfının içine yerleşmemiştir. Çalışmak zorunda olmayan, bu yüzden acelesi de olmayan, Paris pasajlarında istediği tempoda başıboş dolaşan *flaneur* Benjamin'e göre Baudelaire'in yapıtlarında bütün imkânlarıyla son kez görünür. Hikâye anlatıcısı kısa öykücüye, koleksiyoncu antika tüccarına, deneyim enformasyona, *flaneur* şarap tüccarına dönüşecektir sonunda; ama dönüşmeden önce, maddi temellerini yitirmelerine rağmen, aslında tam da yitirdikleri için çevrelerine son kez ışık saçarak. Benjamin bu ışıktaki hem yitip gidenin kurtarılması gereken enerjisini hem de bir anlama imkânını bulur. "Kitaplarımı Çıkarırken"de koleksiyoncu için "gecenin gelmekte olduğunun bilincindeyim," der: "Ne var ki ben de Hegel gibi düşünüyorum. Minerva'nın baykuşu, uçuşuna karanlığın basmasıyla başlar. Koleksiyoncu da ancak nesli tükenirken anlaşılabilir."²⁴

23. Tanpınar, "Bursa'nın Daveti", *Yaşadığım Gibi*, s. 215.

24. Benjamin, "Kitaplarımı Çıkarırken", çev. Ahmet Cemal, *Gösteri*, Ağustos 1987, s. 73-6.

Beş Şehir okurları, Tanpınar'ın yıkılan imparatorluğu ay ışığının altın bir uçurum yaptığı sularda saz sesleri arasında batan bir masal gemisine, geçmişin ihtişamını akşam güneşinin son ışıklarına ben-zettiğini hatırlayacaklar. Tanpınar estetiğinin son ışıklarla yakından ilgili olduğunu da *Beş Şehir*'de bu son bakış "hayatımızda kaybolan şeylerin ardından duyulan üzüntü"nün,²⁵ ama aynı zamanda Orphe-us'tan ilham almış bir kurtarıcı estetiğinin temel imgelerinden biriydi. Sanat tam da son kez bakabildiği, yitirileni gerçekleştirmemiş imkân-larıyla görebildiği, "bir çehrenin veya bir ânın etrafında ölüm kade-rini kırdığı" için sanat olabilmisti. "Bursa'da Zaman"da Yeşilcamî'yi "ileriye doğru yürürken geriye atılan son bir bakış"a benzetir. "Kon-ya"da Mevlâna'nın şiirinin "batmakta olan bir gemiden yükselen son dua"yı andırdığını söyler. "İsmail Dede"de bu kez Dede Efendi'yi "bir inkırazı [son bulma, çöküş] muhteşem bir zafer yapan deha-sı" yüzünden sevdiğini söyler.²⁶

Bütün bunlara yitirilenin firariliğine dair maddeci bir sezgiyi de eklemek gerekir. Benjamin "Tarih Kavramı Üzerine"de geçmiş im-gesinin "uçuculuğu"ndan söz eder. Kendi kişisel geçmişini araştır-dığı *Berlin Günlüğü*'nde de onu "firari" anılar ilgilendirmiştir. Şu cümle "Okuma Sandığı"ndan: "Belki, unutulmuşu o kadar ağır ve vaatkâr kılan şey, artık erişemediğimiz, kaybolup gitmiş alışkanlık-ların izinden başka bir şey değildir."²⁷ "Firari hakikatler" sözüyse, "İstanbul"un yazarının. Geçmiş bizi tam da geçtiği için, aradıklarımızı yerlerinde bulamadığımız için kendine çekiyordur. Bir kayıp estetiği: "Bizi onlara doğru çeken bıraktıkları boşluğun kendisidir. Ortada izi bulunsun ya da bulunmasın, içimizdeki didişmede kayıp olduğunu sandığımız bir tarafımızı onlarda arıyoruz."²⁸

25. Tanpınar, "Önsöz", *Beş Şehir*, s. 7.

26. Burada geçen Tanpınar alıntıları sırasıyla şu kaynaklardan: "Bursa'da Za-man", *Beş Şehir*, s. 128; "Konya", *a.g.y.*, s. 161; "İsmail Dede", *Yaşadığım Gibi*, s. 366.

27. Benjamin, "Okuma Sandığı", *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Ço-cukluk*, çev. Tevfik Turan, İstanbul: YKY, 2004, s. 61.

28. Tanpınar, "İstanbul", s. 111. Bir de "firarî zaman"ı var Tanpınar'ın: "Sizin için zihni bir ârıza olan bu firarî zaman, hâlsiz zaman, bana âdeta sanat için bir

6

Aşağı yukarı aynı yıllarda yaşamış iki yazar Walter Benjamin (1892-1940) ve Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962). Benjamin Tanpınar'dan dokuz yaş büyük; Yahudi kökenli, Berlinli. Tanpınar İstanbul'da doğmuş, Müslüman. Benjamin modernist bir estetikle komünizmi, Yahudi mistisizmiyle tarihsel maddeciliği buluşturmaya çalışıyor. Tanpınar enerjisinin büyük bölümünü Garp'la Şark arasında bir terkip kurmaya adanmış; yapıtlarında zaman zaman öne çıkan millî-muhafazakâr içeriklere rağmen ("kendi realitelerime geniş ve esaslı şekilde dönüş", "asıl hüviyetimiz", "bizim öz maceramız") Türk edebiyatında modernist tavrın ilk temsilcilerinden biri. Benjamin felsefe, eleştiri ve denemenin örtüştüğü bir alanda kuruyor anlatısını. Tanpınar türler arasındaki işbölümünün yazma uğraşını daha az böldüğü bir ülkede, Türkiye'de yaşıyor: şair, romancı, hikâyeci, edebiyat tarihçisi, eleştirmen, denemeci. "Millî ve hâlis olan" arayışından hiçbir zaman vazgeçmediğini biliyoruz; ama en azından Avrupalı yazarlara ne kadar çok şey borçlu olduğunu fark ettiği anlarda, "kendini bulma" çabasının aynı zamanda bir yalan içerdiğini de fark edecek kadar geniş ufuklu. Tabii kararsızlık da var: "Çoktan beri asıl gayenin kendimizi bulmak veya vücuda getirmek olduğuna inanıyorum. Bu adamlar [Baudelaire, Valéry, Verlaine, Mallarmé, Edgar Allan Poe, Proust ve Dostoyevski'den söz ediyor] beni kendi hakikatlerime veya aslî yalanlarıma götürdüler. Çünkü, belki de hakikî şahsiyet yoktur ve bizim benlik dediğimiz şey, ilk yahut en büyük ibdâ ve ihtiramız [eser ve icadımız], bir kelime ile, masalımızdır."²⁹

Kararsızlık izleri Benjamin'de de yok değil. O da kişisel hikâyesini "Doğu" ve "Batı" kadar büyük bir yarılmanın ortasında değil,

metod gibi göründü", "Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 516.

29. "Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor", *Yaşadığım Gibi*, s. 307.

ama Paris'te kalmak, Kudüs'e yerleşmek, Moskova'ya gitmek, New York'a taşınmak gibi coğrafi-politik seçenekler arasında kararsız geçirmişti. Bu kararsızlıkların bir payı olmalı: İkisinin yapıtı da yarım kalmıştı. Benjamin 1927'de başladığı, bir dizi taslak, fragman, not ve alıntıyla bize ulaşan *Pasajlar*'ını on üç yıl süren ısrarlı çalışmasına rağmen tamamlayamadı. Tanpınar'ın yalnızca *Aydaki Kadın*'ı ve *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin ikinci cildi değil, *Mahur Beste*'si ve *Huzur*'u da birçok bakımdan yarım kalmıştı.³⁰

Birbirlerini tanımıyorlardı. Benjamin'in Tanpınar'dan haberi olması beklenemez. Türkçe bilmiyordu; ayrıca ufku, Rusya'yı saymazsak, Avrupa edebiyatı ve felsefesiyle sınırlıydı. Tanpınar'ın da Benjamin'den haberdar olması ihtimali pek yok. Sağlığında fazla tanınmıyordu çünkü Benjamin; üstelik Tanpınar'ın bilmediği bir dilde, Almanca yazıyordu. Fransızca kaleme aldığı birkaç yazısının Tanpınar'a ulaşma ihtimali de yok denecek kadar az. Ama ilginç olan da bu: Benjamin'le Tanpınar arasında benzer kaygılar, ortak izlekler, çarpıcı ifade benzerlikleri var. İkisi de hatırlamanın öneminden, ölümlerin bugün üzerinde söz hakkı olduğundan, geçmişin gücünü yaşanan güne aktarması gerektiğinden söz ediyor. İkisi de tarihsel gelişimi doğrusal bir gelişme olarak gören bir ilerlemeciliğe uzak. "Tarih Kavramı Üzerine" Sosyal Demokrasi'nin "tarihsel ilerleme" kavramının eleştirisi; Tanpınar'sa yalnızca Bergson'dan izler taşıyan zaman anlayışıyla değil, Osmanlı kültürüne yönelik derin sevgisiyle de Cumhuriyet aydınlarının ilerlemeci ufkundan ayrılıyor. Benjamin destan sanatının esin perisi Mnemosyne'i (Hafıza) seviyor; Tanpınar "hafızanın suları"nda dolaşmayı. İkisinin yapıtlarında da deneyim merkezi bir yer tutuyor. Benjamin anlatıcılık sanatının yok olmasını deneyimin kaybolmasına, Birinci Dünya Savaşı'ndan son-

30. Tanpınar sonraki yıllarda kendisiyle yapılan bir söyleşide, *Huzur*'da Suad'ın intihar etmeden Mümtaz'a bıraktığı mektubu ayrıca yayımlamayı düşündüğünü söyler: "... *Huzur*'un öbür kısmını neşredeceğim, yani Suad'ın mektubunu. Küçük bir eser, okuyucu, orada Mümtaz'ın meselelerini daha başka bir plânda görecek." Buna rağmen Suad'ın mektubu yayımlanmaz. Bu da *Huzur*'un, en azından yazarının gözünde tamamlanmamış olduğunu gösterir. "Tanpınar'la *Huzur* Hakkında Bir Konuşma", *Mücevherlerin Sırrı*, s. 212.

ra deneyime eşlik eden bilginin yerini enformasyona bırakmasına bağlıyor; Tanpınar'sa "yaptığı işi şahsen yaşamak, onun vasıtası ile realitenin içine iyiden iyiye yerleşme keyfiyeti"³¹ olarak tanımladığı şahsi tecrübenin Doğu'da yeterince gelişmemiş olmasından yakınıyor. Gelenegün çözülmesine eşlik eden tinsellik kaybının ikisini de kaygılandırıldığını buraya eklemek gerekir. Benjamin eşyanın "sıcaklığını" yitirdiğinden söz ediyor;³² Tanpınar şekillerin arkasındaki "tanrı"nın çekildiğinden.³³

"Benzersizlik" yitimini de ekleyelim. Sanat yapıtını benzersiz kılan haleyi, tekrarlanamaz ve çoğaltılamaz olan uzaklık deneyimini, "bir uzaklığın bir defaya özgü görünüşü" olarak tanımladığı "aura"yı önemsiyordu Benjamin. Gerçi bütün yapıtlarında değil: "Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı" ve "Üretici Olarak Yazar" gibi yazılarında "aura" kaybının kolektif sanatın koşullarını hazırladığını söyler; fotoğrafın resmin kült temelini yok etmesine umutla yaklaşır. Ama *Pasajlar*'da henüz kapitalist pazara düşmemiş, yani başka nesnelerle değişim değeri üzerinden eşitlenmemiş nesneyi benzersiz kılan tinsel hale olarak tanımlanmıştır aura. Bu tanıma bir bakış kuramı da eşlik eder. Benzersizlik halesinin olduğu yerde bakanla bakılan arasında bir karşılıklılık vardır. İşte fotoğraf bunu yok etmiştir; orada aygıt insanın görüntüsünü alır, ama bakışına cevap vermez: "Oysa bakışta, bakılandan bir karşılık görme beklentisi vardır. Bu beklentinin karşılandığı yerde (ki bu düşüncede, dikkatin doğurduğu amaçlı bakış için olduğu kadar, öylesine bakış için de aynı ölçüde geçerli olabilir) en geniş anlamda *aura* deneyimi söz konusudur." Benjamin'e göre "bir görüntünün *aura*'sını duymak, ona bakışa karşılık verme yeteneğini tanımak demektir."³⁴

Bakışın "karşılıksızlığı" motifinin Tanpınar için de önemli olduğunu biliyoruz. Yapıtlarında tekrar tekrar karşımıza çıkan "tılsımlı

31. Tanpınar, "Şark ile Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 130.

32. Benjamin, "İmparatorluğun Panoraması", çev. İskender Savaşır-Sabir Yücesoy, *Son Bakışta Aşk*, s. 60.

33. "Arkasından tanrısı çekilmiş şekil" ifadesi "İstanbul'un Mevsimleri ve San'atlarımız"da geçer, *Yaşadığım Gibi*, s. 144.

34. Benjamin, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", s. 148-9.

ayna", "ledünnî çehre", "ledünnî rüya" gibi imgeler insanın dış dünyayla ilişkisindeki benzer bir tinsellik yükünü dile getirir. Çoğu denemesinde bu yansıtıcı tinselliğin insan hayatından çekilmesini sorun etmişti Tanpınar. Şeklin arkasındaki "tanrı" çekilince nesne de yansıtıcılığını yitirir, diyordu. Her türden kaybı tarif ederken hep aynı ayna imgesine başvurduğunu da unutmayalım. Yapıtları tılsımlı aynalar, aynalaşmış sular, billûr kadehlerle doludur; ama aynı zamanda yansıtıcılığı kaybolmuş, demek ki göz olma özelliğini yitirmiş paslı, kırık, kör aynalarla; bakışı yanıtlama özelliğini kaybetmiş donuk bakışlar, kurumuş pınarlar, "geniş, karanlık sular"la. Aynanın billûruna eğiliyordur özne; ama "ruhu doyuran o kesif ürperme" yok olmuş, bir zamanların munis aynası "kurşundan bir kapı" gibi reddedici bir varlığa dönüşmüştür. Bakışa karşılık bulma arzusuyla arzunun karşılıksızlığını aynı anda içeren bu çifte deneyimi çok az cümle Tanpınar'ınkiler kadar iyi anlatır: "Suyun aynası, ya her şeyi alır, kendinde toplar, çoğaltır, kendisini yaratan aydınlığa büyük bir çiçek gibi fırlatır, altın bir yosun yapar, bilinmez zaman sahillerine taşır. [...] Yahut birdenbire kapanır, toklaşır. Kurşundan bir kapı gibi eşyayı reddeder. O zaman her şey bîçare, mânasız bir artıktır."³⁵

Benjamin ve Tanpınar'ın bir kederi paylaştıkları açık. Benjamin geçmişin gerçek imgesinin "uçuculuğu"ndan söz ediyor; Tanpınar "kaybedilmiş nimetlerin hasreti"nden.³⁶ Yine de kedere, kendinden esirgenmiş olana yönelik inatçı bir arzunun eşlik ettiğini de görmek gerekir. Benjamin'in felsefesinin çekiciliğinin, "aklın kendi bölünmüşlüğünden ötürü sanata terk ettiği, ama teoriye dönüştürüldüğünde hayal olmaktan çıkıp benzersiz bir değer" kazanan bir hedefe yönelmiş olmasından kaynaklandığını söyler Adorno. Bu hedef, mutluluk vaadidir: "Benjamin'in söylediği ya da yazdığı her şeyde düşünce, masalların ve çocuk kitaplarının vaatlerini her zamanki kaba 'olgunluk'la reddetmek yerine, onları sözcüğü sözcüğüne ciddiye almış gibidir. Öyle ki, gerçek mutluluğun kendisi şimdi bilginin ufkunda beliriverir... Ona doğru çekilen herkes, kapalı kapıdaki

35. Tanpınar, "İstanbul'un Mevsimleri ve San'atlarımız", s. 149.

36. Tanpınar, "Bursa'da Zaman", *Beş Şehir*, s. 127.

çatlaktan bir an için ışıklı Noel ağacını gören çocuk gibi hisseder kendini. Işık yalnız akıl değil hakikat, hakikatin gölgesini değil, kendisini vaat eder."³⁷ Adorno'ya göre Benjamin'in felsefesindeki yasın nedeni, öznenin kendinden esirgenen mutluluktan aslında hiç vazgeçmemiş olmasıdır. Benzer bir "ferdî saadet hasreti" Tanpınar'da da vardır. Özne aynanın köreldiğini görmesine rağmen "billûr" arayışını sürdürüyor, "Abdullah Efendinin Rüyaları"nda olduğu gibi "tuzbuz olmuş aynadan akseden bir vucût gibi" birken ikiye ayrıldığını bilmesine rağmen "tam bir rakam" olmakta ısrar ediyordur. Mazi hasretinin "saadet hülyalarımız"ı ilgilendirdiği için bu kadar önemli olduğunu söyleyen de Tanpınar'dır: "Fakat bu hasret sade geçmiş zamana ait olan ve bugünkü hayatımızla, mantığımızla zarurî olarak çatışan bir duygu değildir. Bu çok karışık duygunun bir kolu gündelik hayatımıza, saadet hülyalarımıza kadar uzanır."³⁸

İkisinin de mistik deneyimi; vecd halini, esriklik yaşantısını önemseyişini de biliyoruz. Dindışı bir bağlamda yeniden üretmeyi deneyecek kadar önemsemişti Benjamin mistik tecrübeyi. 1920'lerin sonlarıyla 30'ların başlarında doktor arkadaşlarına danışarak afyon kullandığından, esriklik ânındaki duyumlarını kâğıda geçirmeyi denediğinden, kendini kaybetmenin sağlayacağı aydınlanmayı ayık düşüncenin hizmetine koşmayı hedeflediğinden yukarıda söz ettim. Tanpınar'a gelince: *Huzur*'da Ferahfezâ ayininin anlatıldığı bölümde üslubunda görülen şahlanma ("sular altında tutuşmuş akşam dünyası", "beraberce yüzdükleri durgun havuz", "duanın denizinde çalkalanan büyük gemi", "kadim dinlerin büyüdü daveti") ayinin yalnızca Mümtaz için değil, Tanpınar'ın kendisi için de bir mistik ürpermenin, korkutucu olduğu kadar ilham verici de olan bir kendinden geçme deneyiminin sembolü olduğunu gösterir. Tanpınar'ın uykusuzluğu, içkiyi ve afyonu bir "metot" gibi kullanmasında da bu tür "murâkabe" (dalma ya da kendinden geçme) anlarına düşkünlüğü rol oynamış olmalıdır.

37. Adorno, "Charakteristik Walter Benjamins", *Über Walter Benjamin*, Bibliothek Suhrkamp, 1990, s. 11.

38. Tanpınar, "İstanbul", s. 15, "Ferdî saadet hasreti" için bkz. "Şiir ve Rüya" II, s. 36.

Başka benzerlikler de var. İki denemeci de çocukluğun yitik zamanı üzerine yazdılar. *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk*'un yazarı 1940'ta Adorno'ya yazdığı mektupta deneyim kuramının köklerinin bir çocukluk anısına dayandığını söyler.³⁹ Tanpınar'ın çocukluğuna ayırdığı tek denemesi "Kerkük Hâtıraları"dır; ama çocukluk anıları romanlarında sık sık karşımıza çıkar. "Antalyalı Genç Kıza Mektup"ta estetiğinin temeli olan rüya fikrini çocukluk deneyimlerine, gördüklerini "henüz gerçek bir keşif haline" getiremeyecek kadar küçük yaşlarda yaşadığı büyülenme anlarına bağlar: "Ergani Madeni'nde üç yaşında iken bir gün kendime rastladım. Çok karlı bir gündü. Ben sıcak ve buğulu bir camdan karla örtülü bir bayıra bakıyordum. Sonra birdenbire kar tekrar yağmağa başladı. Bir çeşit çok lezzetli hayranlık içinde kalmıştım."⁴⁰ Akşam saatlerinde uzak dağların büründüğü ezici morluk, öğle saatlerinde güneş vuran suyun elmas bir havuz gibi genişlemesi, denizin dibindeki taş ve yosunların ışıkla aldığı manzara. Şiirlerinden, romanlarından, özellikle de *Huzur*'dan hatırlayacağımız bu kuvvetli imgeler Tanpınar'ın erken çocukluk deneyimlerinin izini taşıyordur.

Bütün bunlara, şehre duyulan ilgiyi de eklemek gerekir. Benjamin "19. Yüzyılın Başkenti Paris"in, "Napoli'nin, "Marsilya'nın, *Moskova Günlüğü*'nün yazarı. Tanpınar *Beş Şehir*'in, "Bursa'nın Daveti'nin, "Kenar Semtlerde Bir Gezinti'nin, "Paris Tesadüfleri'nin, "Notre-Dame'de Başiboş Düşünceler"in. *Beş Şehir*'in Benjamin'in *Pasajlar*'da anlattığına benzer bir gezinme deneyiminden izler taşıdığını da biliyoruz: "İstanbul" Tanpınar'ın Yahya Kemal'le birlikte çıktığı şehir gezilerinin ürünüdür.⁴¹

39. *Briefe*, 2. cilt, s. 848, aktaran Martin Jay, *The Dialectical Imagination*, Boston: Little Brown and Company, 1973, s. 337, 129. dipnot.

40. Tanpınar, "Antalyalı Genç Kıza Mektup", s. 348.

41. "İstanbul'un Fethi ve Mütareke Gençleri" adlı yazısında Yahya Kemal'den şöyle söz ediyor Tanpınar: "Hiç yorulmadan semt semt İstanbul'un dört bir tarafını dolaşıyor, bu fethin hatıralarını, köşede bucakta o anları kendisine verecek havayı arıyordu. Çok defa bu gezintilere bizi beraber götürürdü. Surların önünde, kemerlerinde hâlâ o ilk girişten bir akis saklayan kapılara bakarak, Türk tarihinin

7

Benzerlikler hoşumuza gider. Farklı kültürel basınçlara maruz kalmış yazarlar arasında benzerlikler kurmak, farklı basınçlara rağmen kendini hissettiren bir ruhsal yakınlığa işaret ettiği için hoşumuza gider. Farklı kültürel kaygılarla yazan iki insan pekâlâ benzer izleklerde, birbirini yankılayan ifadelerde buluşabilmiştir. Benzerlikler insana umut da verir; dünyanın farklı yerlerinde yaşayan yazarlar benzer bir modernlik zemininde, aynı tek dünyada buluşabilmiştir. Ama benzetme çabasının önünde bir tuzak da yok değil. Kültürel basınçların, tarihsel koşulların, politik tercihlerin çok da önemli olmadığı gibi bir yargıya yöneltebilir çünkü bu bizi. Oysa bunlar önemlidir. Öyleyse, neden benzerliklerden söz ettim? Bu benzerliklerin nedenleri neler? Daha önemlisi, evet benziyorlar, ama nereye kadar?

Tanpınar ve Benjamin birbirlerinden değil, ama aynı kaynaklardan etkilenmişlerdi. İkisi de Proust ve Baudelaire'e çok şey borçluydu. İkisi de Bergson'dan ve Freud'dan esinlenmişti. İkisi de Dosztoyevski'yi okumuştı. İkisi için de Valéry önemliydi. Tanpınar Valéry'nin *Monsieur Teste*'inin çevirmeniydi. Benjamin Baudelaire'in *Tableaux parisiens*'ini (Paris Tabloları) ve Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'sinin büyük bölümünü (Franz Hessel'le birlikte) çevirmişti. Hemen buraya, her ikisinin de sonradan sevdiği bir şehrin, bütün yaratıcı birikimiyle Paris'in etkisini de eklemek gerekir. Benjamin en önemli yapıtını "19. yüzyılın başkenti" Paris'e ve Baudelaire'e adamıştı. *Beş Şehir*'in yazarıysa dünyaya en çok İstanbul ve Bursa'dan, ama aynı zamanda Paris'ten bakıyordu. "Paris Tesadüfleri"nin yazarıydı; Baudelaire onun da birkaç şairinden biriydi.

en güzel ve en büyük iklimlerinden biri olan o 'Mayıs günü'nü, bize bu şehri ve onun emsalsiz güzelliklerini hediye eden günü beraberce yaşadık." (*Yaşadığım Gibi*, s. 181-2.) Tanpınar "Kenar Semtlerde Bir Gezinti"de de Yahya Kemal'le birlikte yaptığı şehir gezintilerinden söz eder (a.g.y., s. 210). *Beş Şehir*'in Yahya Kemal'e ithaf edildiğini de biliyoruz.

Yazının başında sözünü ettiğim karşılaşma sahnesine yeniden dönebiliriz şimdi. Tanpınar 1953'te Paris'e gittiğinde Benjamin artık yaşamıyordu; ama zamansız bir ölümle yaşlı kıtadan ayrılmasaydı, Tanpınar'la aynı yıllarda Paris'te olacaktı. Tanpınar Montparnasse'daki otelinden çıkıp ressam dostlarıyla gittiği kahvede Benjamin'le karşılaşsaydı eğer, nasıl bir konuşma olurdu acaba aralarında? Tanpınar'ın önemseddiği bazı yazar ya da konulardan, örneğin Şeyh Galip'ten, Ferahfezâ peşrevinden, Dede Efendi'den söz etme imkânları olmazdı; Avrupalı düşünürün ufkunun dışında kalan konular çünkü bunlar. Benjamin'in önemseddiği bazı yazarlar, örneğin Nikolay Leskov, Gershom Scholem, Bertolt Brecht ya da Karl Kraus da Tanpınar'a yabancı. Ama ortak yakınlıklarından, Baudelaire'den, Proust'tan, Bergson'dan, Valéry'den, Dostoyevski'den, Freud'dan konuşabilirlerdi. İkisi için de önemli olmuş bir "son bakış" imgesinden, gündelik zamanın dışında varlığını sürdüren bir "ikinci zaman" arayışından, bizi kendine çekmeye devam eden "fırfırlı hakikatler"den söz edebilirlerdi. Benjamin Tanpınar'a "19. Yüzyılın Başkenti Paris'ten, Tanpınar Benjamin'e ruhsal saltanat merkezi "İstanbul'dan, Benjamin Tanpınar'a *Berlin Günlüğü*'nden, Tanpınar Benjamin'e "Kerkük Hâtıraları"ndan söz edebilirdi.⁴²

42. Emre Ayvaz'ın Yahya Kemal'le Benjamin'in "hayatlarının bir noktasında, mesela ikisinin de Paris'te olduğu bir sırada, Quartier Latin'de karşılaşma ihtimali" üzerinde duran "Yahya Kemal'in Meleği" adlı yazısını ne yazık ki bu yazıyı bitirdikten sonra okuyabildim. Ayvaz bu yazıda "imparatorluk vatandaşı" Yahya Kemal'le "vatansız bir azınlık mensubu" Benjamin'in tarih anlayışları, iç deneyleri, yalnızlıkları, nihayet "ağrı"ları arasındaki çakışmalar ve farklılıklara değiniyor. "Bir anlığına buluştukları ve buluşur buluşmaz iki uca savruldukları kritik yer"in bütünlük anlayışlarındaki farklılık olduğunu söylüyor. ("Yahya Kemal'in Meleği", *Kitap-lık*, Kasım-Aralık 2002, s. 144-9.) Benim burada kurguladığım karşılaşma sahnesiye Benjamin-Yahya Kemal karşılaşmasından daha da hayali. Çünkü Tanpınar'la Benjamin aynı yıllarda Paris'te hiç bulunmadılar. Yine de bu hayali karşılaşmanın bana çekici gelmesinin nedeni, eğer karşılaşabilseydiler üzerinde konuşabilecekleri çok daha fazla konu olmasıdır. Yalnızca Baudelaire ya da Yahya Kemal'in "okuyup okumadığı değil, ama en azından kabaca haberdar olduğu bilinen Bergson'dan değil; Goethe, Proust, Valéry, Freud, Dostoyevski ve gerçeküstücülerden söz edebilirlerdi.

Burada bir de Nergis Ertürk'ün, okuduğunuz yazının ilk versiyonundan ("Bitmeyen Çıraklık: Benjamin ile Tanpınar'da Kayıp ve Kurtarma", *Victoria R. Hol-*

Ama beni bu konuşmada tansiyonun yükseleceği an ilgilendiriyor. Paris'ten söz ediyorlar: "Baudelaire, zengin bir damar gibi bulunduğu büyük şehir psikozunu, yeninin tâ kendisini vücuda getirir," diyor Tanpınar: "Emsali çok az görülmüş gergin sınırları, çok ince ve zâlim dikkatiyle, ızdıraba çok açık ve onun terbiyesinde kendini bulmuş ruhuyla bu şâir, kendinden bir evvelki neslin mirasını, bütün o dağınık tecrübe ve dikkatleri, şiirin nizamına nakleder." Benjamin'in bu yoruma katılmaması için bir neden yok; Baudelaire'i zaten bu yüzden seviyor. Ama Tanpınar'ın aklında Baudelaire'in Paris'le kurduğu ilişkiden çok, Yahya Kemal'in İstanbul'la kurduğu ilişki var; yabancıyla asıl onu konuşmak istiyor: "Yahya Kemal'in İstanbul sevgisi, bu cinsten bir kompleks olamazdı. 1774'den beri devam eden millî felâketler, şahsiyetimizi bir ferdiyetin uçlarında denemeği, her şeyi inkârdan sonra bütün insanlığa kavuşmağı bize daha uzun zamanlar menedecektir. Daha doğrusunu söylemek lâzım gelirse diyebiliriz ki, tarihimizin belli başlı terbiyesi umumî endişeler uğrunda ferdiyetin inkârına doğru gider. Her şey kaybolmak üzere iken yalnızca bir şey düşünülemez. Onun içindir ki, Yahya Kemal'in İstanbul sevgisi estetik plandan vatanın manevî çehresine doğru genişler."⁴³

Söylenenler Benjamin'e yabancı; "milli felaket" gibi bir kavram sözlüğünde yok; ama "felaket"e yabancı değil. Tanpınar'ın söylediklerini, Paris'te tanıştığı Fransız fıkriyatının ona "tehdit altında bir vatanın çocuğu olduğunu, medeniyet değişmesi denen büyük krizin ortasında ve çok haklı bir ikiliğin içinde yaşadığımızı unutturamamış"⁴⁴ olduğunu pekâlâ anlayabilir. Hadi "vatanın manevî çehre-

brook'a Armağan, haz. Walter G. Andrews ve Özgen Felek, Kanat, 2006) sonra yayımlandığı için yine sonradan okuyabildiğim "Modernity and Its Fallen Languages: Tanpınar's *Hasret*, Benjamin's *Melancholy*" (*PMLA*, cilt 123, sayı 1, Ocak 2008, s. 41-56) adlı yazısından söz etmek istiyorum. Ertürk bu yazıda Tanpınar ve Benjamin'i modernliği bir tür "dilsel düşüş" olarak ele almaları ve radikal dönüşüm geçiren bir dilde hafızanın imkânlarını sorgulamaları açısından ortak bir dilsel kriz zemininde değerlendiriyor.

43. "Yahya Kemal, Şiirleri ve İstanbul", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 341.

44. Tanpınar, *Yahya Kemal*, İstanbul: YKY, 2001, s. 21.

si"ni de anladı diyelim; ama sonraki cümle sorun çıkaracak: "Yalnız millî olan şeylerin peşinde bu darlaşmayı ne kadar övsek azdır. Çünkü onda cemiyetimize ait birtakım tarihî şartların tam cevabını alırız. Bu daralışla biz kendi ufkumuza genişler, bizim olan bir 'kâinat'a açılırız."⁴⁵

Bazı şairlerin yazgısının başka türlü, çünkü bazı toplumların yazgısının başka türlü olduğunu anlayabilir Benjamin. Ama sözü "millî olan şeylerin peşinde bu darlaşmayı" övmeye vardırıldığında Tanpınar, bunu bir "genişleme" olarak sunduğunda, konuşmanın ilerleyen anlarında sözü "bu toprağın macerası"ndan "yedi yüzyıl süren hikâyemiz"e getirdiğinde örneğin, yitık geçmişî "Türk tarihinin büyük hatırası"na, "ırkımızın gizli bir nabız gibi atan tarihi"ne, "bir ırkın güzellik rüyası"na, bu "büyük ve mübarek rüya"ya bağladığında, Benjamin'in itiraz edeceği açık. Tanpınar'ın "şiir bir iç kale sanatıdır" cümlesinde anlaşmamaları için bir neden yok; ama dilin "milletin iç kalesi" olduğunu söylediğinde, "iç âlem" dediği şeyi "Türk ruhu"na, "Türk iç dünyası"na, "millî benlik ve haysiyet davası"na bağladığında Tanpınar, estetiğın iç nizamının "vatanın manevî çehresi"ne doğru genişlemesi gerektiğinden söz ettiğinde, tartışma orada tıkanırdı.

Çünkü Benjamin'in hiçbir zaman böyle bir vatani, böyle bir milleti, böyle bir ırkı, böyle bir kalesi olmadı. Kendine güvenli bir ev bulmak istemesine rağmen böyle bir kale kurma özlemi de olmadı. Almanya'da doğmuştu, ama Yahudiydi. Yahudiydi, ama ailesi çoktan asimile olmuştu. Yahudilerin uzak vataniysa onun için sahiden uzakta kalmıştı. İbranice bilmiyordu; Gershom Scholem birçok kez Kudüs'e yerleşmesini teklif ettiyse de Paris'te kalmayı seçti. "Alman burjuvazisinin hayat tarzı olan aptallık ve korkaklık alaşımı"nı, bunu ele veren "beylik sözler dağarcığı"nı eleştirmeye devam etti. Bi-reyin "cemaatin ona çizdiği rotadan sapma hakkını"⁴⁶ önemsedı. Kültür milliyetçiliğine hiçbir zaman açık olmadı. Temel farklardan biri bu: Tanpınar her ne kadar "millet denen şeyi bir kabile olmaktan kurtaran" şeyin "ödünç şahsiyet" olduğunu söyler, "uzvî âhengi bozu-

45. Tanpınar, "Yahya Kemal, Şiirleri ve İstanbul", s. 341.

46. Benjamin, "İmparatorluğun Panoraması", s. 59.

lan insan fert haline girer" ya da "bu huzursuzluk, asıl moderniyi yapar"⁴⁷ gibi cümleler kurarsa da sözü zaman zaman "bizim öz mace-ramız"a doğru daraltmakta sakınca görmez. Dahası da var: "Büyük ve mübarek rüya", "bir ırkın güzellik rüyası", "ırkımızın gizli bir nabız gibi atan tarihi". Nazilerin ayak seslerini arkasında hisseden Benjamin'i dehşete düşürmeye yeter de artar bu sözler.

Yine de konuşabildiklerini varsayalım. Tanpınar'la Benjamin Paris'te karşılaşıyor olsaydı eğer, *Kayıp Zamanın İzinde*'nin, *Kötülük Çiçekleri*'nin, *Madde ve Bellek*'in, *Ecinniler*'in ardından, aynı kitapları okumuş olmanın heyecanı ile tartışma bu kez zor bir konuya, Tanpınar'ı fazla ilgilendirmemiş, Benjamin'inse Ernst Bloch ve Georg Lukács'ın yapıtları aracılığıyla tanıştığı bir Alman'a, onu Avrupa kültürü denen süreklilikle de hesaplasmaya yöneltmiş bir düşünüre, *Das Kapital*'in yazarına gelir miydi acaba?

Benjamin'in "labirent"i geliyor burada aklıma. *Berlin Günlüğü*'nde anlatıyor: Bir gün Paris'te bir kafede otururken aklına birden hayatının şemasını çıkartmak gelir. Önce ilk yakınlıklarını; komşuları ya da akrabaları aracılığıyla tanıdığı kişileri, sonra okul arkadaşlarını, yolculuklarda karşılaştığı kişileri belirler. Sonra her biri aracılığıyla edindiği yeni arkadaşlarını, ardından bunların birbiriyle çakıştığı durumları saptar. Sonunda, bir sürü girişi olan, ama hiçbir çıkışı olmayan bir labirente ulaşır. Benjamin'le Tanpınar Paris'te karşılaşıyor olsaydı eğer, şemasını yalnızca kişisel yakınlıklarını değil, düşünsel yakınlıklarını da içerecek biçimde düzenleseydi Benjamin, labirentin neresinde yer alırdı acaba Tanpınar? Valéry, Bergson, Proust, Dostoyevski, Baudelaire ve Freud adlarının bulunduğu şemanın neresinde? Türk yazar: Benim gibi o da Fransızları seviyor: Valéry'yi Türkçeye çevirmiş, Baudelaire'e hayran; Proust'vari bir kayıp zaman onun zihnini de meşgul ediyor; "Freud ile Bergson'un beraberce paylaştıkları bir dünyanın çocuğuyuz"⁴⁸ diyor. Hatırlamaya önem

47. Bu cümledeki alıntıların hepsi *Yaşadığım Gibi*'den. Sırasıyla "Paris Tesadüfleri - Tablolar Ötünde İken", s. 270; "İnsan ve Cemiyet", s. 22 ve "Ahmet Hamdi Tanpınar'la Bir Konuşma", s. 297.

48. Tanpınar, "Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 515.

veriyor; yapıtlarının merkezinde derin bir keder, şifasız bir hüznün, kurtarıcı olması istenmiş bir bakış var. Ama bu "kurtarıcı hamle"ye rağmen isyan fikrine neden bu kadar uzak? Çizdiği şemanın bir köşesine böyle bir not düşer miydi acaba Benjamin?

8

Farklı dünya görüşleri olan iki yazarın nasıl olup da benzer kaygılarda buluşabildiklerini anlamaya çalıştım. Ama şimdi aynı yolu bu kez farklı bir soruyla katetmek zorundayım. Aynı kaynaklardan beslenmiş iki yazar nasıl oluyor da birbirinden bu kadar uzağa savrulabiliyor? Kırılma noktası nerede: Geçmişe, şehre ya da edebiyata bakışları ilk bakışta görüldüğü kadar benziyor mu gerçekten?

Onları buluşturan şehirle, Paris'le başlayalım. Benjamin Paris'i ilk kez yirmili yaşlarının başında görmüş, 1920'lerde birçok kez ziyaret etmişti. 1933'te Naziler iktidara gelince Berlin'i terk edip Paris'e yerleşti; ölümüne kadar yedi yıl orada yaşadı. 1927'de üzerinde çalışmaya başladığı *Pasajlar* 19. yüzyılın başkenti Paris'i, büyük kentte yaşayanları etkisine alan şok yaşantısını, Baudelaire'in bu yaşantının düşsel dünyada yarattığı dalgalandırmaları içerebilecek zenginlikteki şiirini konu alıyordu. Yine de Benjamin'i Paris'e çeken şeyin ne olduğunun ipuçları, doğup büyüdüğü şehir üzerine yazdıklarındadır. *Berlin Günlüğü*'nde çocukluğunda annesiyle birlikte şehirde dolaşırken onu "hep yarım adım geriden" izlediğini, kendi annesiyle bile bir "cephe" oluşturmak istemediğini yazar. *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk*'ta bir şehirde kaybolmanın öğrenilmesi gereken bir şey olduğundan söz eder: "Bir şehirde yolunu bulamamak pek bir şey ifade etmez. Bir şehirde, ormanda kaybolur gibi kaybolmak ise eğitim ister. Bunu başaranı cadde isimleri kuru dalların çatırtısı gibi seslenmeli, şehir merkezindeki dar sokaklar ona günün hangi saati olduğunu dağ başındaki bir gölcüğün kesinliğiyle yansıtmalıdır."⁴⁹

49. Benjamin, *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk*, s. 12.

İşte Paris Benjamin'e "aylaklık sanatı" dediği şeyi, şehirde kimseyle cephe oluşturmada dolaşmayı öğretmiştir. Şehri bir anayurt olarak değil, bir sahne gibi gören *flaneur* Benjamin için bir araştırma konusu olmanın ötesinde, Paris'teki kendi sürgün yaşantısını da anlamlandıran, düşünce temposunu belirleyen, yapıtlar arasında dolaşma biçimine yön veren bir yurtsuzluk deneyiminin adıdır. Benjamin'in geçmişin hazineleri arasında başıboş dolaşan koleksiyoncu figürüne olan düşkünlüğünde, kartpostal biriktirme alışkanlığının yaşam boyu sürececek bir tutkuya dönüşmesinde, nihayet alıntı toplama merakında hep aynı aylaklığın izi görülür. Ama bu aylaklıkta ütöpik bir yan da vardır: Hayatlarının bir ânında işe yaramak gibi bir angaryadan kurtulabilmişse eğer nesneler, aynı angaryadan pekâlâ, ya da belki insanlar da kurtulabilir.

Tanpınar'a gelince: Onun da rüyalarının şehriydi Paris, ama onun Paris macerasını şehrin varlığından çok, yokluğu belirlemiş gibidir. Uzun yıllar Paris'e gitmeyi hayal etmiş, hayalini ancak ileri yaşta gerçekleştirebilmişti: 1953'te, 1957'de, son kez 1959'da. Daha 1936'da Ahmet Kutsi Tecer'e "azamî depressiyon içinde" yazdığı mektupta Avrupa'ya gitme arzusundan, "bir kör rüyası gibi sadece vehim hâlinde" tanıdığı şeyleri "kendi ışığı, kendi realitesinde" görme isteğinden söz eder: "Ne olur beni geniş insanlıkla bir temas hâline getirin [...] Beni bir sonbahar sabahı bir İtalyan peyzajında ve bir kış gecesi Paris sokaklarında dolaşmış tasavvur etmen, hakiki orkestradan şüphe edilemeyecek bir musikiyi dinlediğimi bilmen fena bir şey mi?"⁵⁰

Sonunda Paris'e gidebildi Tanpınar. Ama şehir kapılarını ona çoktan kapatmıştı. En azından o öyle anlatıyor. "Paris'te İlk Günler" de kişiye sonradan Paris'ten kalan büyük hayalin, insana kendisi olma imkânı vermeyen bir karışıklık olduğunu yazar: "Garip değil midir ki asıl Paris, sizde sonradan bu şehirden kalacak büyük hayal, bu ilk günlerde sizi içten içe rahatsız eden, size düşünmek, kendiniz olmak, her şeyi olduğu gibi tanımak imkânını vermeyen bu karışıklık-

50. Tanpınar'ın Mektupları, Zeynep Kerman (haz.), İstanbul: Dergâh, 3. baskı, s. 24-5.

tadır."⁵¹ Paris'ten hayal kırıklığıyla ayrılır Tanpınar; orada ne kendisi olabilmiş ne de Céline'le, Sartre'la, Camus'yla tanışabilmiştir. Paris'e, şehrin kendisine sunabileceği imkânlarla, kendi "nesline" geç kaldığından yakınır: "Meselâ Malraux ile, Sartre'la, Camus ile dost olabilirdim. Fakat onlar küçük krallar. Benim haddimi aşmışlar. Beynelmilel şöhretleri var. İşte bu yalnızlık yok mu? İnsanı çıldırtabilir. Kendi nesline dahi sonradan iltihak edilemiyor. Halbuki onların gençliğinde ben de burada olsaydım, şimdi bir yığın dostum olurdu."⁵² Geç kalmışlık duygusunun ardında, zaten hep orada olan bir boşluk duygusu da var. İnsana gerçekten dokunan sözler: "Dün akşam Champ-Élysées'de oturduğum kahvede büyük bir kuş sürüsünü türkütmüş bir adama benziyordum. Bana doğru gelen bir yığın renkli ve telâşlı uçuş, yüzümü, gözümü sıyrıp geçen kanatlar. Ve sonra boşluk [...] Bazan bu kadarı bile olmuyor. Her şey, bütün hayat, ölü bir dalga gibi ayaklarınızın ucunda kırılıyor. Ve siz, kirli bir suda bir yığın çakıltaşı, yosun parçaları arasında yalnızlığınızı seyrediyorsunuz."⁵³

Paris'e geç yaşta gitmişti Tanpınar; ilk kez elli iki yaşında, son kez ölümünden üç yıl önce, elli sekiz yaşında. Yabancı bir şehre kapılmak için ileri bir yaş. Paris'te dolaşırken, aylıklığın çekiciliği şöyle dursun ayaklarının nasıl da ağrıdığından, nasırlarının nasıl da sızladığından yakınır. 1959'da güney Fransa'dan bir arkadaşına yazdığı mektupta yine yaşlılığa getirir sözü: "Ah şu yaş meselesi, bu içimizden kendimize tuttuğumuz korkunç ayna. Hiçbir şey onun kadar zâlim olamaz. Bu yamyam, bu korkunç maske hayatın her döneminde karşıma çıkıyor."⁵⁴

Ama yaştan önemli şeyler de var. Paris'i Paris'e gelmeden çok önce, okuduğu şairler aracılığıyla tanımıştı Tanpınar. Bunlardan biri, gençliğinde Paris'i ikinci vatan edinmiş, "Eski Paris'te bir ömür

51. Tanpınar, "Paris'te İlk Günler", *Yaşadığım Gibi*, s. 244.

52. *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 82 ve "Dolu Bir Gün", *Yaşadığım Gibi*, s. 254.

53. Tanpınar, "Paris Tesadüfleri - Tiyatrolar ve Kahveler", *Yaşadığım Gibi*, s. 273-4.

54. *Tanpınar'ın Mektupları*, s. 132. Şu cümleyse günlüklerden: "Acayip bir kader her şeyimi geciktirdi. Öyle ki elli üç yaşında ilk defa evlenen bir kız gibi dışarıya gittim. Bunun ne demek olduğunu Rus edebiyatıyla biraz meşgul olanlar bilir." *Tanpınar'la Başbaşa*, s. 300.

geçti" dizesinin şairi Yahya Kemal, diğeri "Yahya Kemal'den sonra ilk büyük keşfim" dediği Baudelaire'di. Paris üzerine yazdığı yazılara "Paris Tesadüfleri" ya da "Notre-Dame'de Başboş Düşünceler" başlıklarını koyduğuna bakmayın. Aylağın gerçekten tesadüflere açık, gerçekten başboş gezintisinden çok, ustaların izini sürme telaşıyla çıkılmış bir gezintidir Tanpınar'ınki. "Notre-Dame'de Başboş Düşünceler"de Paris'te bulunduğu sürece Nerval'in peşinde koşmaktan yorgun düştüğünü,⁵⁵ "Paris Tesadüfleri"nde şehrin zihninde hep bir "hâtıralar 'inflation'" ıyla⁵⁶ yer ettiğini söyler. Paris'ten arkadaşlarına yazdığı mektuplardan da anlıyoruz: Paris'te Tanpınar'ın yoluna hep bir edebi hatıra çıkar: Mallarmé'nin Valéry'yle buluştuğu bahçe, Valéry'nin boğulma tehlikesi atlattığı nehir, Verlaine'in kaldığı otel, Yahya Kemal'in Moréas'la buluştuğu kahve, Nerval'in ümitsiz bir gecesinde kendini parmaklıklarına astığı ev. Bütün bu edebi hatıralar Tanpınar'ın Paris yaşantısını daha baştan bir "bitmeyen çıraklık"a⁵⁷ dönüştürmüştür. Baudelaire'den söz ediyor: "Seine nehri hâlâ onun anlattığı gibi akıyor, can sıkıntısı zaman zaman insanı onun duyduğu gibi yokluyor ve muzlim ufuklara çekiyor. Sabahları Paris onun mısralarında olduğu gibi uyanıyor, işe gidiyor, bazı akşamlar karanlık mahalle aralarına ondan kalan bir trajedi duygusuyla siniyor."⁵⁸

Tanpınar'ın Paris'teki aylaklığının neden bir bitmeyen çıraklık duygusuyla gölgelendiğini anlamak zor değil. Yaşlanmanın yol açtığı nesline geç kalmışlık duygusu var. Avrupa kültürüne yetişmeye

55. Tanpınar, "Paris'teki Sefaret Binamıza, Nerval'e ve Prenses de Lamballe'e Dair", s. 488.

56. "Paris Tesadüfleri - Meşhurların Evleri", s. 268.

57. Tanpınar'ın bir denemesinin adı "Bitmeyen Çıraklık". Tanpınar burada genç bir dostunun yazdığı bir aşk hikâyesinden söz eder. Hikâyenin güzel bir üslubu vardır; üstelik "Nietzsche'den Freud'a kadar bir kaç felsefe sistemini, romantizmden sürrealizme kadar bir yığın sanat nazariyesini bu sahifelerde bulmak mümkündür". Ama buna rağmen hikâye "âdeta havası boşaltılmış bir âlemde" geçiyordur, yerli özellikler taşımasına rağmen "bizim değil"dir. Şu sonuca varır Tanpınar: "Kim olursak olalım, nasıl yetişirsek yetişelim, hayat tecrübemizin mahiyeti ve genişliği ne olursa olsun, bizim ağızımızdan hâlâ okuduğumuz frenk kitapları konuşmaktadır." *Yaşadığım Gibi*, s. 63.

58. Tanpınar, "Paris Tesadüfleri - Notre-Dame'de Başboş Düşünceler", *Yaşadığım Gibi*, s. 259.

çalışmanın verdiği telaş var. Ama yine de şehre bakışın kendisinde farklı olan bir şey de var. *Beş Şehir*'i düşünün: Bizi kendine çağıran "büyük mazi gülü"nü hatırlattığı ölçüde anlamlı değil mi orada şehir? Munis aynasıyla eski İstanbul'un ya da gümüşü suların şehri eski Bursa'nın o kadar çok sevimlilerinin nedeni "ruhsal saltanat"la özdeşleştirilmiş olmaları değil mi?

Gerçi *Beş Şehir*'de farklı bir şehir anlayışının belirlediği, örneğin şehrin iktisadının Tanpınar'ı ilgilendirdiği anlar yok değildir. "İstanbul"da İstanbul'u İstanbul yapan şeyin bir servet birikimi olduğunu, şehri besleyen unsurun çarşı, kültürü kültür yapan şeyin iktisadi imkânlar olduğunu, şehrin yükselişi ve düşüşünün çarşının yükselişi ve düşüşüyle iç içe olduğunu yazar.⁵⁹ Ama Tanpınar için şehri esas fakirleştiren şeyin iktisadi imkânsızlıklardan çok "devam ve bütünlük fikri"nin yok olması, şehrin sakinlerinin bir "rüya artığı"ndan ibaret kalması olduğunu da biliyoruz. Kültürel sürekliliğin dışına düşmüş "artık"ların Tanpınar'a nahoş geldiğini de.

Örneklerimi yine *Beş Şehir*'den seçeceğim. "İstanbul"da, Beylerbeyi'nden söz ederken, orada rastladığı insanların aslında Tarabya'dakilerden bir farkı olmadığını söyler Tanpınar. Tarabya'dakiler gibi onlar da "alelâde gazete tefrikalarından duygu hayatını temin eden", aynı sinema yıldızlarını seven, "hayatının fakirliği içinde aynı şekilde canı sıkılan" insanlardır. Ama bu fakir insanlar sırf Beylerbeyi'nde yaşadıkları, "bütün o küçük saraylarda, yalı ve köşklerde yapılan musiki fasıllarından bir şeyler sakladığını zannettiğimiz bu sokaklarda ve meydanlarda" dolaştıkları için Tanpınar'a sanki daha zengin bir âlemden geliyorlarmış hissini verir.⁶⁰ Bir başka deyişle bu insanlar bir kültürel sürekliliğin içine yerleştirildiği, Beylerbeyi'nin debdebeli tarihinin parçası kılınabildiği ölçüde Tanpınar için bir estetik nesneye, bir yazı konusuna dönüşebilmiştir. Tanpınar aynı yazıda fakir Kandilli'yi "birkaç bahçe ve beş on kayıkçı, bir de kıyı boyunca kırılmış bir orgu andıran harap rıhtımlar"da değil, "Vecdî'nin mısraında ve şurada burada dağınık bazı hâtıralarda" aramamız gerektiğini söyler.⁶¹ "Kenar Semtlerde Bir Gezinti"de bu

59. Tanpınar, "İstanbul", s. 19-22.

60. A.g.y., s. 17.

61. A.g.y., s. 95.

kez İstanbul'un Kocamustafapaşa ile surlar arasında kalan harap semtini bir destanın parçası kılmayı dener. İktisadi imkânsızlıklardan çok, bir kültürün devam edip etmediğini önemsiyordur Tanpınar. Bu fakir mahallelerde gezinirken sokakta oynayan çocuklardan duyduğu "Arabistan buğdayları" ezgisine dair şöyle yazar: "Varsın artık Arabistan buğdayları başka ambarları doldursun, Rumeli bizim için sadece bir hatıra olsun; kapısı geceleri bilek kalınlığında sürgülerle içten kapanan kale kapılı hanlarda oturan eski bezirgânlar ortadan kaybolmuş olsun; varsın zamanın ritmi, yaşamak zaruretiyle bizi değiştirsin... Ne çıkar! Mâdem ki hayat devam etmesini biliyor." Tanpınar'daki rahatlatma ânı, "devam zinciri"nin kurulduğu bu an işte: "Bu çocuk oyunu bundan yüzelli, ikiyüz yıl önce yine muhakkak vardı[...] Her şey değişecek, fakat o kalacaktı ve o olduğu gibi kaldığı için biz de, bir yığın değişiklik üstünden, yine eskisi olarak kalacaktık. İşte bu süreklilik hayatın mucizesini yapacak, bu cıvıltılı çocuk sesleri arasından nesiller birbirine el uzatacaktı... Bu çocuk sesleri, hayattaki sürekliliğin en tâze sırrıydı..."⁶²

Tanpınar'daki bu süreklilik arzusunu "mutlak ve yekpâre" olana duyduğu özlemle, "hakiki taazzuv" (uzuv oluşturma) düşkünlüğüyle birlikte düşünmek gerekir. "İstanbul'un Mevsimleri ve San'atlarımız"da lalenin eski zevkteki yerinin kaybolmasından yakındığı bölümde, lalenin artık "arkasından tanrısı çekilmiş" bir şekle dönüştüğünden söz eder: "Ne şair onun renginde sevgilisinin yanağının rengini hatırlıyor, ne nakkaş çiniye, mermere, yahut parmaklığın iyi dövülmüş madenden dantelâsına onun birlik işaretini, bir 'lâmelif'in bükülüğü ile Allah'dan gayri her mevcudun varlığını ortadan kaldıran sessiz belâgatını geçirmeye çalışıyor; ne de yazı ustası, eski lâmların kavsinden onun şeffaf fanusunu tutuşturuyor. Lâle şimdi zevk dediğimiz terkinbin dışında, arkasından tanrısı çekilmiş herhangi bir şekil gibi sadece bir çiçek olarak mevcuttur."⁶³ Lalenin kültürel bütünü temsil etme gücünü, yani sembol olma özelliğini yitirmesinden yakınıyordur Tanpınar.

62. Tanpınar, "Kenar Semtlerde Bir Gezinti", s. 213-4.

63. Tanpınar, "İstanbul'un Mevsimleri ve San'atlarımız", s. 144.

Tanpınar'ın "arkasından tanrısı çekilmiş" şeklinin Benjamin'in "aura"sını yitirmiş nesnesini andırdığından söz etmiştim yukarıda. Şimdi farkı görebilmek için Tanpınar sözlüğünün bir başka temel sözcüğüne, kültürel "artık"a bakalım. Tanpınar bu sözcüğü farklı tamlamalar içinde ama ısrarla kullanır; "biçare, mânasız artık"lardan, "yaşama kudretini kaybetmiş bir yığın artık"tan, "bir rüyadan arta kalma"ktan, "mukaddes bir ziyaretten arta kalmış"lığın verdiği mahzunluktan; "ziyafet", "hayat", "mazi", "imparatorluk", "aşk", "saltanat" ve "rüya" artıklarından söz eder. "Sihirli nefes"in ortadan kalkmasıyla nesnelerin bir "artık yığını"na dönüştüğünden yakındır. Tanpınar'ın sözlüğünde narsistik tamlık özlemine işaret eden bir dizi ifadeyle ("mutlak ve yekpâre olan", "geniş ve münis tabiat", "eşyanın rahat ve mesut uykusu", "bir ömrün güzellik ve saadet rüyası", "ruhu tam doyuran o kesif ürperme", "eşya ile aramızdaki perdeleri kaldıran ve bizim için dışımızda yabancı bir şey bırakmayan o büyük dolgunluk", "hayatın ahenk içinde olduğu mesut çağlar", "asıl menbaaından uzaklaşmış ruhun menbaa hasreti") karşıtlığı içinde anlamını kazanmıştır sözcük. O çok sevilen "geniş hayat"tan hep aynı dar hayata düşmenin anahtar imgesi; "geniş ve şumûllü bir terkip"in parçası olma özelliğini yitirmiş nesne; bütünle ilişkisi kesilmiş uzuvdur Tanpınar'da artık. Hem kültürel terkinin dışına düşme endişesini hem de ana gövdeden kopup manasız bir uzuvdan ibaret kalma korkusunu yansıtan temel kavram. Bu imge-kavramın Tanpınar'ın estetik zevkini büyük ölçüde belirlediğini de söylemek gerekir. "Eski ve bırakılmış şeylerden gelen hülya"yı o kadar sevmesine; geçmişin bizi tam da geçtiği için, "aradıklarımızı yerlerinde bulamadığımız için" kendine çektiğini söylemesine, yani bir kayıp estetiğine yönelmesine rağmen "artık"tan zevk almaz Tanpınar. Kocamustafapaşa ya da lale: Bir mekânın ya da nesnenin Tanpınar'a estetik zevk verebilmesi için devam zinciriyle ya da bir ana gövdeyle ilişkilendirilebilmesi gerekir. Böyle olmadığında karşımızda çığ, yavan, kıvamsız bir "artık" vardır. Tanpınar modernizminin teklediği yer.

Tanpınar'la Benjamin bu konuda da anlaşamazlardı. *Alman Yas Oyunu'nun Kökeni*'nde alegoriyi tam da şeylerin bütünsel bir anlamı dile getiremediği bir dünyanın ifade biçimi olarak önemsiyordu

çünkü Benjamin. Nesne bütünsel bir anlamı yansıtamaz hale geldiğinde, Tanpınar'ın sözcükleriyle söylersek şeklin "arkasındaki tanrı çekildiğinde", Benjamin'e göre nesne ancak o zaman yeni bir anlamı taşıyabilir hale geliyordu. Alegoride Benjamin'i cezbeden şey saltanatını yitirmiş nesnenin içindeki yaşam kalıntısını, "taşlaşmış olanın içinde pıhtılaşmış yaşamı"⁶⁴ bu kez yeni bir bağlamda canlandırabilmekti. Benjamin'in maddeci tarih anlayışının olduğu kadar modernist estetiğinin de merkezinde böyle bir artık, böyle bir hatırlama, böyle bir kurtarma fikri vardı.

9

Tanpınar'la Benjamin'in "ölünün kurtarılması" fikrini paylaştıklarından söz ettim. Ama şimdi sormamız gerekiyor: Tarih meleğinin yüzü geriye dönük; evet, ama kim kimi nasıl hayata döndürecek? Geçmiş bir enkaza dönüşmüş; ama enkazdan kim neyi kurtaracak? Yitik geçmişten kim neyi anlıyor?

Tanpınar okurları, *Beş Şehir*'in yazarının geçmişi hep "saltanat", "azamet", "hazine", "ihtişam", "haşmet" gibi sözcüklerle anlattığını fark etmişlerdir. Geçmiş kültürü gelecek kuşaklara aktarmanın önemini vurgulamaktan, bu "mevcudu muhafaza etme"⁶⁵ ısrarından hemen hiç vazgeçmedi Tanpınar. Belki daha önemlisi, geçmişi bir büyük hazine, bir muhteşem miras, bir "zafer ve ganimet çiçeği"⁶⁶ olarak anlatmaktan da vazgeçmedi. Özellikle de *Beş Şehir*'de: Yitik Şark'ı yontulmuş mermerler, yaldızlı kitabeler, nakışlı saçaklar, bilûr kâseler, halis mücevherler, emsalsiz taşlarla bütünleşmiş bir ihtişam rüyası olarak anlatır. "Türk İstanbul" ve "İstanbul'un Fethi ve Mütareke Gençleri" gibi Yahya Kemal'vari⁶⁷ yazılarında ya da *Beş*

64. Adorno, "Walter Benjamin'in Portresi", s. 14.

65. Tanpınar, "Paris Tesadüfleri - Tiyatrolar ve Kahveler", s. 277.

66. Tanpınar, "Bursa'da Zaman", s. 118.

67. Emre Ayvaz "Yahya Kemal'in Meleği"nde, Yahya Kemal'le Benjamin'in tarih anlayışlarını karşılaştırırken, Yahya Kemal'de "inkıraz"ın hep zafer alayının

Şehir'in "İstanbul" ve "Bursa'da Zaman"ında yitik geçmişi "hayatın âhenk içinde olduğu bir mesut çağ" olarak tahayyül ederken Osmanlı'nın fetihçiliğiyle (Benjamin'in ifadesiyle "tarihin galipleri"yle) özdeşleşmekte sakınca görmez. Romanlarında tamlik vaat eden kadınları bile bazen aynı emperyal imgelerle anlatır. *Aydaki Kadın*'ı hatırlayın: Kayıp imparatorlukla ("o benim sonsuz imparatorluğumdur"), yitik sarayla ("kapıları, pencereleri, duvarları hep som Leylâ saray") özdeşleştirilerek anlatılmaz mı orada Leylâ?

Benzer kaygıları paylaşmış iki yazarın yollarının bir daha buluşmamak üzere ayrıldığı yerlerden biri bu. Benjamin için kültür daima bir galibi bir mağlubu, bir ezeni bir ezileni, bir hükmedeni bir hükmedileni olan bir tarihin parçasıdır. Kültürel mirası da aynı şekilde "zafer alayı" ve "ganimet" terimleriyle düşünür. Ama Tanpınar'ın "zafer ve ganimet çiçeği"yle karıştırmayalım; çünkü bu kez bunlar muhteşem geçmişten kurtarılacak bir kültürel zenginliğin değil, kültüre bugün olduğu kadar geçmişte de damgasını vurmuş bir dehşetin simgeleridir. "Tarih Kavramı Üzerine"nin ilerlemeciliğe olduğu kadar gelenekçiliğe de savaş açan vurucu tezi: "Hükmedenlerin hepsi de kendilerinden önce galip gelmiş olanların mirasçısıdır. O halde galiple duygudaşlık daima hükmedenlerin işine yarar. Tarihsel maddeci için bunun anlamı yeterince açıktır. Bu âna kadar hep galip gelenler, bugün hükmedenlerin altta kalanları çiğneyerek ilerlediği zafer alayında yerlerini alırlar. Her zamanki gibi ganimetler de alayla birlikte taşınır. Kültürel zenginlik denir bunlara. Ama tarihsel maddeci zafer alayını temkinli bakışlarla uzaktan izler. Çünkü bu kültürel zenginlikler, hiç istisnasız, dehşet duygusuna kapılmadan düşünülemeyecek bir kökene sahiptir. Varlıklarını sadece onları yaratan büyük dehaların çabalarına değil, aynı zamanda o

şâsaası ardında kaybolduğunu söyler: "'Demek ki tarih yekpâre görülecek, topyekûn sevinecek, yahut da nefret edilecek bir şey değildir; bilakis tedkik ve muhake-me edilecek bir manzaradır' der demesine, ama yıkım, felaket ve inkıraz hep zafer alaylarının şâsaası, 'Çaldıran toprakları ardınca Mohaç toprakları'nın gümbürtüsü ardında kaybolur. Kilit kelimesi 'imtidad', çoğunlukla yenilgilerin perde arkasından rahatsız edip duran bilinçdışını oluşturduğu bir 'muzaffer' bilincinin adı olmuştur.'" s. 146.

çağda yaşamış adı sanı bilinmeyen insanların katlandığı külfetlere de borçludurlar. Hiçbir kültür ürünü yoktur ki aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın. Ve kültür ürününün kendisi gibi elden ele aktarılma süreci de nasibini alır barbarlıktan."⁶⁸

Ayrıştırıcı cümle, bu: "Hiçbir kültür ürünü yoktur ki aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın." Bu cümleyi Tanpınar'ın "Çekiş seslerinin gazâ tekbirleri ve zafer nâralarıyla, kılıç, nal şakırtılarıyla yarıştığı muzaffer, mesut devir!"⁶⁹ cümlesiyle, "hayatın âhenk içinde olduğu mesut çağlar", "sel gibi akan nal seslerinin, yaralı ve ölüm çığlıklarının üstünde dalgalanan zafer nâraları" gibi ifadeleriyle karşılaştıran; fark açık bir biçimde ortaya çıkar. Benjamin'de geçmiş yalnızca kurtarılacak bir şey değil, aynı zamanda bir felaketler zinciri, bir talan alanı, bir yıkıntılar toplamıdır. Kültür tarihi denen şeyi de bir dizi öykünün birbirine eklenerek bugüne ilerlediği bir zenginleşme süreci olarak değil, muzaffer bir anlatının başka öykü ihtimallerini tüketerek, bastırarak, unutturarak muzaffer olmasının tarihi olarak düşünmüştür Benjamin. Bu yüzden "Tarih Kavramı Üzerine"de geçmişi kurtarma projesine "hâkim olanın zaferini yeni baştan sorgulama" çabası eşlik eder. Tanpınar'ın "devam zinciri"ni düşünüp yatıştığı an, Benjamin'in dehşetle irkildiği andır: "Çünkü bu kültürel zenginlikler, hiç istisnasız, dehşet duygusuna kapılmadan düşünülemeyecek bir kökene sahiptir."

Benjamin'in düşüncesini baştan sona kateden "olağanüstü hal" vurgusunda Avrupa'yı sarsan iki büyük savaşın, özellikle de Nazi kıyımının payı büyüktü. Ama "Tarih Kavramı Üzerine"de olağanüstü halin istisna değil, kural olarak algılandığı bir tarih anlayışına ulaşmak gerektiğini söyler Benjamin. Evet, ölümlerin bugün üzerinde söz hakkı vardır; ama geleneksel kültürün Almanya'da faşist politikalara alet olduğunu görmek, gelenek aktarımının hiçbir zaman tarafsız bir süreç olmadığı kanısını daha da pekiştirmiştir. Geçmişe doğru sıçrayışın "kurallarını hâkim sınıfın koyduğu bir arenada" gerçekleştiği bilgisi, Benjamin'i geçmişe gerçekten söz hakkı tanı-

68. Benjamin, "Tarih Kavramı Üzerine", s. 42-3.

69. Tanpınar, "İstanbul", s. 35-6.

yabilmek için arenanın kendisini de değiştirmek gerektiği fikrine götürür. "Tarih Kavramı Üzerine"de ölülerin kurtarılması fikrine, ölülerin hâkim sınıf tarafından nasıl kullanıldığının eleştirisi eşlik eder. Bir başka deyişle geçmişin kurtarılması fikrine ezilenin kurtarılması fikri eşlik eder.

İşte Tanpınar'da bu yoktur. Benjamin gibi o da "ileriye yürürken geriye atılan son bir bakış"tan, "geçmiş ahiretin kapılarından geriye çağırma"dan söz eder. Ama konu "bu toprağın macerası"na geldiğinde, geçmiş "çekiç seslerinin gazâ tekbirleri ve zafer nâralarıyla, kılıç, nal şakırtılarıyla yarıştığı muzaffer, mesut devir!" gibi bir cümle kurabilecek kadar yekpâre görebilmiş, belki daha önemlisi geçmişin zayıf düşmüş içerikleriyle değil, muzaffer olanla özdeşleşebilmişti. Türkçede bir kayıpla baş etme kulvarı açtığı doğru. Geçmişin sahiden geçtiğini, geçmiş dediğimiz şeyin "mazi dediğimiz o uzak masal ülkesi"⁷⁰ olduğunu söylüyordu çünkü Tanpınar. Bir şair olarak konuştuğunda "yekpâre" bir âna dönmek istiyor, dönülemeceğini bilmesine rağmen o özlemle avunuyor, kendine kayıptan örülmüş bir iç kale kurmak istiyordu. Bir teklif adamı olarak konuştuğundaysa o uzak ülkeyi ulusal kültürün ana malzemelerinden birine dönüştürmeyi amaçladı. Devam zincirini yitirmiş bir topluma bu kez sanatın kudretiyle kurulmuş bir "mesut çağ", bir hasret fikri hediye etti. Geçmişten hem "uzak" hem "masal ülkesi" olarak söz etmiş olması önemsiz değil. Ama geçmiş denen şeyin aynı zamanda bir köleleştirme tarihi olduğu; "muhteşem"nin içinde daima dehşetin kıpırdadığı; uzak ülkeye doğru yolculuğun kurallarını hâkim sınıfın koyduğu bir arenada gerçekleştiği; "devam zinciri"nin aynı zamanda bir felaketler zinciri olduğu – bunların hemen hiç izi yoktur Tanpınar'da.

70. Tanpınar, "Bursa'da Zaman", s. 115.

10

Uzun bir yol izledik; ama esas ayrıma geldik. Benjamin geçmiş sorununa ulusal değil, sınıfsal açıdan bakar. Bu yüzden geleneğin kendisi kadar onu devralanların da tehlikede olduğunu söyler: "Her ikisi de aynı tehdit altındadır: Hâkim sınıfın aleti durumuna düşmek. Geleneği, onu hükmü altına almak üzere olan konformizmin elinden çekip almak, her dönemde yeni baştan girişilmesi gereken bir çabadır... Düşman kazanacak olursa, *ölüler bile* payını alacak bundan." Tanpınar "hayatın mucizesi olan devam"⁷¹ ısrarlı; sürekliliğin iyileştirici olduğunu söylüyor. Benjamin içinse süreklilik aynı zamanda dehşetin sürekliliği. Bu yüzden Benjamin'de geçmişin kurtarılması fikrine tarihin sürekliliğini parçalayacak "olağandışı, neredeyse kavranamaz ve mucizevi"⁷² bir kesinti fikri eşlik eder. Yolların bir daha buluşmamak üzere ayrıldığı yer burası.

Ama politik tercihlerle estetik zevkin birbiriyle ilişkisiz olduğunu düşünmeyelim. Tanpınar'la Benjamin arasındaki yegâne farkın bir politik tercih farkı olduğunu söylemek, politikayı fazlasıyla daraltmak olur. Politik tutumla estetik zevk aynı şey değildir; ama birbirinden apayrı şeyler de değildir. Tanpınar "güzel, büyük, muhteşem" olana doğru çekilirken, geçmiş imgesini kıymetli madenler, emsalsiz taşlar, altından saraylar, gümüş çerçeveli aynalar ve billûr kadehlerde ararken, Benjamin tarihin döküntülerine, imkânlarını gerçekleştiremedi bir kenara atılmış nesnelere, modern dünyanın hızla eskittiği şeylere çevirmişti dikkatini. "Paçavra"ya, "pelüş"e, kültürel "atık"a düşküdü. "'Gözden düşmüş' şeylerde, ilk demir konstrüksiyonlarda, ilk fabrika binalarında, en eski fotoğraflarda, nesli tükenmek üzere olan nesnelerde, kuyruklu piyanolarda, beş yıl öncesinin kostümlerinde, artık modası geçmeye başlayan, bir zaman-

71. Tanpınar, "Bursa'nın Daveti", s. 219.

72. Benjamin, "İmparatorluğun Panaromasi", s. 57.

ların gözde lokallerinde"⁷³ devrimci bir enerjinin biriktiğini söylüyordu. Geleneği sorgulayıcı bir bilginin parçası kılmak istiyorsak eğer, geçmiş imgesini "gerçekliğin en silik nesnelerinde, deyim yerindeyse artıklarında"⁷⁴ aramamız gerektiğinde ısrar ediyordu. *Pasajlar*'da izlediği montaj yöntemini de böyle açıklar. Ne parlak üslup oyunlarına başvuracak ne de hazineden bir şey çalacaktır; yalnızca artıklar, yalnızca çöp; onları sergilemekle yetinecektir.

Tanpınar'la Benjamin Paris'te karşılaştaydılar eğer, tartışma burada da tıkanacaktı. Benjamin'in "yabancılaşma", "şeyleşme" ve "yoksunlaşma" gibi adlarla andığı olgular Tanpınar'ın anlamayacağı şeyler değil. Ama Benjamin'in "paranın tahripkârlığı" ya da "yoksulluğun boyunduruğu" gibi kavramlarla gündeme getireceği içerik onun kaygıları arasında yer almaz pek.⁷⁵ "Emek" ve "sermaye" kavramlarının yabancıları olabilir; ama zenginlerle yoksullar, güçlülerle güçsüzler, galiplerle mağluplar arasındaki ezeli çatışma da onu "devam zinciri" kadar ilgilendirmemiştir.⁷⁶ Benjamin'e gelince: Burjuva bir aileden gelmesinin de etkisiyle "sınıfının uçurumu"nu⁷⁷ erken yaşta fark etmiş olmalıdır. *Berlin Günlüğü*'nde şehri ortak bir kültür mirasının ürünü olarak değil, sınıfsal bölünmüşlüğüyle ele alır. Ortada bir sınıfsal uçurum olduğunu daha öğrencilik yıllarında, varlıklı ailelerden gelme radikal fikirli arkadaşlarıyla toplandıkları evin işçi

73. Benjamin, "Gerçeküstücülük", s. 159.

74. *Briefe II*'den aktaran Hannah Arendt, "Önsöz", *Illuminations*, New York: Harcourt, Brace and World, 1968, s. 11.

75. Buna belki de tek istisna, Tanpınar'ın "parasızlığın humiliation"ından söz ettiği günlükleri ve mektuplarıdır. Tanpınar bu mektup ve defterlerde kendi imtiyazsızlığından, maddi sıkıntılar yüzünden "bir kiralık kafa" ya da bir "müstağni dilenci"ye dönüştüğünden, bazen kâğıt alacak parasının bile olmadığından yakınır.

76. *Huzur*'da Mümtez, hatırladığım kadıyla tek bir yerde, o da Suad'ın etkisine kapıldıktan sonra, Boğaz'ın sularını, güzel camileri, yalıları ve mücevher parıltılarını unutup "bulaşık ve lağım sularının açıkta aktığı sokakları", "tenekeden ve kerpiçten evlerde yaşayan insanları", "pislik içinde çok zalim ve tesadüfi bir ayıklanma ile büyüyen çocukları", hamalları ve kahveci çıraklarını, "köylü mü, şehirli mi olduğu bilinmeyen, fakirlikten, ihtiyaçtan başka, belli bir kategoriye girmeyen bu cins insanlar"ı, "gözümüzün önünde yaşadıkları halde yine bizim için gölgede kalan bu insanlar"ı fark eder. *Huzur*, İstanbul: YKY, 2000, s. 325-6.

77. Benjamin, "Davet", *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk*, s. 75.

mahallelerinden ne kadar kesin bir sınırla ayrılmış olduğunu gördüğünde fark etmiştir. Kimsenin önce devleti yıkmadan babaevini iyileştiremeyeceğini, daha iyi bir düzen için verilecek mücadeleden Berlin şehrinin de yara almadan kurtulamayacağını o zaman fark eder: "Berlin'de hiç sokakta yatmadım. Günbatımını ve tan vaktini gördüm, ama ikisi arasında kendime hep gidecek bir yer buldum. Yalnızca yoksulluk ya da kötülüğün, şehri kendilerine karanlıktan gün ağarana kadar dolaşılacak bir manzaraya dönüştürdüğü insanlar, ancak onlar şehrin benden esirgenmiş bilgisine sahip. Benim her zaman gidebileceğim bir yer vardı."⁷⁸

Kültürün bir ulusal seferberlik konusu olduğu Türkiye'de, çağdaşları arasında pek azının yapabildiği bir şeyi başarmış, o yıllarda fazla kalabalık olmayan okurlarına estetiğin görece özerk olduğunu, edebiyat yapıtının ardında bir "şahsi masal" olduğunu, geçmişin sahiden geçtiği için sanatın konusu olabildiğini göstermişti Tanpınar. Benjamin'se enerjisini başka bir şeye ayırdı. Şahsi olmaktan vazgeçmeden, ama düşüncesinin "kasıtlı hamlığı"yla⁷⁹ Avrupa'nın özerk kültürüne nasıl da kaba güçlerin damgasını vurduğunu hatırlattı okuruna. Sınıf mücadelesinin kuramcısıyla yolları bu yüzden kesişmişti: "Marx'dan feyz almış tarihçinin göz önünde tuttuğu sınıf mücadelesi kaba ve maddi şeyler için yapılan bir mücadeledir," der "Tarih Kavramı Üzerine"de: "Bunlar olmadan incelmış ve manevi şeyler de olamaz."⁸⁰

Tanpınar'la Benjamin Paris'te karşılaşılsaydılar eğer, deneyimin çözülmesinden, eşyanın sıcaklığını yitirmesinden, manevi şeylerin yitip gitmesinden duyulan kederi paylaşabilirlerdi. Ama konu "maddi şeyler için yapılan mücadele"ye geldiğinde, yollarının burada da buluşmamak üzere ayrılacağı açık.⁸¹

78. Benjamin, *Berliner Chronik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988, s. 42.

79. Adorno, "Walter Benjamin'in Portresi", s. 10.

80. Benjamin, "Tarih Kavramı Üzerine", s. 40.

81. Tanpınar'da Marx'ın adı denemelerden çok romanlarda geçer. Şunlar *Huzur*'un İhsan'ının sözleri: "Hazin tarafı şu ki, bu cins azapları bütün dünya bir asır evvel yaşadı, bitirdi. Hegel, Nietzsche, Marx geldiler, geçtiler. Dostoyevski Suad'

Tek Yön'den bir fragmanla başlamıştık, bir başka fragmanla bitirelim. "Geri Dön! Herşey Affedildi!"den şu cümleler: "Tıpkı barfiks-de büyük dönüşü yapmaya çalışan jimnastikçi gibi her çocuk er ya da geç kendi payına düşecek kaderi belirleyen talih çarkını kendisi için çevirir. Çünkü yalnız on beşindeyken bildiğimiz ya da yaptığımız şey sonradan bizi cezbedecektir. Dolayısıyla hiçbir zaman tela-fi edemeyeceğimiz bir şey vardır: On beşimizdeyken evden kaçmamış olmak. Sonradan anlarız: Sokakta geçirilen kırk sekiz saat, tıpkı alkalik çözeltide olduğu gibi, mutluluğun kristalini yaratır."⁸²

Mutluluğun kristalinin, hadi Tanpınar'ın sözcüğüyle söyleyelim, mutluluğun "billûr"unun evden kaçma deneyimini içermek zorunda olduğunu söylüyordu Benjamin. Yazarlık hayatına "cezrî bir Garpçı" olarak başlayan Tanpınar'ın evden kaçmadığı söylenemez. Baudelaire, Freud, Bergson ya da Bachelard okumak da evden kaçmak demektir Tanpınar için. Yine de "tehdit altında bir vatanın çocuğu" olarak evden kaçmak onu huzursuz etmiş olmalıdır. Belki böyle

dan seksen sene evvel bu azabı çekti. Bizim için yeni nedir bilir misiniz? Ne Eluard'ın şiiri, ne de Comte Stravoguine'in azabıdır. Bizim için yeni, en ufak Türk köyünde, Anadolu'nun en uçra köşesinde bu akşam olan cinayet, arazi kavgası veya boşanma hadisesidir." (*Huzur*, s. 287)

Şu da *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nden: "Doktor Ramiz, eski dostumun garipliklerini kendisine anlattığım zaman bilhassa bu nokta üzerinde durmuş, ve bu adalet ve haksızlık meselesinin Seyit Lütfullah vakasının anahtarı veya anahtarlarından biri olabileceğini bana defalarca söylemişti. Kafası tamamiyle ilmi metotlarla işleyen aziz dostum bir aralık bu yüzden Seyit Lütfullah'ın Marx'ı okuyup okumadığını bile merak eder olmuştu. Sık sık Marx veya Engels'i okumuş olması lâzım! ... Ben kat'iyen eminim ki Almanca biliyordu ve bütün sosyalist edebiyatı okumuştur. Aksi takdirde devrimizin büyük meselesi olan adalet ve haksızlık davalarını bu kadar kuvvetle benimsemez ve uğrunda böyle mücadele etmezdi. O bizim sosyalist mektebimizin başlangıcıdır, diye sustururdu." *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, İstanbul: Dergâh, 1962, s. 43.

82. Benjamin, "Geri Dön! Herşey Affedildi!", çev. İskender Savaşır-Sabir Yücesoy, *Son Bakışta Aşk*, s. 52-3.

bir vicdan azabıyla ya da yabancı topraklarda peşini bırakmayan geç kalmışlık duygusuyla vakit tam dolmadan eve döndüğünü, en azından kendisinin bunu böyle yaşadığını tahmin etmek zor değil. Neden ne olursa olsun, kaçış nereye doğru olursa olsun, çoğu denemesinde evden kaçmanın değil, eve dönmenin cümlelerini kurdu Tanpınar. *Yahya Kemal*'de ustasını "kaçış kapıları arayan insan" olarak değil, "eve dönen adam", "evin anahtarını bulan" adam olarak yüceltmez mi?

Yalnızca okunan kitaplarda değil, geride bırakılan evlerde de aramalıyız öyleyse farkı. Benjamin'in kendini kaybetmeye olan ilgisinde "sarhoşluğun gücünü devrime kazanma" isteği kadar kendi sınıfsal kökeninden, içinde yetiştiği burjuva evinden, ana babasının toplumsal üstünlüğünden, evlerinde verdikleri sıkıcı davetlerden, ağır mobilyalarla döşenmiş odalardan, o odaları süsleyen porselen ve gümüşlerden duyduğu sıkıntının payı olmalıdır. *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk* ve *Berlin Günlüğü* bu sıkıntının izleriyle doludur. "Dilenciler ve Fahişeler" adlı fragmanında, Berlin'de sokakta dolaşırken annesini hep yarım adım geriden izleme alışkanlığının, annenin iktidarıyla baş etmek için bulduğu bir ayak sürüme yöntemi olduğunu söyler. Yine aynı yerde, sokak ortasında bir fahişeyle konuşmanın küçük yaşta kendisine o kadar cazip gelmiş olmasını da ebeveynlerinin temsil ettiği sınıfa bir an için de olsa veda etme isteğine bağlar. Fakirliğin yalnızca dilencilik değil, "karşılığı yeterince verilmeyen iş" demek olduğunu o yıllarda anlamıştır.⁸³

Evde yaşanan "çıldırıcı can sıkıntısı" "Kerkük Hâtıraları"nın da yabancıları değil. Ama Tanpınar'ın, çocukluğunun "içinden aydınlık Şark evi"ni anlattığı o denemeye annenin iktidarından duyulan sıkıntıdan çok, Musul'da ölen annenin yokluğu, o yokluğa eşlik eden keder damgasını vurmuştur. Tanpınar'ın kültürel teklifleri hakkında değilse de şahsi masalı hakkında bir fikir veriyor bu bize. Yalnız "Kerkük Hâtıraları"na değil, başka birçok yapıtına da ebeveyninden

83. Benjamin, "Dilenciler ve Fahişeler", *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk*, s. 78-9.

uzaklaşma çabasından çok, onu kurtarma isteği, ölü anneyi kapatıldığı yeraltı sarayından geri getirme arzusu eşlik eder. Aynı zamanda bir "kendini bulma" ısrarı. Yahya Kemal'in "Kaybolan Şehir"de imparatorluğun küçülmesiyle kaybettiği Üsküp'ü ölen annesiyle özdeşleştirdiği yolundaki sözleri,⁸⁴ Tanpınar'ın kendi şahsi masalına da ışık düşürür. İmparatorluğun yıkılmasıyla kaybolan ruh saltanatını hep benzer bir zeminde, anne kaybını hatırlatan imgelerle ("asıl menbaaından uzaklaşmış ruhun menbaa hasreti", "bir ömrün güzellik ve saadet rüyası", "eşya ile aramızdaki perdeleri kaldıran ve bizim için dışımızda yabancı bir şey bırakmayan o büyük dolgunluk", "munis ayna") anlatır Tanpınar. Benjamin annesini Berlin sokaklarında hep yarım adım geriden izlediğini söylerken, Tanpınar İstanbul'u "ihtiyar bir ana yüzü gibi" seyrettiğini söyler.⁸⁵

İnsan merak ediyor: Tanpınar'da anne erkenden sahneden çekildiği için mi kültürel kendilik arayışı bir anne arayışı olarak kurulmuş, yoksa kültürel kendilik kaygısı bir ölüm kalım meselesi gibi yaşandığı için mi şahsi masalı da ele geçirmiş? Ebeveynin iktidarını o kadar mutlak gördüğü için mi dikkatini "kesinti"ye, "artık"a, "silik"e çevirmişti Benjamin, yoksa Avrupa'da kültürel sürekliliğin dehşetle akrabalığını gördüğü için mi kişisel öyküsünü bir evden kaçma öyküsü olarak kurmuştu?

Bu soruları tam olarak cevaplayabilmemize imkân yok. Ama hem Tanpınar'ı hem Benjamin'i okurları için ayrı ayrı bu kadar çekici kılan, kültürel kaygıyla kişisel olanı iç içe geçirebilmiş olmalarıydı. İyi bir denemeci bunu yapar; kültürel kaygıyı bir kişisel kaygı, kişisel kaygıyı bir kültürel kaygı olarak düşünür. Ama nedenleri ne olursa olsun yalnızca politik tercihleri değil, yalnız "muzaffer" ve "muhteşem" olan karşısındaki tutumları değil, etkilendikleri yazarlarla kurdukları ilişkiler de aslında farklıdır. Evet aynı yazarlara, ama farklı kaygılarla bağlanmışlardır. Benjamin Baudelaire'in "travma-sever"⁸⁶ yanını önemsemiş, şiirinde büyük kentte yaşayanları etkisi

84. Tanpınar, *Yahya Kemal*, s. 153.

85. Tanpınar, "Kenar Semtlerde Bir Gezinti", *a.g.y.*, s. 211.

86. Benjamin, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", s. 123.

altına alan şok yaşantısına yer açabildiği için sevmiştir. Tanpınar'sa Baudelaire'in "gergin sinirleri"nden, "zâlim dikkati"nden ve "büyük şehir psikozu"ndan söz ederse de daha çok ondaki "Paris hasreti"nden etkilenmiş gibidir: "Baudelaire en güzel şiirlerinden birinde 'Eski Paris artık yok, ne yazık, bir şehrin şekli bir fâninin kalbinden daha çabuk değişiyor' diyerek, galiba bütün Fransız şiiri boyunca bir iki şairinden biri olduğu Paris'in değişmesine döğünür."⁸⁷

Ama daha belirgin fark, Dostoyevski'yle ilgilidir. Dostoyevski, Rimbaud ve Lautréamont'un Avrupa'yı aynı anda sarsan yapıtlarında yalnızca burjuva erdemlerini yerinden eden bir skandal değil, aynı zamanda bu dünyanın vicdansız iyimserliğine yönelik bir kötülük savunusu, her türlü ahlakçı sanat merakına karşı ayrıştırıcı bir politik aygıt olduğunu düşünmüştü Benjamin. *Ecinniler* üzerine şöyle yazar: "Stavrogin, kesin biçimini almamış bir gerçeküstücüdür. İyilik edenlerin tüm yürekli erdemleri bir yana, iyiliğin aslında Tanrı vergisi olduğu, kötülüğünse tümüyle kendi kendimizden doğduğu, kötüyken bağımsız ve kendine yeten varlıklar olduğumuz yolundaki darkafalı anlayışın ne kadar kavrayıştan uzak olduğunu hiçkimse Stavrogin kadar iyi göremedi. Onun gibi hiçkimse ilhamı en bayağı davranışlarda, tam da onlarda bulmadı. Ona göre alçaklık dünyanın gidişatında yer alan, ama aynı zamanda bizim içimizde önceden oluşmuş, doğrudan verilmemiş olsa da bizi sürekli kendine çağıran bir şeydi – tıpkı idealist burjuva için erdemin olduğu gibi. Dostoyevski'nin Tanrısı yalnızca yeri ve göğü, insanı ve hayvanı değil, aynı zamanda bayağılığı, intikamı ve zulmü de yaratmıştı. Üstelik, şeytanı hiç işe karıştırmadan."⁸⁸

Dostoyevski'ye bu kapıdan girmede Tanpınar. Her ne kadar rüyanın korkunç ifritlerinden, ruhun meşum düşüncelerinden, iç dünyanın cehennemi duygularından söz ederse de "lüzumsuz isyanlar" ya da "zehirli didişmeler" olarak nitelendirdiği bu tür bir iç mücadeleye sanki erkenden sırt çevirmiş, isyan içermeyen bir keder duygusuyla "geniş ve aydınlık" hayat sofrasında var olmayı seçmişti. Yah-

87. Tanpınar, "İstanbul", s. 19.

88. Benjamin, "Gerçeküstücülük", s. 164.

ya Kemal'in "Kar Musikileri" şiirinin "Duydumsa da zevk almadım İslâv kederinden" dizesi sanki böyle bir seçim ânında yardımına koşar Tanpınar'ın. *Huzur*'da İhsan bir Dostoyevski romanından fırlamış gibi duran Suad'ın "bünyemize aykırı" azaplarına karşı "halk havalarının elle tutulur ızdırabı"nı savunmak için bu dizeye başvurur. Tanpınar'ın çeşitli yazılarında aynı dizeye başvurması,⁸⁹ *Huzur*'un yazarının kendisinin de lüzumsuz isyanlarla özdeşleştirilmiş bir slav kederini "bünyemiz"e yabancı bulduğunu gösterir. Dostoyevski'den etkilenmiş, ama *Huzur*'u yazdığı tarihlerde onun "bir cehennem kuyusu gibi açılan büyük muzdarip benlikler"inden sıkılmıştır Tanpınar. Daha 1943'te, "Hayat Karşısında Romancı"da "beylik Rus romanından ve hikâyesinden" bıktığından söz eder: "Arkasında bir insan yerine, kurulmuş bir saatin, takırtısı sınırları bozan bir zembereğin işlediği her şeyden bıktığım gibi... O yeraltı itiraflarından, o cinlerin çarptığı insanlardan, o enfüsîliği korkunç bir cehennem kuyusu gibi açılan büyük muzdarip benliklerden, iradesizliklerden, o sefalet ve ızdırıp sarhoşluklarından, onulmaz biçareliklerden artık rahatça sarhoş olamıyorum. O deliler bana letafetsiz görünüyor, yeislerinin makineleşmiş tarafını derhal buluyorum."⁹⁰

Yine de esas fark kendini dilde hissettirir. Tanpınar'ın güzel cümlesi, kelimelerin sembol kıymetine verdiği önemle, nihayet hep aynı kelimelere mihlanıp kalmışlığıyla ("tılsımlı ayna", "aynanın suları", "zamanın aynası", "zamanın suları", "tılsımlı kadeh", "kelimenin kadehi", "billûr kadeh", "aynanın billûru", "nağmenin billûru") sanki yitirilen evi bu kez dilde yeniden kurmaya ayarlanmıştı. Benjamin' de bu yok: "Mutluluğun kristali"nin evden kaçmayla yakından ilgili

89. İhsan'ın bu fikrini Tanpınar'ın da paylaştığını, Yahya Kemal'le ilgili şu sözlerinden anlıyoruz: "Her klâsik gibi ölçü adamıydı. Lüzumsuz isyanları, hayatının ârızalarını, zehirli didişmeleri eserinden tarh etmişti... Geniş ve aydınlık hayat sofrası dururken, kendi omuzlarını yiyen bu cins bir sanat elbette hoşuna gitmezdi. 'Duydumsa da zevk almadım İslâv kederinden,' mısraı bu itibarla çok dikkate değer bir mısradır." "Kendi Gök Kubbemiz", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 355. Ayrıca bir söyleşisinde bu dizelerin Yahya Kemal'in Akdenizliliğini gösterdiğini, Yahya Kemal'i de bu yüzden sevdiğini söyler. "Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor", *Yaşadığım Gibi*, s. 320.

90. Tanpınar, "Hayat Karşısında Romancı", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 54.

olduğu sezgisi, evden olduğu kadar ebeveynin temsil ettiği sınıftan, o sınıfın kullandığı "beylik sözler dağırcığı"ndan duyulan sıkıntı, dilde oklarını "hipostazlaşma" olarak adlandıracağı bir donup kalmışlığa çevirmesinde etkili olmuş gibidir. Şeyleri derin bir bağlama yerleştiren bir üslup kurmaktan çok, tekil olanı konuşturmaya adanmıştır Benjamin denemelerini. "Bitmeyen çıraklık" burada bir kez daha, bu kez Benjamin için devreye girer. *Alman Yas Oyununun Kökeni*'nde yazma yöntemini "çileci bir çıraklık" olarak tanımlarken, tek tek her nesneyi konuşturmaktan, kuramı bu konuşmanın duyulmasına izin verecek şekilde geri çekmekten söz eder. Topladığı alıntıları bir montaj tekniğiyle bir araya getirme, hatta tamamen alıntılardan oluşacak bir kitap yazma tasarısı da yine bu çileci çıraklığın parçasıdır. Çıraklık; çünkü bir yönteme dönüşebilmesi için acemiliğin öğrenilmesi gerekiyordur. Çileci; çünkü bunu yaparken yorumla birlikte "ben" in de geri çekilmesi gerekir. "Kuşağımın birçok yazarından daha iyi Almanca yazıyorsam," diyor *Berlin Günlüğü*'nde, "bunu büyük ölçüde yirmi yıldır gözettiğim bir kurala borçluyum: Mektuplar dışında asla 'ben' sözcüğünü kullanma."⁹¹

Benjamin, kendiliği her şeyden çok önemsemiş bir kültürde "kendini kaybetme"nin devrimci bir yanı olduğunu düşündü. Tanpınar'sa "hep kendini inkâra yönelmiş bir Şark"ın çocuğu saydığı için kendini, "kendine dönmek" gerektiğinde ısrar etti. Birbirlerini anlayabilirler; ama anlaşmaları zor. Benjamin'le Tanpınar Paris'te karşılaştaydılar eğer, Tanpınar Benjamin'i fazla radikal, fazla isyankâr, düpedüz komünist bulurdu. Benjamin'se Tanpınar'ı kendine döneyim derken "muhteşem rüya"ya fazla kapılmakla, "yalnız milli olan şeylerin peşindeki darlaşma"yı övmekle, hepsinden önemlisi kültüre daima eşlik eden dehşete gözlerini kapamakla suçlardı.

Son söz bence Benjamin'in olsun: "Hiçbir kültür ürünü yoktur ki aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın. Kültür ürününün kendisi gibi elden ele aktarılma süreci de nasibini alır barbarlıktan."

—

İkizini Öldürmek



"Senin düşmanıdır. Senin birinci ve seçkin benliğine saldıran ikincidir. Beni senin hesabına o korkutuyor. Öldürmelisin onu."

Peyami Safa, Yalnızız

HER YAZAR etkilendiği yapıta kendi kapısından girer. *Hamlet*'te Tanpınar'ı esas yakalayan müterreddit Hamlet'ten çok, mahzun Ophelia'ydı. Durgun suda şarkı söyleyerek yitip giden genç kızı "beyaz ve munis teslimiyeti", "cinnetin ve ölümün ikiz takdisini beraber almış yüzü" ve "yarım kalmış türküsü"yle bir Narkissos figürüne dönüştürmüştü.¹ Peyami Safa'ysa aynı *Hamlet*'e Yorick kapısından girer. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun hastanede geçen bölümleri trajedinin mezarlık sahnesinden alıntılarla ilerler.² Ünlü sahne: Ophelia ölmüştür; Hamlet elinde Yorick'in kurukafası Horatio'yla ölüm üzerine konuşur. Bir zamanlar sarayı kahkahaya boğan soytarı Yorick şimdi karanlık çukurun içinde bir kemik yığınının ibaret kalmıştır.

1. Ophelia adı ve Ophelia'yı andıran figürler Tanpınar'ın denemelerinde ("Musikî Hülyaları", "İstanbul'un Mevsimleri ve San'atlarımız", "Fuzuli'ye Dair", "Şiir ve Rüya"), öykülerinde ("Rüyalar", "Yaz Yağmuru", "Emirgân'da Akşam Vakti") ve romanlarında (*Sahnenin Dışındakiler*, *Huzur*, *Aydaki Kadın*) sık sık geçer. Daha ayrıntılı bir inceleme için, Nurdan Gürbilek, "Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark: Ophelia, Su ve Rüyalar", *Kör Ayna, Kayıp Şark* içinde, İstanbul: Metis, 2004, s. 99-102.

2. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda *Hamlet*'ten yapılan alıntılar şunlar: "Hey-hat! Zavallı Yorik! Ben onu tanıdım Horatio. Soytarların en neş'elisiydi: Velût bir muhayyile. Bin defa beni kollarında gezdirdi; fakat şimdi manzarası hayalimi dehşetle nasıl dolduruyor. Kalbim nasıl..." Sonra: "Hattâ şimdi, şu ağzının yanındaki buruşukla gülmeye sen bile muktedir değilsin. Ne yanak kalmış, ne ağız. Haydi, git, şimdi güzel kadınlarımızdan birine, tuvaleti arasında görün; ve ona de

"Zavallı Yorik": *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun kemik vere-miyle boğuşan genç anlatıcısının ameliyathanede ürkütücü iskelet-ler, kaburgaları fırlamış cesetler, yüzlerinde güçlü bir azabın işaret-leriyle kasılıp kalmış kadavralar arasında dolaştığı bölüm bu başlı-ğı taşır. Peyami Safa'nın romanında, insanı bekleyen dehşetengiz sonun temsilcisi olarak yerini almıştır Yorick.

Aynı trajedi, farklı kapılar. Tanpınar trajediye öksüz Ophelia ka-pısından girer; Peyami Safa sırttan kurukafanındakinden. Tanpınar ha-yatı boyunca kapının önünde bekler; Peyami Safa fikir değiştirir. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'ndan sonra yazdığı çoğu şeyi, o kapı-dan girince karşısına çıkan "hidayetsiz dehşet"ten³ kurtulmaya adar.

2

Cumhuriyet dönemi edebiyatının ilk önemli hastalık anlatılarından biriydi *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*. 1930'da yayımlandığında Pe-yami Safa otuz bir, cumhuriyet yedi yaşındaydı. Çoğu insanın hasta bir medeniyetin enkazından sapasağlam bir milletin doğduğu fik-riyle meşgul olduğu bir dönemde, sağlıklı bedeninin aydınlık bir zih-nin temel koşulu olarak yüceltildiği yıllarda, genç bir yazarın "ağaç-ların bile sıhhatine imren[ecek]" kadar hasta bir adamdan, durma-dan zonklayan bir bacaktan; kan, ifrazat ve ilaç kokularının yüksel-

ki, yüzüne bir parmak kalınlığında boya süredursun, gütün birinde şu cazip şekle istihale etmekten kurtulamayacaktır. Bu fikre onu güldür." Sonra: "Bin defa beni kollarında gezdirdi. Horatio! Bu soytanların en alaycısıydı. Bin defa beni kollarında gezdirdi. Velût bir muhayyile. Kimbilir kaç defa öptüğüm dudakları şuracı-ğa asılıydı. Zavallı Yorik!" Daha sonra: "Zavallı Yorik! Hani senin o güzel keli-melerin, çılgınlıkların, şarkıların, davetlileri, kahkahalara boğan şakaların?" Ve: "Rica ederim, Horatio, bana bir şey söyle." "Ne söyleyeyim efendimiz."

3. "Hidayetsiz dehşet" ifadesini *Yalnızız* romanının sonlarına doğru Nietzsche'den söz ederken kullanır Peyami Safa. Romanın sondan bir önceki bölümü Nietzs-che'nin *Tragedyanın Doğuşu*'ndan bir alıntıyla başlar. Ardından, Peyami Safa'nın da sözcülüğünü üstlenen, romandaki hayal ülkesi Simeranya'nın yaratıcısı Samim'in şu cümlesi gelir: "Vaktim olsaydı, bütün kitabı tercüme etmek isterdim. Mânâsız bir tesadüfle Nietzsche öldüğü gün, ben doğmuşum. Onun ruhundaki hi-

diği hastane koridorlarından söz ediyor olması şaşırtıcıdır. Peyami Safa kendi gençliğini de karartan hastalığı, kendi ıstırabının "hodgegamlığı"na gömülmüş bir insanı gerçekten şaşırtıcı bir doğrudanlıkla ("Karanlık dehliz. Sarı mumdan heykeller. Fistül var mı? Üç tane"), vurucu bir yalınlıkla ("Bir ölü. Çırçıplak, sapsarı, upuzun bir vücut"), yüklemsiz kısa cümlelerle ("Bembeyaz oda. Hamam gibi sıcak. Sessiz. Kaynayan suların ince fısıltıları"), cümleden çok notları andıran söz öbekleriyle ("Dizlerimde bir kerpeten. Hastalık ve tabiat. Çamların arasında beyazlıklar") anlatır.

Benzer bir karanlığa Safa'nın başka yapıtlarında da rastlarız. Romanları hep kasvetli mekânlarda; karanlık Beyoğlu otellerinde, puslu Venedik sokaklarında, pancurları sımsıkı kapalı köşklere, güneş girmeyen pansiyonlarda, şekilsiz karaltıların dolaştığı merdivenaltılarında geçer. Gerçi sonunda çoğu zaman dışarı çıkar, (Safa'nın o yıllardaki tercihi göre) bazen "ışıklı", bazen "nurlu" bir geleceğe adım atar kahraman, o ayrı. Ama Türkçede bu kadar çok tekinsiz fiğürün; diri diri gömülen bebeklerin, cayır cayır yanan insanların, kömürleşmiş cesetlerin, mezarlarının içinde parmakları şişmiş ölülerin bir araya toplandığı çok az roman vardır. *Yalnızız*'da Samim'in bizi idealler ülkesi Simeranya'yla tanıştırdığı bölüm bile irkiltici bir imgelemi yansıtır. Samim'in rüyasında onu Simeranya'ya götüren kılavuz, yüzünde peçeye benzeyen örümcek ağından ince bir sis tabakası, iri gözleriyle dosdoğru insanın ruhuna bakan çırılçıplak bir kadındır. Aynı bölümde Safa'nın cümlelerini bile ürkütücü bir mad-

dayetsiz dehşet ve cürete vâris olmadığım halde, fikirlerinin barutunda, benim özlediğim zıddı bile olsa, bambaşka bir dünyaya hasret çeken zekâların ihtilâlcisi soyundan olduğumu bana haber veren bir dinamizmin içimdeki isyan kaynaklarına tıpatıp uygunluğu var." Öyle görünüyor ki Samim "yerine getirmek istediği değerler ne kadar yanlış olursa olsun", "mistik düşünce"ye olduğu kadar "Allahsızlığa ve nihilizme" de kapı açan Nietzsche'ye bir biçimde yakalanmıştır. Kendisini etkileyenin Nietzsche'nin "fikirlerinin barutu", "çağlayan üslûbunun dinamik prensibi", "mevcudu yıkmak isteyen hayırlı bir inkılâp öfkesinin ihtişamlı bir fikir musikisi halinde akan dolgunluğu" olduğunu söyler; ama bu yazının ilerleyen bölümlerinde tartışacağım gibi, kahramanı Samim kadar Peyami Safa'nın kendisi de en azından gençliğinde Nietzsche'nin "hidayetsiz dehşet"ine korkuyla karışık bir çekilim duymuş gibidir. *Yalnızız*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1974, 4. basım, s. 335-6.

dilik, tuhaf bir bedensellik ele geçirmiştir. "Çürümüş insan eti renginde" bir gökyüzü, "kan rengi" bir sis, "eşyanın üzerine macun gibi sıvanmış yapışkan bir karanlık" hayal ediyor, insan davranışlarına maneviyatın egemen olacağı ütöpik ülkeden söz ederken bile "Çürümüş insan eti renginde bir gökyüzünün zemini üstünde ağaç dallarının siyah uçları hafif bir rüzgârla sallanıyordu" gibi bir cümle kurabiliyordur Peyami Safa.

Son yıllarında kendisiyle yapılan bir söyleşide "insan ruhunun güneşsiz, hatta yıldızsız taraflarına nüfuz etmek için" gayret sarf ettiği yolundaki sözleri,⁴ bir başka yerde kocasını ve çocuğunu kaybeden bir annenin hıçkırıkları arasında büyüdüğü için "şuurunun bir facia atmosferi içinde" doğduğunu söylemesi,⁵ Safa'nın zihninin bir bölümünün ölümle, çürüyen bedenle, insan etiyle, kan rengiyle, kemik yığınıyla, bütün bunların ister istemez davet ettiği bir "hidayetsiz dehşet"le meşgul olduğunu gösterir. Kültüre, estetik zevke, "ruhsal saltanat"a düşkün Tanpınar'da izine pek rastlamadığımız, hatta o yıllarda Türkçede eşine az rastladığımız bir bedensellik. Yorick'le erken tanışıklığın izlerini taşıyan; insan bedeninin faniliğiyle, bu fikrin içerdiği dehşet duygusuyla meşgul bir zihin.

3

Bir de öteki Peyami Safa var; daha çok bilineni. Ölümsüz "milli gövde"nin yazarı. "İnan mânevîlere ve mukaddeslere, inan!" cümlesinin, "Bul kendini, bul ruhunu" arayışının, bütün bunlara eşlik eden "maraz" avının Safa'sı. Bünye denince hastalanabilen bir bedeni değil, sağlam bir "sosyal bünye"yi; uzviyet denince aksayan bir bacağı değil, güçlü "Türk uzviyeti"ni; organizma denince çürüyüp dağılacak bir gövdeyi değil, daima hayatta kalacak "milli organizma"yı

4. "Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar?" (1957), *Peyami Safa ile Söyleşiler*, Mehmet Tekin (haz.), Konya: Çizgi Kitabevi, 2003, s. 63.

5. "Şair İsmail Safa'nın Oğlu" (1940), *a.g.y.*, s. 27.

anlayan Safa. Zamanlı insan varlığının yerine zamansız manevi varlığı geçirmeye çalışanı. Hastalık deyince her insanın şu ya da bu ölçüde tanıdığı bir zaafı değil, milli bünyenin "hasta üyeler"ini kasteden; organizmanın "hasta" ya da "cansız" hücrelerinin kesilip atılması gerektiğini söyleyen; Türk inkılabını bünyenin "kangren olmuş" taraflarını kazıyıp çıkaran bir "büyük ameliyat" olarak sunan Peyami Safa.

Kendi hayatı da hastalıkla boğuşarak geçmiş bir yazarın yazdıklarında bu tür mecazlara yer vermesi beklenmedik bir şey değil. İnsanın üslubu kişisel tarihinin izini taşır. Ama romancıyla Türk inkılabının ideoloğu arasında yalnızca bununla açıklanamayacak bir bakış farkı da var. Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda anlattığı hastalık *Türk İnkılâbına Bakışlar*'a gelindiğinde tasfiyeci bir inkılap fikrinin temel metaforuna dönüşmüştü. "Üstünde azınlıkların yok denecek kadar azaldığı ve baştanbaşa öz Türklerin yaşadığı bir toprakta" yapılan milli-medeniyetçi hamleyi bir cerrahi müdahale ("büyük ameliyat", "kangren", "ölü taraflar", "kesip atmak") olarak savunuyordu artık Safa.⁶ *Türk İnkılâbına Bakışlar*'ı yazdığı yıllar, Safa'nın "riyaziyecilik" olarak yorumladığı bir Kemalizme en yakın olduğu yıllardı. Ama Safa'nın toplumsal problemleri bir "hıfzısıhha" problemi olarak ele almasının bu dönemiyle sınırlı olmadığını da unutmayalım. Sağlık-hastalık karşıtlığı Safa'nın daha "maneviyatçı" bir düşünceye yerleştiği yıllarda yazdığı yazıların da vazgeçilmezidir. Farklı dönemler, benzer vurgular: Alaturka müzik "sarı benizli hasta inilti"lerdir;⁷ milli ideal oluşturmamış toplumlar "yatalak cemiyetlerdir";⁸ ferdiyetçilik "ben kuduzudur";⁹ "hasta Türk-

6. Peyami Safa, "İnkılâbın İki Büyük Prensibi", *Türk İnkılâbına Bakışlar*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 2. baskı, 1996, s. 53.

7. Beşir Ayvazoglu 1934'te *Hafta* dergisinde çıkan, alaturka müziği "sarı benizli, can çekişen hasta inilti"ler olarak nitelendiren "Bize Nasıl Bir Musiki Lâzımdır?" adlı yazının büyük olasılıkla Peyami Safa tarafından yazıldığını söyler. *Peyami*, İstanbul: Kapı, 1998, s. 249.

8. Peyami Safa, "Yatalak Cemiyetlerin Gençliği", *Miller ve İnsan*, İstanbul: Akbaba Yayını, 1943, s. 61.

9. *Maimazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda Peyami Safa'nın da sözcüllüğünü üst-

çe"nin bir an önce tedavi edilmesi gerekiyordu.

Cumhuriyet döneminde aydınları ikiye bölen dil tartışmalarında, "edebiyatçının zevkiyle dilcinin ilmini bir araya getirmek" şeklinde özetlenebilecek, ilk bakışta makul görünen bir anlayışı savunuyordu Peyami Safa. Türk Dil Kurumu'nun içindeki topyekûn tasfiyecilerden değildi. Katı bir özleştirme çabasından ya da "kuru kaidecilik"ten çok "hudutlu bir tasfiyecilik"i ya da "mutedil" bir inkılapçılığı savunuyordu. "Yobazca bir muhafazâkarlık"ta direnenlere ve yabancı kelimeleri kullanan "kozmpolitler"e karşı dil devrimini, "müfrit bir dil devrimciliği"ne karşı itidali savunmak gibi iki uçlu bir tutumu benimsemişti. Zamanla "mutedil" inkılapçılıktan "dilde inkılâp olmaz" noktasına da vardı. "Hudutlu tasfiyecilik"te hududun neyle ne arasına çekileceği, yani neyin tasfiye edilmesi gerektiği sorusuna verdiği cevaplar politik angajmanına bağlı olarak dönemden döneme değişir. Örneğin son yıllarında "dindaş kelimeler"e öztürkçe karşılık uydurmak yerine "yabancı turistler"i memleketlerine iade etmenin daha doğru olduğunu savunur. Yani hududun Türkçeyle Arapça ve Farsça ("dindaş kelimeler") arasına değil, Türkçeyle Fransızca ("yabancı turistler") arasına çekilmesi gerektiğini, ya da örneğin Arapça kökenli "mesela"yı tutup Ermenice kökenli "örneğin"i atmak gerektiğini söyler.¹⁰

Peyami Safa'nın 1930'ların sonlarından ölümüne kadar farklı dönemleri arasında bir ortak hattan söz edilecekse eğer, bu uzlaşım-sal problemleri hemen her durumda toplumsal hijyen açısından tartışıyor olmasıdır. Bir başka deyişle, dilde ister yeniliği ister muhafazakârlığı savunuyor olsun, canlılığı ve sağlığı kendi hanesine, ölümü ve hastalığı karşı tarafına yazıyor olmasıdır. Türkçe kelimeler "ölü", "canlı" ya da "hasta"dır; Türkçenin "fonksiyonel bozuk-

lenen felsefe öğretmeni Yahya Aziz konuşuyor: "Orta çağın bozumundan sonra, şiddetli bir ferdiyetçilik halinde, ben'in hortladığını görüyoruz. Zamanımızın büyük işaretlerinden biri de bu ben kuduzudur", İstanbul: Ötügen Neşriyat, 3. baskım, 1972, s. 274.

10. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nun* Peyami Safa'nın tasfiyeci dilsel stratejilerine direnen yönleriyle ilgili bir değerlendirme için Nergis Ertürk, "Bir Karşılaştırma Sahnesi", *Varlık*, Temmuz 2009, sayı 1222, s. 62-7.

luklar"ı vardır; "Türkçe hastadır, hekim lazım"dır; "halis" kelimeleri "mütereddi" (soysuz) ya da "piç" kelimelerden, doğru Türkçeyi "sapık Türkçe"den temizleyecek, dildeki "urlar"ı neşterle kazıyıp atacak, "metastaz haline gelen bu dil kanseri"ni tedavi edecek bir dil "hıfzısıhha"sının bir an önce oluşturulması gerekiyordur.¹¹

Dilin tedavisini iç savaşın terimleriyle düşünmüştü Peyami Safa: Mücadele yalnızca "ölü kelimeler"e değil, "lisanın hudutlarından içeri sızan", dili içerden fetheden "iç ajanlar"a da karşıydı. Bu dil yazılarından birinde, Batı dillerindeki "*organ-isation*" sözcüğünün neden "teşkilât" (şekillendirme) olarak değil, daha düz bir şekilde "taazzuv" (uzuv oluşturma) olarak çevrilmesi gerektiğini şöyle açıklar: "Bu soysuz kelimeyle ["teşkilât"] ifade etmeye çalıştığımız, sosyal taazzuv, insan vücudu gibi bütün uzuvlarını tek hedefe göre çalıştıran bir uzviyet sistemini tanzir eder. Her sosyal taazzuv (her teşkilât) maddenin bir tek fıkre göre, uzviyet sistemini andıran bir mükemmeliyyet nizamını bulmasıdır. Bu, insan vücudundaki taazzuvun fonksiyon (işleme tarzı ve vazife) itibariyle aynı, fakat bünye itibariyle aynı değildir. İnsan vücudundaki hayatın ve deveranın merkezi kalp, sosyal uzviyette ise millî şuurdur."¹² Bir başka deyişle "teşkilât" yalnızca Batı dillerindeki *organisation*'ın tam karşılığı olmadığı için değil, insan tarafından şekillendirilen millete, bireyin kendini uğruna feda edeceği bir canlılık atfetmediği için de "soysuz"dur. Safa tercihini "taazzuv"dan yana kullanır. Sonradan *Millet ve İnsan*'da kitaplaştırdığı, aralarında ünlü "Cemiyet ve Uzviyet" in

11. Peyami Safa'nın farklı dönemlerinde yazdığı dil yazılarından üç örnek verelim. Şu cümle "Lisan İkiliği"nden (1939): "Fakat bir lisan üstüne yapılacak ameliyat, onun bünyesini parçalamak değil, tekâmülünü sekteleyen urları kazımdan başka bir şey olmayacağı için, neşteri kullanan elden maharet ve itidâl istememiz lazım." Şu "Aşağılık Dil"den (1951): "Metastaz haline gelen bu dil kanserinin kökünden sökölüp atılması, bütün edebiyatçı, bilgin, öğretmen ve öğrencilerimizle bütün aydınlarımızdan müşterek bir nefret silkinışı bekliyor." Şu da "Türkçe'nin Hastalıkları"ndan (1959): "İki ucundan iki zıt yöne doğru çekilen Türk dilinin bu koparcasına gerginliği, onu böyle bir tansiyon yükselmesinden doğan bazı hastalıklara (fonksiyonel bozukluklara) uğratmaktadır." Hepsî *Osmanlıca, Türkçe, Uydurmaca* içinde, İstanbul: Ötügen, 1999, sırasıyla s. 30, 149 ve 246.

12. Peyami Safa, "Bir Kelimenin İçindeki Dünya" (1940), *a.g.y.*, s. 60-1.

de bulunduğu bir dizi yazısında, ferdin faaliyetini milli menfaate göre düzenleyen "canlı bir taazzuv"dan, tıpkı insan vücudu gibi milletin de var olabilmek için kendi fertlerini canlı bir bütün halinde uzvlastıran bir topluluğa muhtaç olduğundan, kısacası sağlıklı toplumları "yatalak cemiyetler"den ayıran şeyin milli ideal olduğundan söz eder. On dokuzuncu yüzyıl sonunda Avrupa'da yükselen, 1930'larda faşist doktrinler içinde güçlü yankılar bulan uzviyetçi sosyolojiye ve korporatist iktisat anlayışına dayalı bir milliyetçiliği savunur. Düşüncesini "dejenerasyon", "dekadans", "bozulma" ve "marazilik" terimleriyle eşleştirilmiş bir komünizm, ferdiyetçilik ve kozmopolitizm karşıtlığı üzerine inşa eder.

Bu yazının sorularını şöyle soralım o halde. Birincisi: Bir romancı siyasi görüşlerine rağmen iyi romanlar yazabilir mi? Bunun imkânsız olmadığını, ama son zamanlarda inanmaya yatkın olduğumuz kadar kolay da olmadığını söyleyeceğim. Bir ara Yalçın Küçük sağla sol arasında bir romancı değiş tokuşu önermişti. "Kemal Tahiri sağcılara verelim," diyordu; "yerine Peyami Safa'yı alalım." Ama Yalçın Küçük'ten epey önce benzer bir öneriyi bu kez Kemalist milliyetçiliğe uzak bir isim, Cemil Meriç de yapmıştı. Peyami Safa-Nâzım Hikmet kavgasına değiniyor, kavgada rollerin yanlış dağıtıldığını söylüyordu: "Nazım, Peyami'ye kıyasla mutlu azınlığın temsilcisidir. Az çok ciddi bir tahsil görmüş, kanlı canlı, yakışıklı bir paşazade. Şımarık, küstah ve bahtiyar. Peyami doğuştan hasta, doğuştan yoksul. Nazım, parlak bir kaç manzume yazarak, çevresinin büyük ilgisini fethetmiş. Peyami büyük zekâsına rağmen, kalemiyle kuyu kazmak zorunda. Bir kelimeyle Peyami'nin yeri sol, Nazım'ın sağ." Gerçi sonunda Yalçın Küçük'ün tersine iki yazarı da muhabbetle bağrımıza basmaktan söz eder Meriç; ama "talihsiz Peyami" solla, "aristokrat Nazım" sağla eşitlenmiştir bir kez.¹³

İyi de kimin ne yazdığının hiç mi önemi yok? İnsanları "büyük organizma"nın parçası oldukları sürece sağlıklı sayan, organizmayla bağdaşmayanlara kazınıp atılması gereken ur muamelesi yapan

13. Cemil Meriç, "Peyami'yi Okurken Yahut...", *Kültürden İrfana*, İstanbul: İnsan, 1986, s. 229.

bir zihniyet solculukla nasıl bağdaşacak?¹⁴ Bu anlayışın Safa'nın romanlarında hiç mi izi yok? Yine de, madem yalnızca bir ideologdan değil, aynı zamanda bir edebiyatçıdan söz ediyoruz, benim cevabını esas merak ettiğim soru şu: Kültüre, dile, edebiyata tasfiyeci bir "maraz" perspektifinden nasıl bakabildi *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun yazarı? "Ağaçların bile sıhhatine imrenen" kahramanı, onun zonklayan bacağı hiç mi aklına gelmedi? Daha önemlisi, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun ölümlü insan varlığından söz eden yazarını zamanla nasıl tasfiye etti bu ikinci Peyami Safa? Sonunda çürüyüp dağılacak bir bedenin yerine ölümsüz ruhu geçirirken hiç mi tereddüt etmedi?

4

Bir Tereddüdün Romanı'nın etkisiyle "tereddüt" sözcüğü Peyami Safa değerlendirmelerinin kilit sözcüklerinden biri oldu hep. Bunda Safa'nın "tereddüt" sözcüğüne ("iki cazibe arasında tereddüt etmek", "tereddüt bocalaması", "tereddüt sallantısı", "tereddüdün rakkas hareketi", "dil tereddüdü", "ırk tereddüdü", "uyuşukluk halinde beyni-

14. Burada sözünü ettiğim siyasi sağlık söyleminin solda da önemli yankıları oldu. Bunlar içinde en belirgin olanlardan biri, Jdanov'un Stalin döneminin kültür politikalarını toplumsal sağlık önlemleri olarak sunmasıdır. Atonal müzik "normal insan kulağının temel fizyolojisine aykırı"dır; insanın "ruhsal ve fizyolojik dengesi"ni bozar vs. Ama işin daha üzücü yanı, Marksizmin en yaratıcı kuramcılarının birinin, Georg Lukács'ın bile 1955'te yazdığı "Sağlıklı Sanat ya da Hastalıklı Sanat"ta (*Writer and Critic*, Londra: Merlin Press, 1970, s. 103-9) sağlıklı sanat-can çekişen sanat karşıtlığını benimsemiş olmasıdır. "Kısır", "sakat", "çürümüş", "yozlaşmış" sanatı hedef alır orada Lukács; hastalığın gericiliğin safında yer aldığını, toplumsal sağlık kavramının büyük sanatın temeli olduğunu; Kafka, Musil, Joyce, Dostoyevski ve Beckett gibi yazarların yapıtlarının "yaşadıkları toplumla normal bir ilişki içinde olmayan kişilerin ruhsal ve ahlaki yozlaşmasının ifadesi" olduğunu söyler. Yalçın Küçük'ü burada bir kez daha anmamız gerekiyor. Çünkü "sağlıksız sanat"la o da az uğraşmadı; Oğuz Atay'ın ya da Latife Tekin'in sağlıksızlığıyla "iltihap dolu" tekerci kapitalizm arasında az bağ kurmadı. Toplumun "hücreler"i onun yazılarında da bol bol geçer. *Küfür Romanları*, İstanbul: Tekin, 1988.

ni tıkayan yumruk gibi şişkin bir tereddüt") ve kararsızlık ifadelerine ("kararsızlık buhranı", "devrin büyük şüphe"leri, "birçok parçalara bölünmüş ruhlar", "kalbin zikzakları", "ideal buhranı") düşkün olmasının da payı var.

Ama ben burada Safa'nın tereddüdün yazarı değil, tereddüdü araçsallaştıran bir yazar olduğunu söyleyeceğim. Çünkü tereddütten söz edebilmemiz için, aralarında tereddüt edilen iki konumdan birinin daha baştan değersiz, kötü ya da sağlıksız olarak nitelendirilemiyor olması gerekir. Ya da bir tereddüt varsa eğer, yazarın bunu romana başlamadan çoktan halledip bitirmiş olması değil, okuruyla da paylaşabiliyor olması gerekir. Oysa Safa'nın tereddüt üzerine kurulu romanları böyle bir içsel çatışmadan yoksundur. Kahraman bir bocalama içinde gösterilir; ama onu kararsızlığa sürükleyen taraflar arasındaki değer farkı daha baştan net bir biçimde bellidir. *Sözde Kızlar*'ı hatırlayın: Sonunda Mebrure "sözde kız" olmak istemiyorsa eğer, kendisine "müphem zevkler" ve "et râşesi" (et titremesi) vaat eden züppe Behiç'i değil, taşralı ama faziletli erkeği tercih etmelidir; şehirli ama yapmacık olanı değil, "şehirlilerin âdiliğine ve yalancılığına karşı taşranın yarattığı lekesiz ve temiz, biraz iptidaî ama samimi, biraz hoyrat ama hararetli, biraz saf ama zeki" Fahri'yi koca seçmelidir. Roman, yazarın kendinde de izlerini sürebileceği bir kriz ânını kurcalamak için değil, kendisiyle birlikte okurunu da yatıştırmak üzere, yerli delikanlıya yitirdiği itibarını iade etmek için, yazar arzusunu gerçekmiş gibi gösterebilir, okur kendini iyi hissetsin diye yazılmıştır.

Yine de bir yazarı kendisinin de kusurlu bulduğu bir gençlik dönemi romanıyla değerlendirmek haksızlık olur.¹⁵ Ama tereddüt *Fa-*

15. Peyami Safa ölümünden dört yıl önce kendisiyle yapılan bir söyleşide gençlik yapıtlarını (*Sözde Kızlar*, *Canan*, *Bir Akşamdı*) "ilkel" bulunduğunu söyler. Romanlarından yalnızca *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*'nu, *Fatih-Harbiye*'yi, *Bir Tereddüdün Romanı*'nı ve *Matmazel Norilya'nın Koltuğu*'nu gönül rahatlığıyla sahiplenebiliyordur. Aynı söyleşide tezli romana taraftar olup olmadığıyla ilgili bir soruya da şu cevabı verir: "Tezden maksat bir dâva isbat etmek için yazılan romanlarsa, bunlardan nefret ederim." Ve ekler: "Bir romanın hayatını evvelden çizilmiş bir kanaatin emrine tâbi kılmaktan daha sahte, romanın da hayatın da asıl

tih-Harbiye'de de bir efekt olarak kalmaya yazgılıdır. Keman çalan erkek arzu nesnesi olmalı, kadın onunla kemeçe çalan arasında gidip gelmeli, sonunda ikincisinde karar kılmalıdır. Önce "eski ve yırtık ve pis iğrenç bir elbiseyi üstü[n]den atar gibi" yerli hayattan ayrılmak istemeli, ama sonunda o elbisenin aslında ne kadar temiz ve lekesiz olduğunu, gerçekten değerli olanın "inanç", "ruh" ve "maneviyat" olduğunu anlamalıdır. Bu acıyla yaşayacaksak, uzun süre bu işkenceye maruz kalacaksak, diyor gibidir Safa, ilacını da bulmalıyız; kendimizi yatıştıracak hikâyeler, gururumuzu okşayacak formüller geliştirmeliyiz. Romanın mütereddit kadını romana, "eksik ve silik şahsiyet"e dönüşmüş yerli erkeğe yeniden değer versin, tercihiyle onu kalkındırsın diye yerleştirilmiştir. Yazarın iradesini zorlayan, orada gerçekten bir bölünmeye denk düşen neredeyse tek bir an bile bulamayız bu romanda.

Yine de en çarpıcı örnek, Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'ndan kısa bir süre sonra, tereddüdü bu kez başlığa taşıyarak yazdığı *Bir Tereddüdün Romanı*'dır. Orada da tereddüt eden kadındır. Muallâ bir yazarın sefahat gecesini anlattığı "Bir Adamın Hayatı" adlı romanını okur; kitabın bohem yazarının evlenme teklifini kabul edip etmemekte tereddüt eder. Ama roman ilerledikçe esas tereddüdün romanın yazar kahramanının "ferdî temayüller" ile "içtimaî temayüller", bohem bir hayat sürme arzusuyla cemiyet hayatına katılma zorunluluğu, nihayet "dekadans"la milli idealler arasındaki bocalamasından kaynaklandığını anlarız. Ama bu bocalama da gerçek bir tereddüt öyküsünün değil, kadın kahramanlar üzerinden yaratılmış bir tereddüt efektinin parçasıdır. Zaten orada da sahneye, Safa romanlarının vazgeçilmezi olan "bulanık ve istikrarsız" kadınların uç örneklerinden biri, Vildan çıkar. İtalyanca şiir ve romanlardan parçalar okuyup ağlayan, "en kaba insiyakların hoyratlığından en ruhi süzgülüklere" gidip gelen, "romanesk muhayyilesinin ısrarı"yla yazarı bunaltan bu hezeyan içindeki dekadans kraliçesinin daha görüldüğü andan itibaren "gayritabii", "köksüz", "gayesiz", "isterik",

mânâsına aykırı bir iş tasavvur edemiyorum." *Peyami Safa ile Söyleşiler*, s. 24-5. Burada, Safa'nın bu amacına ulaşip ulaşmadığını da tartışacağım.

"fevkalade sinirli" ve "tamamiyle deli" olarak anlatılmasının da gösterdiği gibi, romana sırf yazar dekadantlıkla¹⁶ özdeşleştirilmiş bir tereddütten ("tereddüdün perişanlığı") kurtulabilsin diye yerleştirilmiştir Vildan. Romanın içindeki romanın ("Bir Adamın Hayatı") "her kitabında hastalıktan söz eden", hayatında "sefalet, hastalık ve sefahat"tan başka bir şey bulunmayan bohem yazarı milliyetçi bir cemiyet adamına dönüşebilsin, yani yazar tereddüdün aslında bir "tereddi" (soysuzlaşma), bir kronik hastalık, bir anomali olduğunu vaaz eden söylevi romanın sonuna koyabilsin diye yerleştirilmiştir. Peyami Safa'nın "ideal yazar" olabilmek için saf dışı etmesi gereken gizli ikizi. Gizli, aynı zamanda gizlenmiş ikizi. Safa onu hem bir ka-

16. Jale Parla'nın "Tehlikeli Yönelişler: Ahmet Midhat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a Yazar Figürasyonu" adlı yayımlanmamış yazısını yukarıdaki yazıyı bitirdikten sonra okuyabildim. Burada tartıştığım probleme yeni bir ışık düşürdüğü için bu önemli yazıya bir dipnotta da olsa kısaca değinmek istiyorum. Parla bu yazıda Ahmet Midhat'ın romanlarındaki toplumsal değişimi yöneten "mükemmel" yazar figürünün Halid Ziya'nın *Mai ve Siyah*'ında nasıl değişime yenik düşmüş "aciz" yazar figürüne dönüştüğünü incelerken Tanzimat'tan itibaren gündeme gelen "dekadans" tartışmalarına da değinir. Parla'ya göre din, aile, ahlak gibi kurumlara meydan okuyan, bedenden başka gerçeklik tanımayan, ne bu dünyada ne de ötesinde bir kurtuluş olduğuna inanan, sonsuz sıkıntılarını sanatla hafifletmeye çalışan (aralarında Baudelaire, Flaubert, Huysmans ve Oscar Wilde'in de bulunduğu) Dekadantlar, Batı'dan gelen akımlar içinde Tanzimat-Cumhuriyet dönemi yazarlarını belki de en çok zorlayan, en "tehlikeli" akımdır. Bu yazarlar içinde marazi durumlara yönelmesi, yasak olana ilgisi, melankolik karakterlere düşkünlüğü ve sanata odaklanmışlığıyla Dekadantlara en açık olan yazar, "hassas eştelerin yenilgi öykülerinin yazarı" Halit Ziya'dır. Parla aynı yazıda sanatın yeni bir ideolojik işlevsellik kazandığı Cumhuriyet döneminde Yakup Kadri ve Peyami Safa gibi yazarların yeniden ilk kuşak Tanzimat yazarlarının ideal yazar-yoldan çıkmış yazar formülüne geri dönmeleriyle birlikte "dekadans"ın milliyetçilik sayesinde kurtulması gereken bir illet olarak anlatılmaya başladığını da söyler. Yakup Kadri ve Peyami Safa'nın dekadant olana çekim duyan yazar kahramanları Halit Ziya'da olduğu gibi sanata olan bağlılıkları sınıandığı için değil, sanat anlayışları baştan sakat olduğu için yenilirler. Parla yine burada Yakup Kadri ve Peyami Safa'nın dekadant yazına duydukları gizli arzuyu nasıl maskelediklerinden, *Bir Tereddüdün Romanı*'nda dekadant klişeler kullanılarak çizilmiş olan Vildan'ın romanın sonuna doğru yazar karakterin "diğer ben"i olabilecek bir işlevselliğe kavuştuğundan da söz eder. (Parla'nın yazısı, 2011'de İletişim Yayınları'ndan çıkacak olan *"Başka"laşan Yazarlar: Türk Romanında Yazar Figürasyonu* adlı kitabının bir bölümü.)

dın olarak temsil edip kendinden uzak bir bölgeye taşır ("kokain çeken münevver hanım", "'vice' yapan monden kız", "harp sonu kızı", "münevver cici beyler ve hanımlar") hem de daha baştan abartıp karikatürleştirerek ("gayritabii", "isterik", "istikrarsız") kendi cezbolunmuşluğuyla yüzleşmekten kurtulur. Peyami Safa'nın bir zamanlar ilgi duyduğu "Bodleryen edebiyat ve Niçeen felsefe"den, gençliğinin bohem yönelişlerinden, hastalığının da etkisiyle kapıldığı "hidayetsiz dehşet"ten, kendi bedensel-marazi-tekinsiz ikizinden, nihayet milli ideallerle bohem yönelişleri arasında yaşadığı tereddütten kurtulma çabasının romanıdır *Bir Tereddüdün Romanı*. Tekinsiz ikizle yapılmış bir konuşmanın, ya da onunla eşit koşullarda girilen kıran kırana bir mücadelenin değil, onu "sağlıklı" bünyeden şeytan çıkarırmış gibi bir an önce çıkarıp atmanın romanı.

Zaten bir tereddüt romanı olarak değil, tereddüt karşıtı bir roman olarak biter *Bir Tereddüdün Romanı*. Yazarın milli-maneviyatçı görüşünü bulandıran her şeye; "mikroptan farkı olmayan, insanı hasta eden" marazi kitaplara; Freud, Marx ve Sartre'ın azdırdığı "libido canavarı"na; Nietzsche'den sosyalistlere tüm harp sonu felsefesine; yüzyıl başının "züppe edebiyatı"na yüklenen bir vaazla biter. Bau-delaire'i, Nietzsche'yi ve Dostoyevski'yi okumanın insanı nasıl Allah'a ve cemiyete yabancılaştırdığını, ferdi şahsiyetin içtimai köklerinden kopunca nasıl da kuruyuverdiğini, mistik ve ilahi bağları çözülen insanın nasıl da perişan olduğunu, tereddüdün insanı nasıl batkhaneye, kumarhaneye, akıl hastanesine, şifasız bir bedbinliğe ya da "iğrenç bir bohem"e sürüklediğini vaaz ederek, yani kendi başlangıç fikrini ("tereddüt") yok ederek biter. Peyami Safa'nın kendisini "tereddüde sokan bütün alakaları[n]ı silkip atmak", "uzviyeti-[n]in içindeki tehlikeli karanlığı" dağıtmak üzere yazdığı şeytan çıkarma romanı. "Hidayetsiz dehşet"ten hidayete geçerken onu huzursuz eden bohem-nihilist-Vildan'sı ikizini, "yalnızlık, hastalık, nöbet ve ölüm titremeleri"nin yazarını öldürmenin romanı.

5

Peyami Safa'nın *Türk İnkılâbına Bakışlar*'da kullandığı, kendi siyasi-edebi kimliğine de ışık düşürebilecek mükemmel bir kavram var: "İkiz ideal." Tanzimat'tan bu yana bütün inkılap hareketleri, diyor Peyami Safa, Türk bünyesini "hem şark ve garp, hem de din ve milliyet arasında yarımşar ve sakat iki parçaya" bölmüş, bunun sonucunda da ortaya tek bedeni iki kafası olan "Siyamlı ikizler" çıkmıştır. Safa'nın felsefesini yaptığı "büyük ameliyat" da burada devreye girer: Türk inkılabı Siyamlı ikizleri "bir kılıç vuruşuyla kökünden biç[miş]", Türk düşüncesini "Siyamlı kardeşler gibi birbirine yapışık iki fikir ve temayül halinde sürükleyen ikiz idealden" kurtarmış, tek bedeni, tek kafası olan bir milli gövde yaratmıştır.¹⁷

"Büyük ameliyat"ın ikiz ideali ortadan kaldırdığına, Türkiye'yi Doğu'yla Batı, dinle milliyet arasında bölünmekten kurtardığına inanmak istiyordu Safa. Oysa kendi yazarlığı boyunca Doğu'yla Batı, milliyetle Allah, riyaziyecilikle mistisizm arasında yaşadığı yalpalamalar bile Siyam ikizlerinin yok olmadığını, tersine birbirini yerinden etmek üzere çalışan düşman ikizlere dönüştüğünü gösterir. *Türk İnkılâbına Bakışlar*'ın birinci baskısıyla (1938) yirmi yıl sonrakı ikinci baskısı arasındaki farklılıkların altında bile aynı ikizlerin imzası vardır.¹⁸ Birinci baskıda inkılap "mistik görüşten riyazi görüşe ve step cemiyetinden site cemiyetine geçiş hamlesi" olarak tarif edilir; Türk düşüncesinin "geometri kafası" ve "hendese çatısı"na ihtiyacı vardır, mistisizm düpedüz karanlıkla, ilkellikle, dişilikle ("karanlık bir idrak", "iptidaî bir çocuk ve dişi sezişi") özdeşleştirilmiştir.¹⁹ İkinci baskıya yazılan önsözdeyse söz sırası öbür ikize geçer. Kitabı yazdığı yıllarda Türkiye'nin "Ortaçağ mistik inanışların-

17. Peyami Safa, *Türk İnkılâbına Bakışlar*, s. 54.

18. *Türk İnkılâbına Bakışlar*'ın ikinci ve sonraki baskılarında yer almayan bölümleri için, Peyami, s. 337-45.

19. *Türk İnkılâbına Bakışlar*, s. 112.

dan modern ve müspet ilim anlayışına henüz geçiyor" olduğundan bu değişmeyi kolaylaştırmak için akılcılığın eleştirisine yer vermediğini, ama yirmi yıl aradan sonra yeni zihniyet müspet ilim lehine fazla bozulduğu için bu kez mistisizmin safına geçip dengeyi yeniden kurmak zorunda kaldığını söyler Safa. İki ideali tek bir milli idealde buluşturmak istiyordu; ama sentezin temel ilkesi bu bitmeyen "rakkas hareketi"ne duruma göre yeni ivmeler kazandırmaktan başka bir şey değildir. Öyle görünüyor ki "Türk düşüncesi"nin görevi, denge iki kutuptan biri aleyhine bozulduğunda öteki kutbu savunmaktır ve denge de durmadan bozulmaya yazgılıdır. Bu durumda "iptidâî ve çocuk seziş"i ağır bastığında "hendese kafası"na, "hendese kafası" fazla kaçtığında mistisizme takviye yapmak gerekiyor, daha doğrusu Türk düşüncesi ancak o zaman bir iktidar felsefesi olabiliyordur.

Problemi görmüş, ama ortadan kalktığına inanmak istemiştir Safa. Görmüş, diyorum; çünkü aynı bedende oldukları için birbirini "sakat ve yarım" bırakmaya yazgılı düşman ikizler "tek beden, tek kafa"nın içindeki kaçınılmaz yarılmayı, idealin ideal olabilmek için bir düşman ikize muhtaç olduğunu; din ve milliyet, Doğu ve Batı, madde ve ruh kutuplarının sentezin içinde didişmeyi sürdürdüğünü, zaten sentezin bileşenlerinin de hep yeni dozlarla yeniden ayarlanması gerektiğini göstermesi bakımından mükemmel kavramdır. İnanmak istemiştir, diyorum; çünkü Türkiye'ye medeniyeti getiren "büyük ameliyat"ın Siyam ikizlerini bir "kılıç" ya da "neşter" darbisiyle ortadan kaldırırken aslında yeniden yarattığını, milli idealin başından bu yana Batı'yı hem model hem düşman olarak görmek zorunda olduğunu, "Garp trenine milli ruhla binmek" ya da "ruhu-muza sadık kalarak riyazileşmek" dediği düşünsel reçetenin hep aynı ikizler yüzünden bitmek bilmez bir denge oyununa dönüştüğünü, kısacası Safa düşüncesinin kaçmaya çalıştığı rakkas hareketine zaten çoktan yakalanmış olduğunu görmek istememiştir.²⁰

20. Safa'nın "ikiz ideal"ini Orhan Koçak'ın "kaptırılmış ideal"iyle birlikte düşünelim burada. "Kaptırılmış İdeal: *Mai ve Siyah* Üzerine Psikanalitik Bir Deneme"de (*Toplum ve Bilim*, sayı 70, Güz 1996, s.147) ulusal benliğin daha baştan bir

Rakkas hareketi Peyami Safa'nın sentezden söz ederken kullandığı sözcüklerin anlamlarındaki çatallaşmada bile kendini açıkça hissettirir. Safa sözlüğünde "riyaziye" medeniyeti, aydınlığı, ilerlemeyi belirtir; ama sözcüğün içinde aynı zamanda bir ruhsuzluk da ("soğuk matematik disiplini") kısırdıyordu. "Modernleşmek" gereklidir; ama aynı modernin içinde "modern ilmin şüphesi ve kontrolcü zekâsı" da sırtır. "Avrupalılaşmak" medeniliğin şartıdır; ama burada da bir ikinci içerik, insan ruhunu donduran "veled-i makine medeniyeti", insanın yaratıcı heyecanlarını kurutan bir "atıl ve kaba madde âlemi" kendini hissettirir. Safa sözlüğünün vazgeçilmezlerinden "mistik"ın içinde de sözcüğün düşman ikizi, karanlık, iptidai ve dişil bir "mistik hezeyan" kımıldıyordu. Bu durumda sözcüğe ikiz anlamlardan önce biri, sonra diğeri damgasını vuracak; aynı bedeni paylaşamayan Siyam ikizleri zamanla daha da düşmanlaşarak geri dönecek, düşünce bir iktidar felsefesi olabilmek için kendini ancak bir denge oyunu içinde, tahtaravallinin bir o ucunda bir öbüründe gerçekleştirebilecektir. Aslında bu ikizleşme yalnızca "madde" ve "ruh" ya da "milliyet" ve "din" için değil, "tereddüt" ve "şüp-

yarılmayla kurulduğunu söyler Koçak: "Birbirinin eksikliğini gideremeyen, diyaletik bir çatışma içinde ilerleyemeyen iki yarım dünya, iki dünya *müsveddesi*: Bir yanda öbür yarımın bayağı ve şekilsiz görünmesine yol açan bir yabancı ideal; öte yanda, idealin hep ulaşılmaz ve sahte görünmesini garantileyen bir yerli gerçek." Koçak "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları"nda (*Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm*, 2. cilt, İstanbul: İletişim, s. 372) Cumhuriyet döneminde birçok yazarı etkisine alan bu düşünsel yarılmayı "Batı" denen yerin aynı anda hem bir düşman hem erişilmesi gereken bir ideal olmasına bağlar. Milli Mücadele kadroları "kendi iç dünyalarında da temsil edilen, o iç dünyanın bir yönünü oluşturan bir 'düşman'a karşı, başka bir deyişle kendilerine karşı mücadele ediyorlardır." Koçak'a göre Ziya Gökalp'ten bu yana etkili olan ve sosyal teoriye 19. yüzyılda hâkim olan organizmacı paradigmanın etkilerini yansıtan medeniyet-hars, öz-biçim, ulusal malzeme-evrensel teknik karşıtlığı da bu ikili tavra dayanak sağlar. Aynı yazıda organizmacı paradigmanın Cumhuriyet döneminde tasfiyeci bir momentum edindiğinden de ("Batı'dan almak, ama sırf Doğu'yu yıkmak için almak") söz eder Koçak. Peyami Safa hem organizmacı bir milliyetçiliği benimsemesi hem de yazarlığını bu kurucu yarılmanın, "ikiz ideal"ın emrine vermiş olması bakımından tipik figürdür. Hem ikizliğe yazgılıdır, hem de (aslında bu yüzden) neredeyse bütün yazdıklarını ikizliği tasfiyeye ("tek beden, tek kafa" ısrarına) adanmıştır.

he" kavramlarının kendisi için de geçerlidir. Safa'ya göre zeki adam "öteden beri tereddüt eden" insandır; ama *Bir Tereddüdün Romanı*'nın kapanış vaazının da gösterdiği gibi tereddüt aslında bir soysuzlaşmadır. Rönesans "şüphe"den doğmuştur; edebiyatı edebiyat yapan şüphedir; ama aynı Safa bize şüphenin yozlaşmadan, bozulmadan, ölümden başka bir şey getirmeyeceğini de söylüyordur.

Son örneği "Şark" sözcüğünden vereceğim. Çünkü "ikiz ideal" in içindeki iki-yüzlülüğü en çok bu sözcüğün çifte anlamları ele verir. *Türk İnkılâbına Bakışlar*'ın "Şark Nedir?" ve "İki Şark Arasındaki Fark" adlı bölümlerinde Şark'ın filozof değil dindar, âlim değil büyücü, fikir makinesi değil esrar makinesi, üretken değil hımbıl, çalışkan değil lapacı olduğu yolundaki Şarkiyatçı teze itiraz ediyordur Safa.²¹ Ama Batı'nın neden böyle bir Doğu kurguladığını, bunun sömürgecilik ve emperyalizmle nasıl yakından ilişkili olduğunu açıklamak yerine, bütün enerjisini Türkiye'nin aslında "Şark milletleri"nden olmadığını kanıtlamaya; İslam Şark'ı Budist Şark'tan, Yakınşark'ı Uzakşark'tan, Türk milletini "iptidaî ve mazlum Asya kavimleri"nden ayırmaya harcar. Safa'nın Şarkiyatçılığa cevabı, Şarkiyatçılığın "iptidaî, miskin ve hımbıl" Şark'ını harita üzerinde daha doğruya kaydırmaktan başka bir şey değildir.²²

21. *Türk İnkılâbına Bakışlar*, s. 80-5.

22. Burada "rakas hareketi"nin Peyami Safa'ya özgü olmadığını da vurgulamamız gerekir. Hayatının bir döneminde Batı uygarlığından etkilenen, sonraki yıllarda şu ya da bu nedenle "ev"e dönen neredeyse bütün yazarlarda; evet, bir ri-yaziyecilik döneminin ardından mistisizme yönelen Peyami Safa'da; Paris'ten, "kendi gök kubbemiz"e, "mektepten memleket"e dönen Yahya Kemal'de; "yarım asır Avrupa tefekkürü ile uğraştıktan sonra kendi gerçeklerine dönen" Cemil Meriç'te (*Jurnal*, 2. cilt, İstanbul: İletişim, 1993, s. 197); hatta "cezrî bir Garpcı"lığın ardından "kendi[n]e göre tefsir ettiği bir Şark'a" dönen Tanpınar'da ("Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor", *Yaşadığım Gibi*, Birol Emil (haz.), İstanbul: Dergâh, 1970, s. 308) farklı ölçülerde de olsa aynı salınım kendini hissettirir. Ama bu yazarlar içinde, düşüncesinin bu salınıma eşlik eden psikolojik süreçler (hayranlık-gocunma, yüceltme-değersizleştirme) tarafından şekillenmesine en çok izin veren, bu yüzden de bu süreçleri en çok görünür kılan Cemil Meriç'tir. Bir yandan Balzac ve Hugo çevirilerine yıllarını verir; diğer yandan romanı "dişil bir zihniyet"in ürünü, "hasta toplumların mahsulü" olmakla eleştirir. Bir yandan Batı felsefesi üzerine ciltler dolusu kitap yazar; diğer yandan şüpheye dayalı felsefeyi "laf ebeliği"nden, "hasta bir tecessüs"ten, işini kılıç ve imanla halleden Osmanlı

Evet, Siyam ikizleri. Aynı tek idealin içindeki çifte ideal. Bir yandan Şark'ın manevi iklimini övmek, bedene karşı ruhu, Harbiye'ye karşı Fatih'i, kemancıya karşı kemençeciye yüceltmek zorundadır Peyami Safa; ama diğer yandan "medeniyetçi hamle"nin ideoloğudur; hımbıl, miskin, lapacı Şark imgesini zaten çoktan kabul etmiştir. 1930'larda, jürisinde bulunduğu güzellik yarışmalarıyla ilgili söylediklerine bakmak yeterli. Güzellik yarışmaları, diyordur Peyami Safa, "bizim gibi lâpacı harem kadınlarının yufka, yayvan ve hantal gövdeleri yerine, medenî kadın vücutlerinin teşrihî estetiğini ikame etmeğe mecbur milletler" için çok yararlıdır.²³

6

Şu soruyla başlamıştım: Nasıl oluyor da Cumhuriyet döneminin ilk hastalık anlatılarından birinin yazarı kültüre, dile, edebiyata bir maraz perspektifinden bakabildi? Her an kesilip atılabilecek bir bacağın hikâyesinden, nasıl oluyor da bir cerrahi söyleme, kangren olmuş parçaların kesilip atılmasını gerektiren bir milli gövde anlatısına varabildi? Kendisi de bir uzvunu kaybetme korkusunu yaşamış bir yazar nasıl oluyor da sosyal bünyenin kesilip atılması gereken

fatihlerinin hiçbir zaman tenezzül etmediği "incir çekirdeğini doldurmayan ifşalar"dan ibaret sayar. Bir yandan aklı över; diğer yandan aklın "düşmanlarımızın Tanrı'sı" olduğunu söyler. Osmanlı'yı yüceltir; ama daha yüceltir yüceltmez Osmanlı'dan, roman gibi ucuz ifşalara gönül indirmeyen, imandan ve kılıçtan başka bir şeyden anlamayan bir ilkel-vahşi yaratır. Bir yandan değer verir; diğer yandan değersizleştirir. Hepsinden önemlisi, bu değersizleştirme kendi romandan zevk alan, kendi felsefeyi önemseyen yanını, yani kendi kendisini de hedef alır.

Peyami Safa'ya dönersek: Meriç gibi Doğucu, Osmanlıcı ya da "bu ülke"ci değil, milli bünyecidir Safa. Ama düşman ikizler yüzünden ancak savrularak ilerleyebilen düşünce hattı onun yapıtlarının da temel özelliğidir. Ama onun esas farkı yalnızca çok değişik teklifleri ("riyaziyeci" medeniyetçilik, mutedil inkılapçılık, mistik korporatizm, büyük "ruh diyarı" Doğu, "millet", "Allah") uzun sayılamayacak ömrüne sığdırabilmiş olması değil, aynı zamanda roman türünün kendisini, düşüncesine baştan yön veren yarılımayı defetmek üzere araçsallaştırmış, romanlarının çoğunu ikiz-savarlığın emrine vermiş olmasıdır.

23. *Peyami*, s. 282.

uzuvlarından bu kadar kolayca söz edebiliyor? Muarızlarınca "çolaklık"la²⁴ suçlanan Peyami Safa nasıl oluyor da bir sıhhat-hastalık karışıklığına bu kadar kolay yerleşebiliyor?

Bunun psikolojik nedenlerine girmeyeceğim. Beni bu yazıda esas ilgilendiren, Peyami Safa'nın sonraki romanlarından bazılarını bir erkek kahramanın dönüşümü, bir siyasi-felsefi konumu terk edip bir başkasına yerleşmesi, yani kendi "marazi" ikizini defedip "bambaşka bir adam" olması üzerine kurmuş olmasıdır. Bir başka deyişle, sonraki romanlarının çoğunu politik felsefesine de yön veren ikiz-savarlığın emrine vermiş olması. *Bir Tereddüdün Romanı*'nın bohem yazarı romanın sonunda dekadan Vildan'la birlikte onu tereddüde sokan bütün alakalarını arkasında bırakır; geride "kapanan bir devir" bıraktığını düşünerek yürür gider. *Biz İnsanlar*'da Orhan gençlik yıllarının materyalizmini terk edip maneviyatçı-milliyetçi bir anlayışı benimser. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda nihilist Ferit yaşadığı mistik tecrübe sayesinde, Safa'nın çoğu zaman arka arkaya sıraladığı sözcüklerle söylersek bir "desenchante", bir "demeseir", bir "desoriente", bir "deracine", bir "degenere" olmaktan kurtulup "mutlak bir"e varır. Mistik tecrübe sayesinde tek bir hamleyle hem "nefs-i emmare"nin pençesinden hem "uzviyet"inin buyruklarından hem dünyanın bütün dramlarına kahkahayı basan hedonist babasının "demonlu zekâsı"ndan hem züppelikten hem de bir dizi "marazi" felsefeden (agnostizmden, septisizmden, materyalizmden, hedonizmden, epikürcülüktten, kozmopolitizmden, ferdiyetçilikten, pozitivizmden ve nihilizmden) kurtulmuştur. Nasıl *Bir Tereddüdün Romanı* kürsü konuşmasından ibaret bir iç monologla biterse, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* da felsefe öğretmeni Yahya Aziz'in "taazzuvun şartı transandanstır" yollu felsefe dersiyle sona erer. Transandans fertten millete, milletten insana, insandan Allah'a doğru olmalıdır: "Taazzuv daha üst planda bir taazzuvla birlikte gelişir: Vücut, organlarıyla birlikte büyür." Peyami Safa siyasi-kültürel yazılarından da tanıdığımız bu teze bu defa bir roman aracılığıyla varır: Fert gerektiğinde kendini aileye, aile hırfet ocağına (korporasyon), hırfet

ocağı devlete feda edebilmelidir.²⁵ İşin belki daha edebi kısmı, Safa'nın "Ferit" adının sembolik bileşenlerini, kahramanının dönüşümünü anlatmak üzere seferber etmiş olmasıdır. Ferit, isminin bütün bileşenlerini –çocukluğundan beri ona musallat olan kara köpeği ("it"), onu huzursuz eden nefis-i emmareyi ("id"), nefis-i emmare kuramcısının kendisini ("Freud"), nihayet ferdiyetçiliğin "fert"ini yine tek bir hamleyle tasfiye etmiştir. Tereddüdü burada bir kez daha materyalizmden idealizme, ferdiyetçilikten milli ideale, bohemden cemiyyetçiliğe doğru gerçekleşecek sonucu baştan belli dönüşüm uğruna araçsallaştırmıştır Peyami Safa.

Ama madem Siyam ikizlerinden söz ediyoruz bu yazıda, Safa'nın düşüncesini ele geçiren düşmansı ikizleri nasıl tasfiye etmeye çalıştığından söz ediyoruz, Safa'nın *İkiz'in* yazarıyla, Dostoyevski'yle nasıl bir ilişki kurduğundan da söz edelim. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda Safa alttan alta, bazen apaçık biçimde Dostoyevski'yle konuşur. Ferit'in "müstebit ve cimri" teyzesini öldürdüğünü hayal etmesi, cinayeti teyzesinin servetine kavuşmak, intikam almak, kız kardeşine yardım etmek, ama hepsinden önemlisi "kendisinde herhangi bir iş yapmak iktidarının bulunmadığından şüphe eden bir adamın bu iktidarı kendi kendine karşı ispat etme" isteğiyle işleyeceğini düşünmesi, dahası hayali cinayetini bir varlık problemine bağlaması ("Ben teyzemi öldürürsem varım") *Suç ve Ceza*'dan; Ras-kolnikov'un tefeci kadını öldürmek suretiyle kendi yasasını kendi koyacak kadar güçlü olduğunu kanıtlama çabasından izler taşır. Ferit'in "Onu ben öldürmedim, fakat öldüren adamla suç ortağı değil miyim?" sözleri de *Karamazov Kardeşler*'in temel izleklerinden birini, öldürmeyi aklından geçirenin ya da kan dökmeyi felsefi açıdan mümkün kılan düşünce tarzının da öldüren kadar suçlu olabileceği fikrini çağırıştır. Ferit'in cinayeti işleyen adamın kendi uyurken vücudundan ayrılan ruhu, kendisinin "double"ı olabileceğiyle ilgili düşünceleri de yine Dostoyevski'yi akla getirir. Romanda "ecinni taifesi" olarak nitelendirilen pansiyon sakinlerinin ("Vafi Bey'in ecinni-

25. Peyami Safa, "Doğan Dünyanın Müjdecisi: Ziya Gökalp" (1941), *Yazarlar Sanatçıları Meşhurlar*, İstanbul: Ötüken, s. 65.

leri", "evdeki ecinniler", "taifei cin yatağı") üzerine de epey bir Dostoyevski tozu serpilmiştir. Bu arada Matmazel Noraliya da Ferit'in "bambaşka bir adam" olmasında oynadığı rol açısından *Suç ve Ceza*'nın şifa figürünü, Raskolnikov'u yeniden manevi âleme, İncil'e davet eden Sonya'yı andırır.

Raskolnikov'un Sibirya'daki mahkûmluk günlerinin anlatıldığı kısacık son bölümünde bir yeniden doğuş vaadiyle, Raskolnikov'un inanç sayesinde iyileşebileceği imasıyla bitiyordu *Suç ve Ceza*. "Bu yeni bir öykünün konusu olabilir," diyordu Dostoyevski son cümlede: "bu öykümüz ise bitmiştir." Dostoyevski'nin romanın sonunda ima etmekle yetindiği bu yeni öyküyü, bir kahramanın inanç sayesinde adım adım nasıl kurtulduğunun romanını yazmak istemiş gibidir Peyami Safa.²⁶ Ama *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda Dostoyevski'yi Dostoyevski yapan çok katmanlılığın, Dostoyevski kahramanlarını inanılır kılan kriz ortamının, *Suç ve Ceza*'da roman boyunca tartışılan yasa ya da güç probleminin, Dostoyevski'nin *İkiz*'den bu yana ısrarla kurcaladığı "ikizlik" in, aynı içsel mekânda birbiriyle yarışan düşman ikizlerin hemen hiç izi yoktur. Siyam ikizleri burada da bu kez bir "kılıç" darbesiyle değil, bir "mistik tecrübe" hamlesiyle, tek bir vuruşla yok edilmiştir. Zaten *Bir Tereddüdün Romanı*'nın sonlarına doğru, karşıt konumlar arasında gidip geldiğinden bize durmadan problem çıkaran Dostoyevski'yi "asrın hastalığı" denen dekadansın içine katıp "Bir Adamın Hayatı"nın yazarına açıkça harcatmıştı Peyami Safa: "Buna benzer genç bir Fransız romancısının intihara teşebbüs ettiğini hatırladım. Baudelaire'i, Nietzsche'yi, Dostoievski'yi okuyarak, Allah'a, cemiyete, insana, kendine isyan etmiş bir çocuk... Hep tereddüt, tereddüt. Bu, bütün bir harp sonu neslinin romanı."

Sonunda ulaşılan "mutlak bir"e gelince. Bunun nasıl bir dünya olduğuna dair bilgiyi *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda değil,

26. Cemil Meriç *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda esen Dostoyevski rüzgârını fark etmiş olacaktır ki, "hasta ve tedirgin" Ferit'i "Cumhuriyet döneminin, ne istediğini bilmeyen, iradesi mefluç Raskolnikov'u" olarak nitelendirir, "Peyami'yi Okurken Yahut...", s. 227.

Cumhuriyet döneminin (Yakup Kadri'nin *Ankara*'sıyla birlikte) iki önemli ütöpik romanından biri olan *Yalnızız*'da buluruz. Samim'in zihninin ürünü olan Simeranya bütün zıtlıkların barıştırıldığı, bütün buhranların giderildiği, bütün çatışmaların bir ahenk içinde yok olduğu; "yalnızlık dramı"na, "zıtlık prensibi"ne, "kutuplaşma dramına" son veren bir mutluluk adasıdır. Bireylerin sosyal bünyeye "samimi ve tam iştiraki"ne dayanan, herkesin "umumî intibak ve ahenk atmosferi"ne kendini bıraktığı, "tamamiyle fonksiyonel bir bünye hareketi" içinde her an ortak ideale doğru yol aldığı hayal ülkesi. İnsanın daha serkeş, daha asi, daha isyankâr "ikinci benlik"ini öldürdüğü; biyolojik hayvani köklerinden, bilinçdışının buyruklarından, inançsızlık marazından, fanilik sıkıntısından kurtulduğu yer. Kişinin "içindeki demon"u susturup Allah'a yöneldiği, "stratosfer kadar temiz bir mânevîlik havası içinde nefes alanların şeffaf vicdanı"na dayalı toplum.

Peyami Safa mutluluk adası diyor, ben kâbus derdim. Sırf her türlü çatışma fikrinden vazgeçtiği, düşünceyi yöneten ilkeyi "mutlak bir"e indirdiği için değil. Aynı zamanda bu ütöpik düzende nasıl bir dilin hâkim olacağını ipuçlarını da verdiği için. *Yalnızız*'da da kürsü konuşmasından geçilmez. Çatışma fikrinin kendisiyle birlikte romanı roman yapan şeyden de vazgeçmiştir Safa. Bazen "materyalist", bazen "nihilist", bazen "dekadan" olarak adlandırdığı ikiziy-le ancak "teori orduları"nın²⁷ yardımıyla baş edebiliyor; iç monolog, iç diyalog ve bilinç akışı gibi tekniklerle gelişen romanları ancak bir söylev ya da vaaz tonunda bitirebiliyordur: "Bırak şu maddeyi, boş şu ölçü dehanı, doy şu fizik ve matematik tecessüsüne, kov şu kemi-yet fikrini, dal kendi içine, koş kendi kendinin peşinden, bul onu, bul kendini, bul ruhunu, bul, sev, bil, an, gör, kendi içinde gör Allah' ını. Kendine dön, kendine bak, kendine gel. Aptalca bir konfor aş-kından doğduğu halde her biri daha korkunç bir dünya harbi hazır-

27. "Teori orduları" sözü Safa'nın kendisinin. *Yalnızız*'da geçer; Samim'in "ikinci benlik"ine boyun eğmekle suçladığı Meral bir ara cesaretini toplayıp ona diklenir; Samim'i kendisine "teori orduları"yla saldırmakla suçlar (s. 166). Bu da Peyami Safa'nın romanlarını ancak "ordulaşmış" bir teoriyle, yani ideolojik vaazla bitirebildiğinin kısmen de olsa farkında olduğunu gösterir.

layan teknik mucizelerinin yanında, senin iç zıtlıklarını elemeye yarayacak ve seni kendi kendinle boğuşmaktan kurtaracak ruh mucizelerini ara. İnan mânevîlere ve mukaddeslere, inan!"

Söylemeden edemeyeceğim. Simeranya'nın yaratıcısı Samim roman boyunca Meral'in "ikinci benliği"yle uğraşır durur. Onu Paris'e gitmeyi hayal ettiği için şekilperestlikle, lüks tavukluğuyla, koketlikle, içindeki "asi ikinci"ye boyun eğmekle suçlar. Ama kendisi, sahiden kendi kızı olma ihtimali olan bu "kan realitesi meçhul" genç kızla flört etmesine rağmen (Meral'in annesi Samim'in eski metresidir) romanın hiçbir ânında Samim'i huzursuz etmez bu.²⁸ Simeranya denen idealler ülkesi Samim kendisini kurcalasın diye değil, kendi gizli ikiziyle yüzleşebilsin diye değil, "demon"u hep başkalarında arayabilsin, onu bunu "asi ikinci"sine boyun eğmekle suçlayabilsin diye ortaya atılmıştır. Peyami Safa kendi asi ikincisini, onu bir zamanlar Yorick'e doğru çeken ikinci benliğini artık hatırlamak bile istemiyordur.

7

Tanpınar'la Safa'nın *Hamlet*'e ayrı kapılardan girdiğinden söz ederek başlamıştım. Ayak uyduramadığı bir dünyadan çekip giden öksüz Ophelia'nın kapısı Tanpınar'ınki. Trajediye o kapıdan girmiş, hayatı boyunca ilksel kaybın hem öznesi (anasızlık, yarım kalmışlık, öksüzlük) hem nesnesiyle (yitirilen annenin kendisi, ölümler diyarın-

28. Bu konu romanda sadece bir cümleyle geçiştirilir. Samim'le kardeşi Besim'in, Meral'in "nasıl bir sır bulutu içinde dünyaya geldiğini" konuştukları bölümde, Besim Samim'e, Meral'e karşı duyduğu hislere "kan mırıltıları kanşıp karışmadığını" sorar. Samim'in verdiği cevap kısadır: "Hayır, böyle bir mırıltı duymadım." Zaten "kan realitesi" Samim için o kadar da önemli değildir. Şöyle söyler: "Kan realitesinin meçhul olduğunu farzedelim: Kızın anası Nail Bey'i gösterir, cemiyet de bunu böyle kayıt ve kabul etmiştir. Meral'i yetiştiren Nail Bey'dir. Şimdiye kadar aksine hiçbir şüphe ve iddia olmamıştır. Meral benim annesiyle alakâmin derecesini de bilmez. Nail Bey ketum adamdır." Benim anladığım şu: "Cemiyet"te bir şüphe olmadığına, daha kötüsü Meral bundan şüphelenmediğine göre, Samim'in bunu dert etmesi için bir sebep yoktur.

dan kurtarılmayı bekleyen sevgili) özdeşleştirdiği bir "beyaz entarili hayal" etrafında; "durgun su"lar, "billûr havuz"lar, "su nergisleri" çevresinde dönüp durmuştu. Peyami Safa'ysa ruhsal kaybın değil, çürüyen bedenın kapısından girdi trajediye. Şifasız hüznün değil, sırtın kurukafanın. Hasret değil, keder değil, hüzn değil; "hidayetsiz dehşet."

İnsan hastalanır, sonra iyileşir. Ama bir gün gelecek iyileşmeyecektir. Peyami Safa'nın ölümsüz "sosyal bünye" ideali, zamanlı varlığın karşısına koyduğu zamansız cemaat ilkesi, milli ideal uğruna "insanın —canına varıncaya kadar— nefsine ait bütün kıymetleri topyekûn feda etmeğe hazır olma iradesi",²⁹ nihayet bütün zıtlıkları bağrında eriten "mutlak bir" ütopyası aslında yazarlığını besleyebilecek esas içerikleri, bedenın haz kadar aczle de yüklü hayatını, insanın kolay kolay söz geçiremediği "ikinci benlik"ini, insan varoluşunun ardında sırtın "hidayetsiz dehşet"i, bir zamanlar *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nu mümkün kılan bütün bu insani sıkıntıları "asrın hastalıkları" olarak defetmeye ayarlanmış. Yalnızca romancıyla ideolog arasındaki farktan söz etmiyorum. Çünkü Safa'nın ideolojik yazılarına damgasını vuran ikiz-savarlık romanlarında tekrar tekrar sahnelenir. Hatta romanlarını tam da oradaki "ikiz ideal"den, düşüncesini çoktan ele geçirmiş Siyam ikizlerinden kurtulmak için yazmıştır. "Yalnızlık, hastalık, nöbet, ölüm titremeleri"nin yazarıyla aynı mekânı paylaşmak istemiyor, erkek kahramanın "bambaşka bir adam"a dönüştüğü romanlarında bu hastalıklı, bu nihilist, bu maddeci, bu inançsız ikinciye saf dışı etmeye çalışıyordur Peyami Safa. Romanları bu yüzden kürsü konuşmasıyla, bu yüzden söylevle, bu yüzden vaazla biter. Çünkü onlar fanilik sıkıntısıyla doğan, yine bu sıkıntıyla ölecek zamanlı bir varlığın değil, zamansız bir bünyenin hikâyeleridir.

Tanpınar'a dönersek: Peyami Safa kadar ısrarlı olmasa da bir "hakiki taazzuv" özlemi, kültürü uzuvlarıyla barışık bir ana gövde, tek tek uzuvları "biçare, manasız artık"lar olarak görme isteği, hatta "bünyemize yabancı" olanı dışlamaya varan bir tasfiyeci sahici-

29. Peyami Safa, "İdealsiz Adamı Çeviren Boşluk", *Millet ve İnsan*, s. 56

lik arayışı onda da hiç yok değildir. Yine de Cumhuriyet dönemi edebiyatına damgasını vuran bütün bu toplumsal seferberlik havasının kısmen de olsa dışına çıkabilmişti. Milli ideali benimsemesine rağmen o ideale sığmayan içeriklerin peşine düşebilmiş, kendi kaderli ikiziyle aynı bedeni paylaşabilmiş, "uzvi ahengi bozulan insan fert haline girer"³⁰ ya da "bu huzursuzluk, asıl modernî yapar"³¹ gibi cümleler kurabilmişti. "Artık" dediği şeyden hoşlanmamasına rağmen, kendini tek bedeni, tek kafası olan bir milli gövdenin sözcüsü olarak değil, o gövdeden çoktan kopmuş bir "artık" olarak görebilmişti. Hatta günlüklerinde kendi şifasız hüznüne, kendi hazin tıkanmışlığına, kendi "yeraltı" ikizine cepheden baktığı bile söylenebilir. Bir de yine günlüklerinde, çoğu yazarın uluorta söylemekten uzak duracağı bir hüsrânı apaçık bir cümleye dökmüşlüğü var: "Türkiye evlâtlarına kendisinden başka bir şeyle meşgul olmak imkânını vermiyor."³²

Arkada, Simeranya fatihi Samim'in sesi duyuluyor. Meral'e, mukaddes benliğin içinde bir kanser uru gibi sinsice yayılan ikinci benliğini katletmesini buyuruyor: "Senin düşmanıdır. Senin birinci ve seçkin benliğine saldıran ikincidir. Beni senin hesabına o korutuyor. Öldürmelisin onu."

—

30. "Halbuki fert olarak alınan insan tam değildir ve herhangi bir büyüklük fikriyle beraber yürümez. İnsiyaklarımızın emrinde bulunduğumuz zaman fert oluruz. Uzvi âhengi bozulan insan fert haline girer. Bir an dişi ağrıyan bir Aristo, yahut nasılsa bir gece aç kalmış olan bir Léonard veya Eflâton aklıma geliyor. Üçü de bir kaderin pençesindedir. Fakat ızdıraplarında hiç de büyüklük fikri yoktur. Bu acıyı duyuştta herhangi bir insandan farksızdırlar", "İnsan ve Cemiyet", *Yaşadığım Gibi*, s. 22.

31. "Değerler üzerindeki bu yeni baştan durma, bu huzursuzluk, asıl modernî yapar", "Ahmet Hamdi Tanpınar'la Bir Konuşma", *Yaşadığım Gibi*, s. 297.

32. *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, İnci Enginün ve Zeynep Kerem (haz.), İstanbul: Dergâh, 2007, s. 267.

Batı'nın Cinsiyeti

Cenk Meydanlarından Yatak Odalarına



"[Avrupa'nın zaferi] Cenk meydanlarında değil,
yatak odalarında kazanılan bir zafer."

Cemil Meriç, "Yunan Mucizesi"

EDWARD SAID'in *Şarkiyatçılık*'ı çığır açıcılığını bilgiyle iktidar arasında bir suçortaklığı olduğunu gösterebilmesine borçluydu. Batı "Batı" olabilmek için kendine hükmedilebilecek bir Doğu kurmuş, tarihsel-siyasal-ekonomik koşullarca belirlenmiş bu Doğu temsiliyi sanki bir doğal hakikatmış gibi dünyanın geri kalanına dayatmıştı. Kendini "Batı" olarak ayırtıran yerin dünyanın geri kalanı hakkında oluşturduğu öğretisi, inanç ve klişeler toplamı olan Şarkiyatçılık sömürgecilik, emperyalizm ve ekonomik sömürüyle yakından ilişkiliydi. Aynı kitapta Şarkiyatçılığın Doğu hayalini nasıl bir doğal hakikatmış gibi sunduğunu anlatırken Doğu'yla cinsellik arasında kurulan bağa da değiniyordu Said. Şarkiyatçılığın Doğu imgesi eril bir hayal gücünü teşvik ediyordu. Miskinliği, suskunluğu ve nüfuz edilebilirliğiyle fethedilebilir bir dişi gibi düşünülmüştü Doğu; bazen bereketi, bazen dizginlenemez şehveti simgeliyor, aynı anda hem bir cinsel vaadi hem bir cinsel tehdidi temsil ediyordu.¹

Said'in *Şarkiyatçılık*'ta değinip geçtiği bu cinsiyetlendirme sonradan başka yazarlar tarafından ayrıntılı olarak tartışıldı. Rana Kabbani *Avrupa'nın Doğu İmaji*'nda Avrupa gezi edebiyatının çoğu örneğinde keşfedenin erkek, keşfedilenin kadın olarak görüldüğüne,

1. Edward Said, *Şarkiyatçılık*, çev. Berna Ülner, İstanbul: Metis, 1999, s. 200, 218-20 ve 323. Batı'nın Doğu imgesiyle cinsellik arasında kurulan bağın çalışmasının kapsamının dışında kaldığını da söyler Said: "İkide bir nükseden, ama çözümlene alanıma girmeyen bir konu bu ne yazık ki", s. 200.

Doğu'nun aynı anda hem güçlü bir arzuyu hem bir inkârı harekete geçiren bir "cinsel aşırılıklar" diyarı olarak temsil edildiğine işaret etti.² Meyda Yeğenoğlu *Sömürgeci Fantaziler*'de Doğu ile Doğulu kadın arasında kurulan metonimik ilişkiye, Şarkiyatçı metinlerde Doğu'nun kadın, kadının da Doğu gibi gizemli ve vahşi, edilgen ve eksik, şehvetli ve şuursuz, tuhaf ve tehlikeli olarak temsil edildiğine dikkat çekti.³ Yine de Şarkiyatçılığın eril bir hayal gücünü teşvik ediyor olması, bu tür anlatılarda Avrupa'nın daima erkek, Avrupa-dışının daima kadın olarak temsil edildiği anlamına gelmiyor. Irvin Cemil Schick *Batının Cinsel Kıyısı*'nda seyahatnamelerden aşk romanlarına, erotik edebiyattan bilimsel incelemelere uzanan geniş bir külliyatta harem, hamam, cariyeye, odalık ve hadım imgeleri etrafında nasıl farklı bir Doğu kurulduğunu tartışırken, Avrupa-dışıyla ilgili cinselleştirilmiş imgelerin genellemelere sığmayacak kadar değişken olduğunu söyler. Yerine göre sefalet, miskinlik ve tembelliğin, yerine göre dizginlenemez bir cinselliğin, yerine göre istibdat, zorbalık ve despotluğun mekânı olarak farklılaştırılmıştır Doğu. Her defasında aynı kalan sabit bir kalıptan çok, bir dizi çelişik kalıbın birbirini yalanlarken pekiştirdiği bir söylem dokusu, birbiriyle çelişen imgelerin aynı farklılaştırma stratejisi içinde harekete geçirilebildiği bir yapboz tahtası vardır karşımızda. Doğu bir dişi olarak temsil edilebildiği gibi, erkekliği haremde soğurulmuş bir kadınsı erkek, ya da tam tersine azgın bir cinselliğin buyruğundaki aşırı eril bir figür, bir tecavüzcü erkek olarak da temsil edilebiliyordur. Aynı değişkenlik dişilik temsilleri için de geçerlidir. Doğu aynı anda hem uysal hem dizginlenemez, hem boyun eğmiş hem fettan, hem çekici hem itici, hem edilgen hem tehditkâr, hem fethetilebilir hem nüfuz edilmez olarak gösterilebiliyor, yine de bütün bu çelişik mecazlar her defasında Şark'ın farklılığına işaret etmek üzere devreye sokulabiliyordur.⁴

2. Rana Kabbani, *Avrupa'nın Doğu İmajı*, çev. Serpil Tuncer, İstanbul: Bağlam, 1993.

3. Meyda Yeğenoğlu, *Sömürgeci Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*, İstanbul: Metis, 2003.

Buraya kadar "biz"im açımızdan bir sorun yokmuş gibi duruyor. Çünkü Batı'nın "biz"e ne yaptığından, "Doğu" adı verilen toplumlarla birlikte "biz"i de nasıl aşağı ya da aşırı bir konuma yerleştirdiğinden, bir kadınsılık ya da aşırı erillik yazgısına zincirlediğinden söz ediyoruz. Kendini milliyetçi, İslamcı, yerelci, üçüncü dünyacı, hatta solcu olarak tarif eden birçok insan buraya kadar anlaşılabir; en azından şimdilik öyle duruyor. Ama Batı'nın "biz"e ne yaptığıнын eleştirisini, "biz"im o Batı'yla ne yaptığımızın eleştirisiyle birleştirdiğimizde, sorun çıkacak. *Şarkiyatçılık*'ın çığır açıcı olduğu doğru; ama ne yazık ki *Şarkiyatçılık* eleştirisinden yalnızca Said'in hedeflediği türden bir eleştirelilik, Doğu-Batı gibi toptanlaştırmacı bölünmeleri yerinden edecek bir sorgulayıcı eleştiri çıkmadı. *Şarkiyatçılık* dünyanın "Doğululuk" yazgısına zincirlenmiş yakasında Doğu-Batı karşıtlığını bu kez "imtiyazsızlar" lehine pekiştirmek üzere de kullanıldı. Bunun Said'in kendisini de huzursuz ettiğini biliyoruz. 1995'te *Şarkiyatçılık*'ın yeni basımına yazdığı sonsözde, "Şark ile Garp gibi tüm kategorik adlandırmalar karşısında had safhada kuşkucu" bir kitabın Arap dünyasında "İslam ve Araplara ilişkin sistematik bir savunma" olarak okunmasından; Batı'nın hışmına uğramış bir İslam imgesini, Batı karşıtı bir milliyetçiliği, yitirilmiş kimliği geri almaya yönelik siyasi mücadeleleri, tasasız bir yerelciliği, ya da Doğu'nun Batı'dan nasıl da kapanmaz bir uçurumla ayrıldığını kanıtlamaya kilitlenmiş özcü kimlik arayışlarını desteklemek üzere kullanılmasından; kendi *Şarkiyatçılık* eleştirisinin bu tür siyasi tasarıların entelektüel cephaneliğine dönüşmesinden duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Dünyanın bu "suskun" kıyısının kendisinin *Şarkiyatçılık*'ta söylediği kadar suskun olmadığını vurgulamak gerektiğini hissetmiştir şimdi Said: "Yirminci yüzyılın özgürlük hareketleri tarihinin de kanıtladığı gibi imtiyazsızların da konuşması mümkündür aslında." Ama bu konuşmanın her zaman bir özgürleşme an-

4. Irvin Cemil Schick, *Batının Cinsel Kıyısı: Başkalıkçı Söylemde Cinsellik ve Mekânsallık*, çev. Savaş Kılıç ve Gamze Sarı, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000. *Şarkiyatçılığın* "çelişkili bir toplam" oluşturduğuna, örneğin Şarklı Arabın aynı anda hem edilgen bir kukla hem de azgın bir yaratık olarak görülebildiğine Said de dikkat çeker, *Şarkiyatçılık*, s. 326-7.

lamına gelmediğini de belirtmek gereğini hisseder: Evet "Şark" konuşuyordur, ama çoğu zaman Batı'nın dayattığı kutuplaşmanın içine yerleşerek, kendine Batı'nın Doğu'sundan daha az hayali olmayan bir Batı kurarak konuşuyordur. Bu yeni sonsözde *Şarkiyatçılık*'ın temel tezini bir kez daha açık bir biçimde ifade eder Said: Doğu-Batı karşıtlığı iki yekpare blok tanımladığı, sabit kimlikler arasındaki düşmanlığı körüklediği, nihayet düpedüz yanıltıcı olduğu için; bize bir medeniyetler, bir dinler, bir ırklar çatışması olarak dayatılan kutupsallığın ardındaki tarihsel, politik, iktisadi süreçleri görünmez kıldığı için karşı çıkılması gereken bir kutupsallıktır.⁵

Şarkiyatçılık eleştirisinin bugün Türkiye'de de benzer biçimlerde, bazen milliyetçi bir itirazı, bazen mağdur İslam imgesini, bazen Batı'yla olan ilişkisini problemleştirmek gereği hissetmemiş bir yerelciliği pekiştirmek üzere kullanıldığını, bir "Işık Doğu'dan gelir" Doğuculuğuyla⁶ gündeme geldiğini biliyoruz. Bu yüzden mutlak,

5. "1995 Baskısına Sonsöz", *Şarkiyatçılık* içinde, s. 344-68.

6. Burada özellikle Hilmi Yavuz'un "Oryantalizm" yazılarını kastediyorum. *Modernleşme, Oryantalizm ve İslam*'da (İstanbul: Boyut Kitapları, 1998) Said'in kitabına da atıfta bulunarak "insanımızın, özellikle de aydınımızın zihin yapısını sinsi bir hastalık gibi kemiren Oryantalizm illetinin Türkiye'nin entelektüel gündeminin bir numaralı meselesi olduğunu" söyler Hilmi Yavuz. Ona göre Türkiye Batı'yı taklit ettiği için Batılı olamamış, Türkiye'de taklitçilik yüzünden bir Oryantalist elit, bir Bihruz Beyler takımı oluşmuştur. Yavuz bu yazılarda kendi ülkesini yaşanmaz bulan "sömürge aydınları"nı da eleştirir. Ama Doğu-Batı karşıtlığının Türkiye'de iktidarın oluşmasında (yalnızca Kemalist iktidarın değil, başka ideolojiler eşliğinde oluşan iktidarların da oluşmasında) nasıl bir rol oynadığını analiz etme konusunda son derece isteksizdir. Bilgi-iktidar ilişkisinin "burada" aldığı biçimleri aydınlatabilecek bu tehlikeli bölgeye hemen hiç girmez. Said'in Şarkiyatçılık eleştirisinin temel önermelerinden birini; Doğu-Batı karşıtlığının bize bir medeniyetler, dinler ya da ırklar çatışması olarak dayatılan kutupsallığın ardındaki *tarihsel, politik, iktisadi süreçleri* görünmez kıldığı için karşı çıkılması gereken bir karşıtlık olduğu yolundaki temel önermeyi de önemsemez. Doğu-Batı karşıtlığını bir medeniyetler, bir dinler çatışması olarak değerlendiren şu cümleler "Hayali İslam, Hayali Doğu" adlı yazısından: "Fethullah Gülen Hocaefendi'nin Papa II. Jean Paul ile yaptığı görüşmeyi, işte bu bağlamda değerlendirmek gerekiyor. 14. yüzyıldan bu yana Oryantalizm aracılığı ile kesilmiş olan medeniyetlerarası ilişkilerin yeniden inşa edilmesi, önce şu menhus 'Hayali Doğu' ve 'Hayali İslam' tasarımının zihinlerden sökülmesine bağlıdır. Doğu ve Batı medeniyetleri arasındaki gerçek diyalog, bu iki medeniyetin özü olan İslam ve Hristiyanlık arasında kurulabilir. Unutmamalı: Işık Doğu'dan gelir (ex Oriente Lux)!",

değişmez, apayrı bir Doğu kuran inanç, öğreti ve klişeler toplamına yönelik bir radikal eleştiriyi, Doğu'nun kendi Doğululaştırılmasına nasıl çağrıldığını, ama aynı zamanda bu çağrıya nasıl cevap verdiğini düşünmemize imkân sağlayacak bir zeminde ilerletebilmemiz gerekiyor. Burada yalnızca bir tepkisellikten, yalnızca savunmacı bir Garbiyatçılıktan⁷ değil, Türkiye'nin farklı dönemlerde kendi rejimlerini kurarken başvurduğu kurucu bir kutupsallıktan, yalnızca bir muhalefet söyleminden değil, aynı zamanda bir iktidar söyleminden de söz ediyorum. Şu soruları soracağım: Başkaları üzerinde üstünlük kuran yerde değil, üzerinde üstünlük kurulanda nasıl bir Batı inşa edildi? Modern kültürünü hem bir Avrupa arzusu hem bir Avrupa üstünlüğü altında kuran Türkiye'de yazarlar Avrupa'yı nasıl cinsiyetlendirdiler? Batı'yla Türkiye arasındaki ilişki nasıl oldu da Şarkiyatçı anlatılardakine benzer biçimde kadınla erkek arasındaki ilişkiymiş gibi, sanki evlilikten, aşktan, cinsel ilişkiden söz edili-

s. 125. Ayrıca bakınız: "Bir Oryantalizm Kepazeligi", s. 68-9 ve "Oksidantalizm", s. 70-2 Hilmi Yavuz bu yazılarda yalnızca Doğu-Batı karşıtlığını bir medeniyetler ve dinler çatışması olarak sunduğu için değil, aynı zamanda Doğu'yu İslam'a eşitlediği için de Şarkiyatçılığı yeniden üretmekten öteye geçemez.

7. Garbiyatçılık kavramının Türkçedeki geçmişi epey eskiye uzanıyor. "Müstağrip" sözcüğünü ilk kullananlardan biri Ahmet Midhat, en çok kullanansa Cemil Meriç'ti. Ahmet Midhat sözcüğü "maarif-i Garbiyeyi Şark'a ithale çalışma" anlamında kullanır: "Müsteşrik [şarkiyatçı], Doğu irfanı ile uğraşan Avrupalıların kendilerine verdikleri isim. Aynı mevzu üzerinde çalışan bir Osmanlıya bu ismin verilmesi caiz değildir. Biz, son devir muharrirleri, maarif-i Garbiyeyi Şark'a ithale çalışan birer müstağribiz," Cemil Meriç'se aynı sözcüğü tümüyle olumsuz bir içerikle, "taklit, intihâl ve tercüme"den ibaret bir Batı hayranlığı anlamında kullanır: "Tanzimat sonrası Türk aydınına en çok yakışan sıfat müstağrib. Edebiyatımız bir gölge-edebiyat; düşüncemiz bir gölge-düşünce. Üç edebî nevi itibardadır: Taklit, intihâl, tercüme." Ama buna rağmen Ahmet Midhat'ı Batı'ya teslim olan "müstağripler"den ayırır Cemil Meriç. Ona göre Ahmet Midhat "dağlar deviren itimad-ı nefsi"yle Batı'yı yağmalayan, kırk haramilerin mağarasından aldığı ganimeti halkına dağıtan, "Batı'nın tarutıcısı olduğu halde, Doğu'lu kalan belki de tek müstağrip"tir. *Bu Ülke*, İstanbul: İletişim, 1974, s. 101 ve 107; "Doğulu Kalan Tek Müstağrip", *Kültürden İrfana*, İstanbul: İnsan, 1986, s. 231-3 ve "Muallim Naci Üzerine Cemil Meriç'e Sorular", *Cemil Meriç ile Söyleşiler*, Mehmet Tekin (haz.), Konya: Çizgi Kitabevi, 2003, s. 49. Şu tanımlar da Meriç'e ait: "Müstağrib ülkesinde muhacir, batılılaşmış ve garip. Hem garibe, hem Garb'ı kucaklayan bir isimdir müstağrib kelimesi", "Cemil Meriç'le Bir Konuşma", *Cemil Meriç ile Söyleşi-*

yormuş gibi anlatılabildi? Bu cinsel mecazlar bize "Batı" hakkında ne anlatıyor, ama aynı zamanda neyi görünmez kılıyor? Hepsinden önemlisi, bu temsiller Batı'nın Doğu bilgisine karşı bir direnci dile getirdiklerinde bile nasıl bir iktidar söyleminin ortaya çıkmasına yol açtılar? Bir de tabii Cemil Meriç'in 80'lerin başında *Şarkiyatçılık*'ı Türkiyeli okura tanıtırken sorduğu soru var: "Neden *Oryantalizm*'e uzaktan veya yakından benzeyen bir kitabın altında bir Türk'ün imzası yok?"⁸ Orhan Koçak'ın "Ataç, Meriç, Caliban, Bandung"da Meriç'e yönelttiği soruyu tekrarlırsam: "Niçin 'bir Türk'ün imzası yok bu kitabın altında, niçin Meriç'in ki yok?"⁹

ler, s. 146; "Hem suda, hem karada yaşayan bu hilkat garibesi giderek büsbütün kopar mazisinden. Artık ne Asyalı, ne Avrupalıdır. Ne Müslüman, ne Hristiyan", "Neden Bir Dünya Görüşümüz Yok", *Mağaradakiler*, İstanbul: İletişim, 1997, s. 228; "Müstağripler, zaferin sarhoşluğuyla bedahetlere meydan okurlar. Hiçbir ülkenin eşine rastlamadığı bir vandalizme inkılâp adı verilir: Dil İnkılâbı", "Suçlu Kim?", *Mağaradakiler*, s. 266. Meriç kendisini de "yarım asır Avrupa tefekkürü ile uğraştıktan sonra kendi gerçeklerine dönen eski bir müstağrip" olarak tanımlar, *Jurnal*, 2. cilt, İstanbul: İletişim, 1993, s. 197.

"Garbiyatçılık" kavramına gelince: Meltem Ahıska kavramın çeşitli yazarlar tarafından farklı anlamlarda kullanıldığına işaret eder. Bunlardan biri, Batı karşıtlığıdır; *Şarkiyatçılık*'a 1995'te yazdığı sonsözde Said de bu tür bir tepkisel Garbiyatçılıktan söz eder. Ama kavram başkaları tarafından Batıcılık, Batılılık ya da tersine çevrilmiş *Şarkiyatçılık* gibi anlamlarda da kullanılmıştır. Ahıska'nın kendi çalışmalarının ufuk açıcılığıysa Garbiyatçılığı yalnızca Batı'nın Doğu temsiline cevap verme pratiği olarak değil, aynı zamanda bir "biz"i idare etme pratiği olarak ele almış olmasıdır. Ahıska'ya göre Batılılık, Batıcılık ve Batı karşıtlığının iç içe geçtiği bir politik öznellik biçimi, aynı zamanda ona eşlik eden bir iktidar biçimidir Garbiyatçılık. Bkz. *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, İstanbul: Metis, 2005, s. 73; "Türkiye'de İktidar ve Gerçeklik", *Defter*, Bahar 1998 (*Türkiye'de İktidarı Yeniden Düşünmek* içinde, Murat Güney (haz.), İstanbul: Varlık, 2009, s. 31-59; "Şarkiyatçılık/Garbiyatçılık: Modernliğin Çıkması", *Barbarları Beklerken*, Müge Gürsoy Sökmen, Başak Ertür (haz.), çev. Sona Ertekin, Doğan Şahiner, İstanbul: Metis, 2010, s. 187-209 ve "Occidentalism: The Historical Fantasy of the Modern", *The South Atlantic Quarterly*, 102: 2/3, İlkbahar/ Yaz 2003, *Relocating the Fault Lines: Turkey Beyond the East-West Divide*, Sibel Irzık ve Güven Güzeldere (haz.), s. 351-81.

8. Cemil Meriç, "Oryantalizm: Sömürgeciliğin Keşif Kolu", *Kültürden İrfana*, s. 69.

9. Orhan Koçak, "Ataç, Meriç, Caliban, Bandung: Evrensellik ve Kısmilik Üzerine Bir Taslak", *Türk Aydın ve Kimlik Sorunu* içinde, Sabahattin Şen (haz.), İstanbul: Bağlam, 1995, s. 240.

Ben bu yazıda bu soruları, biri Türk milletinin "iptidâî ve mazlum Asya milletleri"nden ancak medeniyetçi bir hamleyle ayrılabilceğini söyleyen, diğeri Batı'nın tahakkümüne karşı mazlum Osmanlı'yı, mazlum İslam'ı, mazlum Asya'yı, mazlum Doğu'yu savunan iki yazardan, Peyami Safa ve Cemil Meriç'ten yola çıkarak tartışacağım. İlki Kemalizme uygun bir tarih felsefesi geliştirmeyi amaçlayan *Türk İnkılâbına Bakışlar*'ın yazarı, ikincisi Batıcılığa karşı "yobazlığı" üstlenebilecek kadar Kemalizm karşıtı. İlki tüm verimini Doğu-Batı sentezinin emrine vermiş, ikincisi Batı karşıtı olduğu kadar Batı hayranı iki yazar. Onların yapıtlarında nasıl bir Batı var? Madem Batı'nın Doğu'yu eril bir hayal gücüyle "aşağı" ya da "aşırı" bir konuma hapsettiğinden söz ediyoruz, karşılaştırmaktan da çekinmeyelim: Şarkiyatçı anlatılardaki cinsiyetlendirilmiş Doğu temsilleriyle Cemil Meriç'in ya da Peyami Safa'nın Batı temsilleri arasında nasıl bir fark var? Aynı zamanda nasıl bir benzerlik?

2

İlk kuşak Tanzimat yazarlarının Asya'yla Avrupa arasındaki ilişkiyi bir evlilik mecazıyla düşündükleri üzerine daha önce de yazıldı.¹⁰ Şinasi "Asya'nın akl-ı pirânesi ile Avrupa'nın bîkr-i fikrini izdivaç ettirmek"ten, Namık Kemal "Şark ve Garb'ın fikr-i kemâl ve bîkr-i hayâl'i arasında yapılacak bir evlilikten söz eder. Asya'yla Avrupa arasındaki ilişki bir evlilik olarak düşünülmüştür; ama sorunun çözümüünden çok başlangıcına işaret eder bu. Çünkü evlilik teklifi yalnızca bir arzuyu değil, aynı zamanda bir korkuyu, ilişkide kimin

10. Buna ilk dikkati çeken Jale Parla'dır: "Babasız Ev", *Babalar ve Oğullar*, İstanbul: İletişim, 1990, s. 15. Parla'nın bazı saptamalarından yola çıkarak ben de "Doğu'nun Cinsiyeti"nde (*Kör Ayna, Kayıp Şark*, İstanbul: Metis, 2004, s. 77-96) Tanzimat ve Cumhuriyet edebiyatında Doğu'nun nasıl cinsiyetlendirildiğini anlamaya çalışmışım. Okuduğunuz yazının 2., 3. ve 4. bölümleri o yazıyla paralellikler içeriyor. Ama burada amacım, oradaki bazı saptamaları daha karşılaştırmalı bir perspektifle yeniden değerlendirmek.

egemen olacağı endişesini de içinde barındırır. Tamam evlenilecektir; ama ilişkide kim egemen kim tabi, kim erkek kim kadın olacaktır? Zaten yukarıdaki cümlelerde mecazlar yalnızca bir evlenme isteğini dile getirdikleri için değil, evlilikte kime hangi rolün düştüğüne işaret ettikleri için de önemlidir. Avrupa'yla eşleştirilen "bikr" (bekâre), Asya'yla eşleştirilen "kemâl" (olgunluk) ya da "pirâne" (yaşlılık) sözcüklerinin de işaret ettiği gibi, Asya'nın yaşlı aklıyla Avrupa'nın bakir fikirleri, Şark'ın olgun fikriyle Garb'ın bakir hayali arasında olacaktır evlilik. Bir başka deyişle Asya kemale ermiş yaşlı erkek, Avrupa genç bakire olarak hayal edilmiştir. Aynı yüzyılda nasıl birçok Avrupalı yazar Doğu'yu fethedilmeyi bekleyen bir uysal dişi olarak hayal ediyorsa, Tanzimat yazarı da Avrupa'yı benzer biçimde hayal ediyor, kudretini kaybeden bir imparatorluğun yazarı olmasına rağmen erilliği kendine yakıştırıyor, yabancı kültüre nüfuz etme arzusunu kadına nüfuz etme arzusu olarak görebiliyordur. Asya eril kaldığı sürece Avrupa'yla evlenmesinde bir mahzur yoktur.¹¹

Avrupalı yazarların Doğu hayaliyle Tanzimat yazarlarının Batı hayali arasında cinsel mecazlar açısından bir benzerlik olduğunu söyleyerek başlıyorum. Ama bunun simetrik bir hayal olduğunu söylemekte acele etmeyelim. Mecaz gücünü gerçeklikten alır. Tahayyüldeki ortaklığa rağmen hayal edenler arasında gerçekte belirleyici bir kudret farkı olduğunu biliyoruz. Avrupalı yazar Doğu'yu bir dişi olarak hayal ederken nüfuz etme gücüne sahip sömürgeci bir kültürün içinden konuşuyor; orduları, diplomatları ve tacirleriyle Doğu'ya sahiden nüfuz ediyordu. Tanzimat yazarıysa Batı'yı dişileştirirken aslında nüfuz etme gücünü yitirmiş bir imparatorlukla özdeşleşerek konuşur. Kendisini erkek-egemen evliliğin egemen tarafı olarak görmesine, bir efendi olarak tahayyül etmesine rağmen artık efendi değildir. "Doğu"lu yazarın efendilik söylemi gerçekte tam örtüşmüyor, en azından sorun çıkartıyordur. Evlilik mecazının sonraki yazarların yapıtlarında geçireceği önemli değişim de büyük ölçüde

11. Tanzimat dönemi ve öncesine ait Osmanlı seyahatnameleri ve başka metinlerdeki Avrupa imgesiyle ilgili bir kaynak için: İbrahim Şirin, *Osmanlı İmgeleminde Avrupa*, Ankara: Lotus, 2006.

bu örtüşmezlikten; hayal eden öznenin erkek, arzu nesnesinin kadın, oysa gerçek hayatta öznenin mağlup, nesnenin efendi olmasından kaynaklanmış gibidir. Gerçeklikle yeniden temas kurabilmesi için iktidarsızlık motifinin bir biçimde mecaza sızması, onu yeniden şekillendirmesi gerekir. Ya da şöyle söyleyelim: Eğer özne gerçek hayattaki bağımlılığına rağmen erillikte ısrar ediyorsa, "eril hayal gücü"nde bu kudretsizliği de açıklayabilecek bir tadilat gerekir.

İlk kuşak Tanzimat yazarlarının "olgun erkek-genç kız" formülüne dayalı evlilik metaforu uzun ömürlü olmadı. Yine de sonraki yıllarda, imparatorluktan büyük bir kopuşla ayrılan Türkiye'de de yazarlar Avrupa'yı kadın olarak hayal etmeye devam ettiler. Yukarıda söz ettiğim iki yazardan Edward Said'e hem zamansal hem de fiktisel açıdan daha yakın olandan, Şarkiyatçılık ve "Müstağriplik" üzerine az düşünmemiş olan Cemil Meriç'ten başlayacağım. *Bu Ülke*'de, ilk kuşak Tanzimat yazarlarının Asya'nın yaşlı aklıyla Avrupa'nın bakir fikirleri arasında öngördüğü evliliği bu kuşağın fetih hülyasının bir ifadesi olarak över Meriç: "Cedlerimiz Avrupa'yı ehliileştireceklerini ummuşlardı. Namık Kemal bir fetih hülyasıdır. Namık Kemal ve nesli... Asya'nın akl-ı pirânesiyle Avrupa'nın bıkır-fikrini evlendirmek."¹² Benzer bir biçimde Tanzimat döneminde Avrupa edebiyatından yapılan ilk çevirileri de "bir teslimiyet değil, bir fetih"¹³ oldukları için över Meriç: "Tanzimat devrinde Batı fethedilecek bir ülkedir[...] Küffarın topraklarını nasıl fethetmişsek, fikriyatını da fethetmek arzusu duyuyorduk."¹⁴ Fetih hülyasının gerçeğin darbesini yedikten sonra neye dönüştüğüyle ilgili değerlendirmeyse "Namık Kemal ve nesli"yle ilgili cümlelerin devamındadır: "Asya'nın akl-ı pirânesiyle Avrupa'nın bıkır-fikrini evlendirmek. Bu cihangirane ihtiras, yerini rezil bir zevkperestliğe bıraktı. Genç Batı'nın her nazına, her cilvesine katlanan ihtiyar birer âşık olduk."¹⁵

12. Cemil Meriç, "Müstağrib", *Bu Ülke*, s. 107.

13. Cemil Meriç, *Kırk Ambar*, 1. cilt, *Rûmuz-ül Edeb*, İstanbul: İletişim, 1998, s. 332.

14. "Cemil Meriç'in Sohbetinden", *Cemil Meriç ile Söyleşiler*, s. 120.

15. Cemil Meriç, "Müstağrib", s. 107.

İlk Tanzimat yazarlarının erilikte ısrar etmelerini ("fetih hülyası", "fethetme arzusu", "cihangirane ihtiras") övüyor, ama gerçekte yeniden temas kurmak, 1970'lere gelindiğinde artık apaçık görülen yenilgiyi açıklamak için evlilik mecazını belki çok değil, ama önemli bir açıdan değiştiriyordur Meriç. Artık problem "cihangirane ihtiras"ın yerini bir cinsel teslimiyete, "rezil bir zevkperestliğe" bırakmış olmasıdır. Meriç'te de yaşlı erkektir Asya; ama yaşlılık artık kudreti değil, apaçık kudretsizliği; dışıye nüfuz edebilme gücünü değil, düpedüz cinsel zaafı temsil eder. Genç metresi karşısında zaafa düşmüş, zevklerinin esiri olmuş bir "ihtiyar âşık"a dönüşmüştür Türkiye. Evet, erkektir; ama Avrupalılaştığı için "virilité"sini yitirmiş, "celâdet"ini (yiğitlik) kaybetmiş, "züriyet"inden (dölleyici güç) edilmiş, düpedüz hadım edilmiştir.¹⁶ Gerçeğin basıncının Avrupa'yla ilgili mecazlarda da benzer ayarlara yol açtığını görüyoruz. Naziyla cilvesiyle yine kadındır Avrupa; ama başlangıçtaki uysal kız gitmiş, yerine ihtiyar âşığının zaafından yararlanan bir "şımarık sevgili", erkeği yoldan çıkaran bir "siren", memnu meyveleriyle ayartan bir "tehlikeli nâzenin", önüne gelenle yatan bir "kaldırım yosması", kâpılarını başka erkeklere açan, bir tek bu erkeğe kapatan "rezil bir bar kızı" ya da (önemli bir mecaz değişimiyle) bir "ihtiyar kahpe" gelmiştir.¹⁷

16. Cemil Meriç'in çoğu yazısında problemi yalnızca "bu ülke"nin değil, daha geniş bir kavramla "İslam"ın problemi olarak tanımladığını da biliyoruz. Burada alıntıladığım cümlelerin tamamı şöyle: "İslam celâdet demektir. Başka bir şey değil. Şahsiyet celâdet demektir, kabadayılık demektir [...] İslâm'ın bu beşeri kıymetlere sahip olduğuna inanıyorum elbette. Zaten bu kıymetlere sahip olmasaydı, dünyayı istilâ edemezdi, muzafferiyetler de kazanamazdı. Kazandı ve bu celâdeti kaybettiği gün sükut etti. Züriyeti, erkekliliği kalmadı." "Cemil Meriç'le Bir Konuşma", s. 162-3. Yine de Meriç'in mecazlarında bir tutarlılık aramayalım. Çünkü biraz önce alıntıladığım cümlede, İslam'ın bir zamanlar dünyayı istila edebilmiş olmasını "celâdet", "kabadayılık", "züriyet" gibi "beşeri kıymetler"e sahip olmasına bağlar Meriç; ama dünyanın yeni kabadayısı Batı olmasına rağmen Batı'yı kadınsılıkla, "dişil zihniyet"le özdeşleştirmekte ısrarlıdır. O halde ister bir "fetih kudreti" isterse "rezil bir zevkperestlik" anlamına gelsin, Meriç'te erilik daima "biz"e aittir; kadınsı ya da efemine olan ötekidir.

17. Bu benzetmelerin hepsi Cemil Meriç'e ait: "Kaldırım yosması" (*Jurnal*, 1. cilt, İletişim, 1992, s. 255), "deniz kızı" ve "siren" (*Jurnal*, 2. cilt, s. 198; "Hangi Batı", *Umrandan Uygurlığa*, İstanbul: İletişim, 1996, s. 28; "Batının Yeniçerileri:

Cemil Meriç'in Avrupa'nın yalanlarını eleştirirken; "modernleşmek", "çağdaşlaşmak", "asrileşmek", "batılılaşmak", "azgelişmişlik" gibi kavramlara yüklenirken, "kendimizi batının imâl ettiği çarpıtıcı bir aynadan seyrediyor, daha doğrusu bu hayale göre inşa etmeye çalışıyoruz"¹⁸ gibi cümleler kurarken Said'in Şarkiyatçılık eleştirisinin çok uzağında olduğu söylenemez. Çünkü o da sömürgeci-emperyalist Avrupa'nın bilgiyi şekillendirdiğini, dünyanın geri kalanına bir "modernleşme" anlatısı dayattığını, emperyalist ülkelere olan bağımlılığı bir "asrileşme" hikâyesi ardında görünmez kıldığını söylüyordur. Ama konu "biz'e, neden kendimizi Batı'nın imal ettiği çarpıtıcı aynada seyrettiğimize gelince, tarihsel-politik söylem yerini bir aşk, bir ayartılma, bir ihanet hikâyesine bırakır. Avrupa'nın Asya üzerindeki tahakkümünün tarihi, yasak meyveyle baştan çıkarılmış bir Doğulu Âdem hikâyesi, sirenlerin şarkıları yüzünden "diyar-ı küfre" yelken açan bir yerli Odysseus hikâyesi, her iki durumda da erkeğin ayartılmasının hikâyesidir. Meriç'in Said'in Şarkiyatçılık eleştirisine yaklaşır yaklaşmaz ondan kesin bir biçimde koptuğu yer de burasıdır: "[Avrupa'nın zaferi] Cenk meydanlarında değil, yatak odalarında kazanılan bir zafer."¹⁹ Söylemi, ardındaki tarihsel-politik-iktisadi tahakküm ilişkilerini ("cenk meydanları") görünür kıla-cak biçimde söküp kurcalamak yerine tam da mecazın ("yatak odaları") içine yerleşiyor, "umrandan uygarlığa geçiş"i erkeğin "zelilâne düşüş"ünün hikâyesi olarak anlatıyor, tahakkümün gerçek nedenlerini bir "yatak odası" hikâyesi ardında görünmez kılıyordur Meriç: Yerli erkek yabancı kadını arzulamaktan vazgeçmediği için erkekliğini kaptırmış, zevklerini dizginleyemediği için efemineleşmiş, kadını elde edeyim derken onun oyuncağı olmuştur.

'Genç Osmanlılar"', *Kültürden İrfana*, s. 383), "ihtiyar kahpe" ("Hangi Batı", s. 25). Şu cümleler özellikle önemli: "Tanzimat, uçuruma açılan bir tereddiler dehli-zisi. Gafil bir intelijensiya, sirenlerin şarkılarını dinleyerek diyar-ı küfre yelken açar. Peri-i ilhamın narin omuzlarında, bir târike-i dünya libası değil, çıplak ger-danında göz kamaştırıcı mücevherler var. Avuçları memnu meyvelerle dolu, dudakları vaitlerle. Aydınlarımız, bu tehlikeli nâzeninin kollarında maziye unutulur, maziye, gazalarını, zaferlerini, yiğitliklerini." *Kültürden İrfana*, s. 383.

18. Cemil Meriç, "Oryantalizm: Sömürgeciliğin Keşif Kolu", s. 68-9.

19. Cemil Meriç, "Yunan Mucizesi", *Umrandan Uygarlığa*, s. 9.

Ama Meriç'in söylemi yalnızca hayal gücünün erilliğine işaret ettiği için değil, bu tahayyüldeki erilliğin Şarkiyatçı anlatılardakinden farkına işaret ettiği, bize mazlumlukla iç içe geçmiş bir erillik anlatısı kurduğu için de önemlidir. Burada erkeğin arzu nesnesi aynı zamanda bir tahakkümün öznesidir; yani uysal bir dişi değil, bir hanım-efendi, bir efendi-kadın, bir eril-kadındır. "Doğu"lu erkek için büyük ölçüde bu problem çıkartıyordur. Şarkiyatçı anlatıların arzulan ve aşağılayan erilliği yerini arzulayan ama aşağılanan bir erillige; erotik coşkuyla cinsel hüsrana, pederşahilikle mağdurluk arasında salınan bir söyleme bırakmıştır. Görünürde mağlup Osmanlı'yı yankılayan bir fetih hikâyesi vardır; ama anlatılan bir kudret hikâyesi değil, bir gaspedilmiş kudret hikâyesidir. Mutlak, değişmez bir Doğu-Batı kutupsallığını bu kez mağdur erkeğin bakış açısından, mağduru mağdur eden tahakkümün gerçek nedenlerini görünmez kılacak şekilde cinsiyetlendirilmiş bir alanda yeniden kurar Meriç. Akdeniz Doğu ile Batı'nın "zifaf yatağı"dır; yenilgi "cenk meydanlarında değil, yatak odalarında" yaşanmıştır; Tanzimat "bir medeniyetin fethi değil, bir ırzın teslimi"dir.²⁰ Bu anlatı içinde bir yandan Doğu'nun iktidarsızlığını vurguluyor, yani gerçeğe işaret ediyordur Meriç ("Bu bir fetih olmalıydı, istilâya uğradık"²¹), ama bir yandan da yaşanan yenilgiyi bir "virilité" problemi olarak tanımlayarak yerli erkeği yeniden erillige çağıran, Batı'ya karşı mücadeleyi gaspedilmiş erilliği geri alma mücadelesi olarak tanımlayan, isyanı daha baştan "gür, erkekçe isyan çılgılığı"yla özdeşleştiren, mağdurluktan kurtuluşu "erkekçe dövüşme"ye eşitleyen, Batılılaşma yanlılarını hadımlıkla, harem ağalığıyla, efeminelikle, kaprisleri ve iştahlarıyla "kadın gibi" olmakla suçlayan,²² kısacası Doğu-Batı kutupsallığını erkeksilik-kadınsılık, erillik-efeminelik ekseninde hep yeni baştan üreten, mağduru mağdur eden güç ilişkilerini görmemizi engelleyen, mağdurluğu eril bir iktidar söyleminin temel harcına dönüştüren bir mazlumluk söylemi inşa ediyordur.

20. Cemil Meriç, *Jurnal*, 1. cilt, s. 150 ve 106.

21. "Muallim Naci Üzerine Cemil Meriç'e Sorular", s. 55

22. Cemil Meriç, "Hangi Batı", s. 28.

Yine de "yatak odası" bizi yanıltmasın. Meriç'in haysiyet dili, Batı karşısındaki yenikliğin mecazlardaki bütün cinsel hüsrana vur-gusuna rağmen daha çok bir narsistik incinmişlik olarak yaşandığı-nı gösterir. Fetihçi tam fethedecekken istilaya uğramış, tam ele ge-çirecekken teslim olmuş, bir zamanlar tamken şimdi sadece Doğu olmuştur. Kimin erkek kimin kadın, kimin eril kimin hadım, kimin nüfuz eden kimin nüfuz edilen olduğu temeldeki bu haysiyet yara-sını kanattığı ölçüde önem kazanmıştır. "Bu ülke"nin gururu kırıl-muş eril öznesi şimdi bu büyük yarayı geçmişte yaşanmış tamlığın kanıtı, şimdiki kudretsizliğinin telafisiymiş gibi gördüğü bir "virili-té"ye yaslanarak aşmaya çalışıyordur.

3

Avrupa'yla ilişkiye dair "yatak odası" hikâyesi en açık ifadelerinden birini Cemil Meriç'te bulmuştu; ama ona özgü değildi. Ondan önce, Meriç gibi Doğucu olmayan, tersine Türkiye'yi "Avrupa manzume-si"ne dahil edecek bir milli-medeniyetçi hamleden yana olan, Me-riç'in Türk-İslam-Asyalı formülündense Türk-Avrupalı formülünü benimseyen Peyami Safa da "Doğu-Batı sentezi"ni bir cinsel birleş-meymiş gibi anlatır: Türkiye iki medeniyet arasındaki birleşmenin "zifaf döşegi" olacaktır.²³

Şimdilerde Türkiye'den söz ederken nasıl ısrarla "köprü" meta-foru kullanılıyorsa; tarihsel-siyasi-iktisadi çatışmaları görmezden gelen bir hoşgörü retoriğinin temel mecazı olarak nasıl durmadan köprüden, Türkiye'nin iki din, iki medeniyet, iki kültür arasında bir köprü oluşturduğundan bahsediliyorsa, Peyami Safa'nın yapıtların-da da karşımıza hep bir "zifaf döşegi" çıkar. Türkiye Doğu'nun ma-nevi iklimini, Şark'ın ruhunu koruyarak Batı medeniyeti içindeki yerini almalıdır. Doğu'yla Batı arasındaki sentez bir iman-akıl, bir

23. Peyami Safa, "Şark-Garb Münakaşasına Bir Bakış"(1935), 20. Asır Avru-pa ve Biz, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1976, s. 220.

inanç-bilim, bir ruh-beden, bir madde-mana evliliği olmalıdır. "Doğu-Batı sentezi"nden aşağı yukarı bunu anlıyordu Peyami Safa: "Şark garba tükenmez bir ruhluluk (spiritualité), garp şarka maddeyi ve tabiatı zekâ emrinde kullanmanın amelî sırtını verecek"tir.²⁴ Doğu bir madde ihmali, Batı bir ruh kifayetsizliğiye eğer, Türklerin milli hamlesi Doğu'nun ruhuyla Batı'nın maddesini bu "zifaf döseği"nde birleştirecektir.

Safa'nın "Doğu-Batı sentezi" yazılarında Türkiye Avrupa'yla Asya'nın buluşma yeri, "zifaf döseği"nin kendisi olarak anlatılmıştır. Ama romanlarındaki kutuplaşmalar Safa'nın Türkiye'yi en azından duygusal düzlemde Doğu'yla özdeşleştirdiğini gösterir. Burada da esas sorun Doğu'yla Batı'nın aynı yatağa girecek olmaları değil, yatağa kimin erkek sıfatıyla gireceğidir. Doğu'ya atfedilen "inanç", "ruh" ve "maneviyat" gibi içerikler Safa romanlarında hemen her zaman erillikle ilişkilendirilir. Öyleyse evlilikte inanç ve ruhu eril Doğu, madde ve bedeni dişil Batı temsil edecektir. Bu romanların çoğunda Batı uygarlığının maddi yönlerine tutkun "dejenere kız" (ya da "sözde kız") kudretini kaybetmiş ama ruhunu korumuş yerli erkeklerle Batı hayranı züppe arasında bocalar; sonunda tercihini kudretsiz ama haysiyetli yerliden yana kullanır. Peyami Safa romanlarını Doğu-Batı sentezinin emrine vermiştir; ama burada esas amaç bir sentezi savunmaktan çok, sentezin zayıf düşmüş eril Doğu'sunu kalındırmaktır. Safa'nın hep aynı kalıbı izleyen "sentez" romanlarında Batılılaşmayla birlikte kudretini yitiren yerli oğul Batılılaşmış kadının hayranlığını kazanarak yitirdiği itibarını geri alır.

Ruhunu geri alır, demeliydim. Peyami Safa'nın 1960'ta Doğu-Batı problemi üzerine bir gazeteye yazdığı yazının başlığıdır bu: "Ruhumu Geriye Ver." Eril ruhun yabancı dışı tarafından yutulup soğurulacağı endişesini, Türkiye'nin "Avrupa manzumesi"ne katılma arzusuna eşlik eden kudretsiz düşme korkusunu bu kadar doğru- dan ifade eden, bu kadar cinsel mecazlarla örülmüş bir metin bulmak gerçekten zordur. Christopher Marlowe'un *Doktor Faustus*'undaki öpüşme sahnesinden yola çıkıyordur burada Safa. Faustus, gü-

24. Peyami Safa, "Amerika'da Bir Türk Gencinin İcadı" (1939), *a.g.y.*, s. 256.

zel Helen'a kendisini öpüp ölümsüzleştirmesi için yalvarır. Helen, Faustus'u öper ve kaçır. Arkasından şöyle bağırır Faustus: "Dudakların ruhumu emdi. Bakınız nasıl kaçıyor! Gel, Helen, gel, ruhumu geriye ver." Peyami Safa'nın Doğu-Batı ilişkisine uyarladığı bu tuhaf *Doktor Faustus* yorumunda Faustus Türk kültürünü, Helen Avrupa uygarlığını temsil eder. Türk kültürünün önündeki mücadele, ruhunu bu büyüleyici olduğu kadar yutucu da olan dışiden geri alma mücadelesidir. Şöyle biter yazı: "Bizi de yabancı medeniyetler öptü. Bağırıyoruz: Busen çok tatlı. Fakat ruhumu emdin. Geriye ver! Ruhumu geriye ver."²⁵

4

Bir temel hat var. Doğu bazen fethetme kudretini, bazen yaşlı aklı, bazen olgun fikirleri, bazen "spiritualité"yi temsil etse de hepsinde erillikle ilişkilendirilmiştir. Avrupa'ysa ister uysal bakire ister ayartan güzel ister yutucu diş isterse ihtiyar kahpe olsun hemen her zaman dişie atfedilmiş özellikleriyle karşımıza çıkar. Aklını kullanıp kadını dize getirecek olan; maddeye mana, bedene ruh katacak olan; ruhunu emip soğuran dışiden geri alacak olan; "gür, erkekçe isyan çılgılığı"yla gaspedilmiş erilliğini tekrar ele geçirecek olan Doğulu erkektir. Bütün bu söylem dokusunun kültürel alanda neyin "kadınsılık" anlamına geldiğini adım adım inşa eden bazı yan izleklerle tamamlandığını da söylemeden geçmeyelim. Kadınsılık kolay etkilebilirlikle, yabancı telkine fazlasıyla açık olmakla; Doğulu ya da yerli erkekliğin tanımlanmasına izin veren; onun yerinden edilme korkularıyla iç içe geçmiş içeriklerle ilişkilendirilmişti. Romancıların burada kurucu bir rol oynadığını da biliyoruz. Ahmet Midhat kızların "geçici istek ve hevesleri"nden, Mehmet Rauf telkine sonuna kadar açık bir "genç kız kalbi"nden, Peyami Safa geçici arzuların şekillendirdiği "bulanık ve istikrarsız kadın ruhları"ndan söz eder. Ço-

25. Peyami Safa, "Ruhumu Geriye Ver" (1960), a.g.y., s. 272.

ğu romanda kadınsılıkla etkilenmişliğin tuhaf bir dakiklikle iç içe geçiyor olması, yabancı arzulara kapılanların çoğu durumda kadınlar, kadınlar değilse züppe erkekler olması, züppe erkeklerin yalnızca cemaate ya da milli ruha değil, aynı zamanda erkekliğe de yabancılaşmış kadınsı figürler olarak resmedilmiş olması anlamlıdır.²⁶ Bu temel bölünme açısından baktığımızda Tanzimat ve Cumhuriyet dönemleri arasında bir süreklilik vardır. Tanzimat romanının çıtkırıldım "süslü bey"leri, nazenin "şık"ları, hanım evladı "dandini beyler"i, "nazik, yumuşak beyler"i Cumhuriyet döneminde hem romanların hem de siyasi düşüncenin önemli figürleri olmaya devam eder. Belki daha önemlisi, bu bölünmenin farklı siyasi tercihler içinde varlığını aynı ısrarla sürdürüyor olmasıdır. "Avrupa manzumesi" yanlısı Peyami Safa'yla Avrupalılaşma karşıtı Cemil Meriç, Doğu-Batı sentezcisi Peyami Safa'yla Doğucu Cemil Meriç, korporatizm yanlısı Peyami Safa'yla "Osmanlı mucizesi" savunucusu Cemil Meriç bu temel bölünmede aynı safta yer alır. Peyami Safa "züppe beyler"e, "karı suratlı gençler"e, "muhallesi çocukluğundan yetişme" adamlara çatar. Cemil Meriç Batılılaşmayı ısrarla bir efemineleşme hikâyesi olarak anlatır: Nurullah Ataç'a "hadımlar edebiyatının akıl hocası" olduğu için yüklenir; "nâzenin"leri, "kemiksiz, adalesiz salon züppeleri"ni, "efemine bilekli" kozmopolitleri suçlar; Batılılaşmış aydınları "kadın gibi" oldukları için eleştirir.²⁷ Hatta işi, roman türünün "daha dişi, daha kaypak, daha geveze bir toplum"un eseri olduğunu;

26. Bu konuları başka bir yerde daha ayrıntılı olarak tartıştığım için burada özetlemekle yetiniyorum: "Erkek Yazar, Kadın Okur" ve "Kadınsılaşma Endişesi", *Kör Ayna, Kayıp Şark* içinde, İstanbul: Metis, 2004, s. 19-74.

27. Bu temel izleğin yalnızca Peyami Safa ya da Cemil Meriç tarafından değil, Yakup Kadri tarafından da paylaşıldığını unutmayalım. *Sodom ve Gomora*'de işgal dönemi İstanbul'daki soysuzlaşmayı yalnızca yerliyle yabancıyı değil, kadınla erkek cinsiyetlerini de belirsizleştiren, erkeği bir "galat-ı hilkat"a (hilkat garibesine) dönüştüren bir Dionysos cümbüşü, bir azgın kasırga olarak anlatır Yakup Kadri. Erkek kahraman bir cinsel belirsizlikle karşı karşıyadır; bu belirsizlikten ancak Anadolu'daki direnişle özdeşleşerek, milli şuurun içinde eriyerek kurtulur. *Kıralık Konak*'ta yine öyle: Hakkı Celis nazenin bir şair olmaktan, üniforması içinde dimdik duran, sert adaleli, haşın bir askere dönüşerek, milli ideal uğruna cephede ölere kurtulur.

"kadınsı bir ifşaata" değil, erkeksi bir zihin temrinine önem veren, kadınlara özgü "gevezeliği vakarına yakıştırmayan", kılıç ve iman kudretine dayalı bir medeniyete yakışmadığını söylemeye kadar vardırır.²⁸

Yine de Batı imgesinin hep aynı mecazlarla kurulduğunu, bu mecazların bir yazardan diğerine şaşmaz bir dakiklikle tekrarlandığını, nihayet Avrupa'nın hep kadın, Asya'nın hep erkek olarak hayal edildiğini düşünmeyelim. Burada da her defasında aynı kalan sabit bir kalıptan çok, bir dizi çelişik kalıbın birbirini yalanlarken pekiştirdiği bir söylem dokusu var. Meriç'teki bazı ani kırılmalardan daha önce söz etmiştim; bir yerde Avrupa'yı temsil eden şımarık "genç sevgili" bir başka yerde önemli bir söylem değişikliğine yol açmaktan bir "ihtiyar kahpe"ye dönüşebiliyordu. Yine de "Doğu-Batı sentezi"ne zamanla değişen politik tercihlerine göre hep yeni bir ayar vermek zorunda kaldığından, ya da Doğu-Batı sorununu sahiden "Türk ruhunun en büyük işkencesi"²⁹ olarak yaşadığından çelişik kalıplar daha çok Peyami Safa'da karşımıza çıkar. 1935 tarihli "Şark-Garp Münakaşasına Bir Bakış"ta André Suarès'in sözlerinden yola çıkarak şöyle yazar: "Ve eğer André Suarès, Asya'yı dişi ve Avrupa'yı erkek farzeden tasavvuruyla bir hakikat ifade ediyorsa, biz de, aynı cinsten bir hayal ile, iki kıtaya da zifaf döşeği olarak, ikisinin birleştiği yeri, en hâkim ve en güzel bitişme ve buluşma noktası olan Türkiye'yi gösterebiliriz; yıllardır baygınlıklar geçiren harp sonu dünyasının aradığı büyük terkibi kendimizde bulabiliriz."³⁰

Zifaf döşeği yine serilmiş; ama Suarès'in izinde bu kez Asya'yı dişi, Avrupa'yı erkek olarak cinsiyetlendiriyor Safa. Ama tıpkı Meriç'in "yatak odası" gibi Safa'nın "zifaf döşeği" de bizi yanıltmamalı. Çünkü Safa'nın bu yazısında iki medeniyet arasındaki ilişki aslın-

28. Cemil Meriç'in romanın "kadınsı" olduğu için Osmanlı'ya yakışmadığıyla ilgili görüşleri için: "Romanın Romanı", *Kırk Ambar*, 1. cilt, *Rûmuz-ül Edeb*, s. 138, 146, 169, 287-8; "Romanda Hesaplaşma", *a.g.y.*, s. 330 ve 335; "Dîvan Edebiyatında Roman", *Bu Ülke*, s. 97. Efeminelik suçlamaları için, *Jurnal*, 1. cilt, s. 63 ve 139-40.

29. Peyami Safa, *Türk İnkılâbına Bakışlar*, 1958, İnkılap Kitabevi, s. 5.

30. Peyami Safa, "Şark-Garb Münakaşasına Bir Bakış", s. 220.

da evliliği önceleyen bir arzu ilişkisi, bir ana-oğul ilişkisi olarak hayal edilmiştir. Zaten aynı yerde Şark'ın ana, Garb'ın oğul olduğunu açıkça söyler Safa. Asya dinsel düşüncenin beşiği, büyük dinlerin anayurdu, "insanlığın teolojik anası"dır; bir köken, bir başlangıç yeri; aklın değil, imanın; bilincin değil, bilinçaltının; tahlilin değil, sezginin; fikrin değil, rüyanın; parçanın değil, bütünü alanıdır. İçinde "vahdetlerin mırıltısı"nı gizleyen, "imkânların imkânını saklayan" büyük ve gizli "ruh diyarı"dır. Bu durumda Avrupa'nın payına annesine hırsıyla sırtını dönen, bütünden kopmuş fetihçi oğul olmak düşmüştür.³¹ Romanlarında ruhu yerli erkeğe yakıştıran Safa burada hem Doğu'nun hem ruhun cinsiyetini değiştirir. Doğu bir kadın olarak düşünülüyordur şimdi; ama cinsiyet değişimine bir ikinci değişimin eşlik etmesi, Asya'nın kadın olabilmesi için kadının bu kez bir beden olarak değil, bir ruh olarak temsil edilmesi, yani dışının ruhanileştirilmesi gerekmiştir. Arzu duyulan, nüfuz edilmek istenen, baştan çıkaran kadın bedeni gider; yerine vaktiyle Avrupa'yı doğuran cömert ve mistik "teolojik ana" gelir. İki uygarlık arasındaki karşıtlık şimdi bir ruh-akıl karşıtlığı olarak formüle ediliyor, "emsalsiz bir fikir makinesi" olan eril Avrupa'nın karşısına hikmet sahibi, ruh diyarı, dişil Asya çıkartılıyordur.

Burada ilginç olan, Safa'nın "Doğu" ve "Batı" imgeleriyle "kadın" ve "erkek" imgelerini birlikte inşa ediyor olması, ikisinin "cinsî tabiatı"na duruma göre yeni ayarlar veriyor olmasıdır. *Sözde Kızlar* (1923) ve *Fatih-Harbiye* (1931) gibi erken romanlarda ruhu yerli erkek temsil eder. "Kadın ve Erkek Dehası" (1941) ve "Kadın ve Sır" (1951) gibi yazılardaysa erillik hendese, riyaziye, tahlil yeteneği, inşa kabiliyeti, hesap ve mantıkla (dişillik rüya, şiir, büyü, sır, bilinçaltı, seziş ve mırıltıyla) ilişkilendirilir.³² Zaten "Kadın ve Sır"da Paul Claudel'in izinde akıl apaçık biçimde erkek, ruhu da kadın olarak cinsiyetlendirir Safa: "Fransız şâiri Paul Claudel, akıl ve ruh

31. "Velhasıl, tarihin ve içimizde kımıldattığı mânâlara göre birbirinden çok farklı iki âlem karşısında bulunuruz: Ana Şark ve Oğul Garp." A.g.y., s. 212 ve 216. Ayrıca bakınız "Doğu-Batı Sentezi" (1961), *20. Asır Avrupa ve Biz*, s. 203.

32. Peyami Safa, "Kadın ve Erkek Dehası", *Kadın Aşk Aile*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1973, s. 13-5; "Kadın ve Sır", a.g.y., s. 19-23.

arasındaki münasebeti erkeğin ve kadının şahıslarında sembolleştirerek bir temsili hikâyede canlandırır. İkisi evlenmiştir. Akıl erkek-tir ve adı Animus'tur, ruh kadındır ve adı da Anima."³³ Bu mecaz değişiminde Peyami Safa'nın Avrupalı yazarların da etkisiyle Şarkiyatçılığın mistik ve şiirsel, cömert ve doğurgan Şark'ını içselleştirmiş olmasının payı büyüktür. Nitekim "Şark-Garb Münakaşasına Bir Bakış"ta meseleye "garp müelliflerinin delâletiyle" girdiğini, "ana Şark-oğul Garp" formülünden söz ederken Hugo'nun, Goethe'nin, Valéry'nin, özellikle de Suarès'in izinden gittiğini açıkça söyler Safa. Benzer biçimde *Türk İnkılâbına Bakışlar*'da da (1938) Türk inkılabı Türkiye'yi "iptidai bir çocuk ve dişi sezişi"nden kurtarma hamlesi olarak tarif edilmiştir.³⁴

Şarkiyatçılığın içselleştirilmiş olmasının payı var. Yine de Peyami Safa'daki mecaz çeşitliliğinin bana daha önemli görünen nedeni, "Doğu-Batı sentezi" adı verilen çifte kurgunun duruma göre yeni ayarlar, öyleyse yeni mecazlar gerektirmiş olmasıdır. Bunun *Türk İnkılâbına Bakışlar*'ın birinci ve ikinci baskıları arasındaki farkta da kendini hissettirdiğinden daha önce de söz etmiştim. Birinci baskıda Türk inkılabı "mistik" görüşten "riyazi" görüşe geçiş hamlesi olarak övülür; Türkiye böylece ilkel bir "dişi seziş"ten kurtulacaktır; dişilik açıkça ilkelikle, karanlıkla, Asya'yla eşleştirilmiştir. Ama aynı kitabın yirmi yıl sonraki ikinci baskısına yazdığı önsözde, Türkiye'de yeni zihniyet müspet ilim lehine fazla bozulduğundan şimdi "mistik cereyanlar" safına geçme gereğini hissettiğinden söz eder Safa.³⁵ Bu da bize "mistik anne" formülünü neden benimsemiş olabileceğine dair bazı yeni fikirler verir. Burada hem bir içselleştirilmiş Şarkiyatçılık (Avrupalı yazarlardan devralınmış bir "mistik ve doğurgan Şark") hem de tersine çevrilmiş bir Şarkiyatçılık (ilkellik-le ilişkilendirilen Doğu'nun bir şifa kaynağı olarak yüceltilmesi)

33. "Kadın ve Sır", s. 19.

34. Peyami Safa, "Riyazileşmek ve Siteleşmek", *Türk İnkılâbına Bakışlar*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 1996, s. 112.

35. Peyami Safa aynı önsözde "resmi teze uyma zoru"nın tarih felsefesinin ana hatlarını değiştirmemekle birlikte "düşünce hürriyetinden bazı kısıntılara katlanması"nı zorunlu kıldığına da söyler, *a.g.y.*, s. 3.

vardır. Bu ikincisinde, Safa'nın İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'da yaşanan mistik yönelişin etkisiyle mistik-milliyetçi bir terkip fikrine yönelmesinin de payı olmalıdır. Zaten bunun izleri Safa'nın geç dönem romanlarında da görülür. Erken romanlarda "romanesk macera hürriyet"iyle, "sansüel ve harlı iştahlar"la, "sözde kızkılık"la, "lüks ve macera temayülleri"yle özdeşleştirilen Safa kadını gider. Onun yerini *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda mistik tecrübeye kılavuzluk edebilecek bir kadın, Matmazel Noraliya alır. Mistik alan yine dışıldır; ama bu kez dışılık bir ilkelik değil, bir şifa kaynağıdır.

Yine de Safa'nın Doğu-Batı mecazlarındaki çoğulluğun esas nedenini, yazının başında sözünü ettiğim temel açmazda aramamız gerekir. Doğu'yla Batı arasındaki ilişki eril Asya-dişil Avrupa kalıbına sığmıyor, eril özne arzuladığı nesne üzerinde kendini egemen hissedemiyor, o mecazın içine yerleştiğinde Cemil Meriç'te gördüğümüz gibi çoğu zaman eril bir "inkisar" (gücenme ya da gocunma) dilinde tikanıp kalıyordur. Gerçi başka romantik-milliyetçi savunmalar gibi "anne Şark" formülü de oğulun cinsel hüsrana duygusunu yatıştırmas; ama gurur problemini kısmen çözer. Bu formül sayesinde Avrupa'ya bir zamanlar Doğu'nun tilmizi olduğu hatırlatılıyor, Doğu denen yer bu kez anneden devralınmış bir kudretin alanı olarak yüceltilebiliyordur. Osmanlı'nın kuvvet kaybetmesiyle yaşanan yetimlik duygusunu aşırı eril-otoriter bir ses tonuyla ("celâdet"le, "kabadayılık"la, "gür, erkekçe isyan çılgılığı"yla, "erkekçe dövüşme"yle) yatıştırmak yerine Doğu'yu bir anne olarak yücelterek, Lacancı terimlerle konuşursak "babanın adını" tümüyle dışarıda bırakarak aşmaya çalışıyordur yerli oğul. Eğer bir güç varsa, bu güçsüz düşmüş babadan değil, ruh diyarı anneden tevarüs edilecektir.

Ama Doğu'nun cinsiyetindeki bu değişimin Peyami Safa'da radikal bir kopuşa işaret ettiğini söylemek yanıltıcı olur. Çünkü "Şark-Garb Münakaşasına Bir Bakış"tan (1935) sonraki yazılarında, örneğin yukarıda sözünü ettiğim "Ruhumu Geriye Ver"de de (1960) Avrupa'yı bir yutucu diş olarak cinsiyetlendirmeye devam eder Safa. "Doğu-Batı Sentezi"nde (1961) bir kez daha "teolojik ana" formülüne geri döner. Yani farklı mecazlar varlıklarını aynı tahayyül için-

de yan yana sürdürebiliyor, birbiriyle çelişen imgeler pekâlâ aynı Doğu-Batı sentezinin hizmetine koşulabiliyordur. Bu da mecazlar-
dan hiçbirinin yazarın endişesini tek başına yatıştırmadığını, Sa-
fa'nın güçsüz düştüğünü gayet iyi bildiği Doğu'yu bu kez bir mane-
viyat alanı olarak yüceltebilmek için çok da sistematik olmayan bir
biçimde farklı mecazlara başvurduğunu gösterir. Farklı mecazlar
("ayartıcı buse", "ruhu emen öpücük", "ruh diyarı anne", "Anima"),
farklı kadın-erkek ilişkisi kipleri (karı-koca, ayartan kadın-ayartı-
lan erkek, ana-oğul) yazarın zihninde çok da tutarlı olmayan bir dü-
şünce zinciri içinde Doğu'nun "tükenmez ruhluluk"unu yerli oğ-
lun hizmetine sunmak üzere seferber edilebiliyordur.³⁶

5

Şarkiyatçılık'tan söz ederek başlamıştım; tekrar oraya döneceğim.
Şarkiyatçılık yayımlandığında (1978) Peyami Safa öleli on yedi yıl
olmuştu. Ama "Şark Nedir?"in yazarı biraz daha yaşasaydı,
yetmiş dokuz yaşında *Şarkiyatçılık*'ı okusaydı, kitaptan hoşlanma-

36. Doğu'nun Cemil Meriç ya da Peyami Safa gibi yazarlar tarafından erilik-
le ilişkilendirilmesinde kuşkusuz bu yazarların erkek olmasının, siyasal-kültürel
problemleri erkeğin arzusuna tercüme etmelerinin payı büyüktür. Yine de bu ikisi
arasında doğrudan bir ilişki olduğu söylenemez. Peyami Safa'nın Doğu'yu kadın
olarak tahayyül eden yazılarından yukarıda söz ettim. Ama burada daha önemli fi-
gürün Tanpınar olduğunu da söylemeden geçmeyelim. Tanpınar'da hemen her za-
man dişil bir sahnedir Şark. "Şark dediğimiz o ledünnî şevk dünyası" ya da "en saf
billûr gibi katıksız Şark" gibi ifadeler (*Yahya Kemal*, İstanbul: YKY, 2001, s. 110-
1) ya da "Bütün Şark, en hâlis mücevher ve madenlerden sızdırılmış bir iksir gibi
orada, vahdet neşvesinin, ilâhî hasretin, gurbetin, affetmeyen sevgi ve azabın koz-
mik ışıklar gibi dört tarafını yaladığı, şaşırtıcı terkiplerle her an yeni baştan bir
şehrâyin kurduğu bir eserin gecesindedir" gibi bir cümle ("İstanbul", *Beş Şehir*,
İstanbul: Dergâh, 6. basım, 1979, s. 103) Tanpınar'ın da Şarkiyatçılığın mistik
Şark'ından etkilendiğini gösterir. Yine de Tanpınar'ın Şark'ında hem milli-muha-
fazakâr yorumlara hem de "mistik anne" formülüne direnen önemli içerikler var-
dır. Çünkü bu imge dişil Şark'ın bir iktidar diline tercüme edilmesini zorlaştıran
bir kayıp duygusu üzerinde yükselir. Evet, annedir Şark, ama yaşayan anne değil,
ölü anne. Daha ayrıntılı bir tartışma için, "Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark",
Kör Ayna, Kayıp Şark içinde, s. 97-138.

yacaktı. Aslında bazı kesişme anları yok değil. Peyami Safa'nın "Şarklı denince birbiriyle hiçbir münasebeti olmayan bir Müslümanla bir Budist'in, bir Hintli'yle bir İranlı'nın, bir Arap'la bir Türk'ün aynı toptanlaştırmacı bakışla birleştirilmesine karşı çıktığını, Avrupa'da "bütün şarka izafe edilen müşterek vasıflar"dan hoşlanmadığını, kendi düşüncesindeki şarkiyatçı motiflere rağmen Şarkiyatçı yazarların büyücü ve kadercı, tembel ve hımbıl Şark resminden rahatsız olduğunu biliyoruz.³⁷ İslam-Türk ve Avrupa düşünceleri arasındaki etkileşimlere dikkat çekmesi, Batı emperyalizmine karşı kinimizi Batı medeniyetine çevirmememiz gerektiğini söylemesi de önemsiz değil.³⁸

Ama Doğu-Batı gibi toptanlaştırmacı bölünmeleri yerinden etmeyi amaçlayan bir Şarkiyatçılık eleştirisiyle milliyetçiliğin Şarkiyatçılık eleştirisi arasındaki benzerlik burada bitiyor. "Şarklı" yaftasına, "Batı" bazı insanları Doğululuk yazgısına zincirlediği için değil, Türk milletini bu yazgıya dahil ettiği için karşı çıkıyordur Safa. Nitekim *Türk İnkılâbına Bakışlar*'ın "Şark Nedir?" ve "İki Şark Arasındaki Fark" bölümlerinde bütün enerjisini Avrupa'nın böyle bir Şark imgesini inşa etmesinin tarihsel-politik-ekonomik nedenlerini göstermeye değil, "İslam şarkla Budist şark arasındaki büyük fark"ı kanıtlamaya, Yakınşark'la Uzakşark arasında "Avrupa ile Asya arasındakiine yakın bir fark" olduğunu göstermeye, Türkiye'nin "iptidâî ve mazlum Asya milletleriyle bir manzume içinde" görülemeyeceğini delillendirmeye,³⁹ Türk milletinin kurtuluş davasının "yarı müstemleke halindeki memleketlerle emperyalizm arasındaki mücadele çerçevesi içinde" değerlendirilemeyeceğini açıklamaya, nihayet Avrupa'nın Şark'a yakıştırdığı uyuşukluk, hımbıllık ve lapalığı Türki-

37. Peyami Safa, "Şark Nedir?", *Türk İnkılâbına Bakışlar*, s. 80-2.

38. Peyami Safa, "İnkılâbın İki Büyük Prensibi", *a.g.y.*, s. 53.

39. Avrupalıların çeşitli halkları "Şarklı" başlığı altında toplamasına daha önce Ahmet Midhat da itiraz etmişti: "Malûm olmalıdır ki Fransızlar nezdinde 'şarklı' denildiği zaman hükmü Türklere de şâmil, Çinlilere de, Japonyalılara da. Hatta Osmanlı memâlikini şarkiyette hemen Çin memâlikinin aynıdır diye itikad derecesinde bulunanları dahi pek çoktur", *Demir Bey*, s. 105, aktaran Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi*, Ankara: Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı Yayınları, 1989, s. 22.

ye'nin doğusuna ittirip Türklerin aslında "âri ırktan oldukları"nı kanıtlamaya adanmıştır.⁴⁰ Şark imgesinin kendisine değil, sınırlarına itiraz ediyordur Peyami Safa. Türk inkılabı sayesinde "kendini geri bir Asya ırkının küçülmüş, iğrilmiş ve kurumuş bir dalı sanan Osmanlı çocuğunun aşağılık kompleksi"ni aşmış, başkalarına "Şarklı" diyebilecek güce erişmiştir Safa'ya göre şimdi Türkiye.

Burada Doğu-Batı sentezinin nasıl bir çifte ölçüt oluşturduğunu, "milli"nin modernini denetlemek, "modern"in millie yön vermek üzere nasıl kullanıldığını görmek gerekir. Yeri geldiğinde "riyaziye kafası"nı öven, yeri geldiğinde Şark'ın tükenmez "spiritualité"sine başvuran; bazen "hendese kafası"nı öneren, bazen Şark'ın "derin seziş gücü"ne sığınan; sentezin "Doğu" ve "Batı" kutuplarını birbirini denetlemek üzere birbirine karşı kullanan bu çifte ölçütlü formülün Şarkiyatçılığın Şark imgesini eleştiremeyeceği, çünkü sentez çabasını çoktan Batılılaştırılmış bir Batı'yla çoktan Doğululaştırılmış bir Doğu arasında kurduğu açıktır. Nitekim *Türk İnkılâbına Bakışlar*'da "bir yandan riyazileşirken ve endüstrileşirken, bir yandan da bize bir tarih ve iklim nimeti olan şarklıya has kuvvetli seziş hassamızı iptidaî mistik halinden mesud yeni terkiyelere doğru tekâmül ettirmeliyiz" cümlesini André Suarès'in "Asya dişi, Avrupa erkektir" formülünün izliyor olması tesadüf değil.⁴¹ Kendi Doğu-Batı sente-

40. Benzer bir "âri ırk" ısrarı, Cumhuriyet'in kültür politikalarına Peyami Safa'ya oranla çok daha eleştirel bakabilen Tanpınar'da bile vardır. Bu kitaptaki "Büyük Tıkanma" adlı yazıda aktardıklarını burada bir kez daha tekrarlamak istiyorum. 1953'te Paris'te parasızlık yüzünden taşınmak zorunda kaldığı ucuz otelde etrafında "bir yığın Çinli, Japon 'zevat'ı" görünce şöyle söyler Tanpınar: "Meğer ben ne kadar beyaz ırk tarafıdanymışım. Zerre kadar bir şey anlamıyorum Avrupalı olmayandan, bana antropolojik tuhafiye eşyası gibi geliyor." Bir başka mektubunda, yine Paris'te James Baldwin'le tanıştığında söyledikleri şunlar: "Atillâ beni burada bir zenci romancı ile -Baldwin bilmem neyin Baldwin'i- tanıştırdı. Bir romanını almış, henüz okuyamamışım. Benim tuhaf huylarımı bilirsiniz; öyle zenci, Çinli filândan pek hoşlanmam. Bana hilkatin acaiplikleri gibi gelir. Ben âri ırkdanım." Bir de şu var: "Quartier Latin'den bir şey anlamadım... Müthiş zenci modası var. Bu pezevenkleri biz harem ağası ederdik. Avrupa fahrî damat yapmış." *Tanpınar'ın Mektupları*, Zeynep Kerman (haz.), İstanbul: Dergâh, 1974, s. 73, 158 ve 245.

41. Peyami Safa, "Sahip Olduğumuz Büyük İmkân", *Türk İnkılâbına Bakışlar*, s. 115-6.

zindeki çok çeşitli Doğu'ların ("iptidaî, karanlık ve dişil" Doğu'nun, "imkânların imkânını saklayan" dişil Doğu'nun, gaspedilmiş ruhunu geri almak isteyen eril Doğu'nun) sömürgecilik-emperyalizm-Şarkiyatçılık üçlüsünün elbirliğiyle yarattığı aynı derin bölünmenin ürünü olduğunu görmesine imkân yok Peyami Safa'nın.

Peki ya Cemil Meriç; o görebilir miydi? *Şarkiyatçılık*'ı okumuştut; kitabı Türkiyeli okura tanıtan önsözün altında onun imzası vardı.⁴² Tarih'in "galiplerin yazdığı bir kitap" olduğunu, "Batı ile Doğu'yu ayrı dünyalar gibi göstermeye kalkışanların büyük bir gaflet içinde" bulunduğunu, "Batı'nın Doğu merakı"nın saf bir ilmi tecessüsten ibaret olmadığını, tersine bu merakın temelinde bir talan pratiğinin, kapitalizmin olduğunu söylüyordu. Batı'nın Doğu'ya yalnızca ordularıyla değil, kavramlarıyla da yaklaştığından söz ediyor, "Hristiyan Batı'nın göğsümüze ilıştirdiği idam yafta"sını kabullenmemiz gerektiğini söylüyor, kültürün "homo ekonomikus'un kanlı fetihlerini gizlemeye yarayan bir şal" olduğuna işaret ediyordu. Dahası, dünyanın "makhur [kahredilmiş] ve mağlup kavimler"inin tarih denen savaşı kaybettikleri için kendilerini temsil etme hakkından mahrum bırakıldığını savunuyor, Marksizmi sömürgeci Avrupa'nın yalanlarını ortaya çıkardığı için önemsiyordu.⁴³ Bütün bunlar kuşkusuz onu Said'e Peyami Safa'dan çok daha fazla yaklaştırır. Zaten, neden "*Oryantalizm*'e uzaktan veya yakından benzeyen bir kitabın altında bir Türk'ün imzası yok?" sorusunu Meriç aslında kendisine soruyordur. Neden bu kitabı ben yazmadım? Kaynaklarımızın çoğu ortak; 60'ların sonlarında böyle bir kitap yazmayı ben de çok istedim; peki, ama neden yazamadım?

Soru önemli. Ama Meriç'in kendi sorusuna verdiği cevap esas nedenleri kurcalamaktan çok, tali konular üzerinde oyalanır: Said

42. Bu önsözde Said'in *Şarkiyatçılık*'ını Batı'nın "hain ve sinsi yalanları[nı] bir bir deviren" kitap, "susan milyonların müdafaanamesi" olarak tanıtır Cemil Meriç, "*Oryantalizm: Sömürgeciliğin Keşif Kolu*", s. 67.

43. Bu paragrafta geçen Cemil Meriç alıntıları sırasıyla şu kaynaklardan: *Journal*, 1. cilt, s. 54 ve *Sosyoloji Notları ve Konferanslar*, İstanbul: İletişim, 1993, s. 173; "Sen Bir Az-gelişmişsin", *Bu Ülke*, s. 84; "Aydınların Dini: İzm'ler", *a.g.y.*, s. 138; "Çağdaş Uygarlık Düzeyi ve İsa Efendimiz", *a.g.y.*, s. 165.

kendisine kıyasla daha az "doğulu"dur; Meriç'in okuru Said'inkine oranla daha "cahil"dir; "hayalimiz ne kadar geniş olursa olsun, bizim okuyucumuz bir kaç yüz kişiyi aşmaz" vs. Sorunun esas cevabını bir başka yazar, "Ataç, Meriç, Caliban, Bandung"da Orhan Koçak verir. Koçak bu yazıda Nurullah ATAÇ ve Cemil Meriç'in Shakespeare'in *Fırtına*'sındaki Caliban'la ilgili yorumlarından yola çıkarak Doğu-Batı kutuplaşmasındaki konumları çok farklı bu iki yazarın Avrupa tarihinden türetilmiş aynı emperyal anlatının içine nasıl farkında olmadan ama gönüllü olarak yerleştiklerini gösterir. Batıcı ve yenilikçi ATAÇ da Doğucu ve gelenekçi Meriç de Caliban'ın ardındaki kolonyal mecazı görmemişler, Batı-dışının olmayan tarihinin Caliban'ın gaspedilmiş tarihi olduğunu akıllarından bile geçirmemişlerdir. Koçak'a göre sorunun esas cevabı da buradadır: Meriç'in Şarkiyatçılık eleştirisi emperyalizm eleştirisini köklerine ve sonuçlarına götürmekten çekinen bir eleştiridir. Türkiye'nin Batılılaşmasına gerek ve imkân olmadığını savunurken bile Batılı yazarların fikirlerini referans almak zorundadır. "İbresi gocunmayla tapınma arasında" gidip geldiğinden daha baştan "paranoid, köreltici ve toptanlaştırmacı" bir eleştirelliliğe yazgılıdır. Bu toptanlaştırmacı bakış Meriç'i özcü-kimlikçi arayışının dışında bir üçüncü terim arayışına yöneltmek yerine "onlar-biz" karşıtlığını hep yeni baştan üretmesine, yekpare bir Batı'yla yekpare bir Doğu arasındaki özsel karşıtlığa hapsolmasına neden olur.⁴⁴

Gerçekten de Meriç'in "Batı"sında Şarkiyatçılık'ın Batılılaştırılmış Batı'sı ("Avrupa mucizesi", "Batı'yı Batı yapan o büyük tecesüs, o büyük kadirşinaslık", "Batı'da cinnet bile terbiyeli")⁴⁵ kıpırdamaya devam eder. Yine de daha belirgin imge o çoktan Doğululaştırılmış Doğu'ya, "Osmanlı mucizesi"ne ilişkindir: *Bu Ülke*'de yobazlığı "Şark'ın nefis müdafaası"⁴⁶ olarak savunurken de, Osmanlı'yı "tekbir sesleri" ve "kan kokusu"yla kendinden geçmiş bir toplum

44. Orhan Koçak, "Ataç, Meriç, Caliban, Bandung", s. 240-4.

45. Cemil Meriç, *Jurnal*, 2. cilt, s. 297; *Jurnal*, 1. cilt, s. 149 ve *Bu Ülke*, s. 77.

46. "Yobazlık, Şark'ın nefis müdafaası. Yobaz, samimiyet, yobaz kendini bir nass'a hapseden idrak; bir nass'a, yani sonsuza. Yobaza düşmanlık, tarihe düşmanlık. Yobaz biziz, en güzel taraflarımızla biz." *Bu Ülke*, s. 80.

olarak yüceltirken de aslında çoktan Doğululaştırılmış bir Doğu'yu savunur Meriç. Çeşitli yazılarında adım adım kurduğu Osmanlı imgesi; "kafası kılıcında veya tenasül uzuv"larında olan bu fatih erkekler topluluğu, "kılıcından kelle damlayan" bu soylu vahşi; felsefeye tenezzül etmeyen, düşünceyle kaybedecek zamanı olmayan, kılıç ve imandan başka bir şeyden anlamayan bu savaşçı erkekler toplumu; "daha dişi, daha kaypak, daha geveze" bir toplumun ürünü olan laf cambazlıklarından hoşlanmayan bu mücahitler ordusu⁴⁷ Şarkiyatçılığın aşırı eril-ilkel Doğu'su değil mi? Meriç'in tutkuyla bağlandığı "bu ülke"yi daha bağlandığı anda seviyesiz bulmasında; yabancı dil bilmeyen, yabancı dünyalardan habersiz, "daha yalın kat, daha az sanatçı, daha dramsız, yani kendine daha çok benzeyen yazarları" okuyan bu "mâziye çivili"⁴⁸ yığınları yüceltir yüceltmez küçümsemesinde, kendine yeten Osmanlı'yı daha yücelttiği anda değersizleştirmesinde, onu bu kez "sabahtan akşama kadar istimna" eden (otuz bir çeken) bir eril figür olarak resmetmesinde⁴⁹ Şarkiyatçılığın aynı çifte Doğu'su kıpırdamıyor mu? Aynı anda hem soylu hem vahşi, hem kahraman hem azgın, hem mümin hem yobaz, hem kendine yeterli hem ilkel olan bu mucizevi Osmanlı, Şarkiyatçılığın alçak-yüce Doğu'su değil de ne?

Şarkiyatçılık'ın altında bu yüzden Meriç'in imzası yok. Böyle bir kitabın "Avrupa mucizesi"ne kapılmış biri tarafından yazılması-

47. "Düşünceye ihtiyacı yoktu Osmanlı'nın. Düşünce buhranların ve tezatların çocuğuydu", "Romanda Hesaplaşma", *Kırk Ambar*, 1. cilt, *Rûmuz-ül-Edeb*, s. 330 ve 335; "Onlar bütün gordiyonları kılıçla kesmeye alışmışlardı. Kılıç ve satır. Hayat çok defa kılıçla başlayan, satırda biten rengarenk bir rüyaydı. Apayrı bir dünya idi Osmanlıların ülkesi. Nal sesleri, tekbir sedaları, tekbire benzeyen nal sesleri... sonra kan kokusu ile, güneşin sert şarabı ile azgınlardan istihalar. Farabi'yi kim okuyacak? İbni Sina'yla kim uğraşacaktı? Avrupa, kılıcından kelle damlayan akıncılara kırk haramilerin mağarası gibi görünüyordu", "Osmanlılar", *Jurnal*, 1. cilt, s. 125-6; "Kahramanların sözle kaybedecek zamanları yok [...] Genç bir toplulukta, yaşayan bir toplulukta, tezatlarını kâh kılıç, kâh imanla halleden bir toplulukta laf ebeliğine ne lüzum var?", "Batının Yeniçerileri: Genç Osmanlılar", *Kültürden İrfana*, s. 383-8.

48. Cemil Meriç, "Hangi Batı", s. 28.

49. "Dünyaya açılmayanların kaderi sabahtan akşama kadar istimnadan ibarettir", "Osmanlı'da Fikrî Faaliyet", *Jurnal*, 2. cilt, s. 247.

na imkân yok. Ama bir milliyetçi, bir İslamcı, bir Türk-İslam medeniyetçisi, bir Doğucu, bir "bu ülke"ci, bir "Osmanlı mucizesi" savunucusu tarafından yazılmasına da imkân yok. Batı'nın bize düşman olmasını "çok daha eski, çok daha asil, apayrı, bambaşka ölçüleri olan düşman bir medeniyetin çocukları" olmamıza bağlayan, bu karşıtlığı "küfre karşı iman" mücadelesi olarak gören bir bakış içinde yazılmasına imkân yok. Peki, bir üçüncü terime ulaşabilse, Koçak'ın söylediği gibi "'Üçüncü Dünya' kültürlerinin mücadele ve ürünleriyle" ilişki kurabilse, yazabilir miydi Meriç *Şarkiyatçılık*'ı? Caliban'ın "olmayan tarihi"nin sömürülenin gaspedilmiş tarihi olduğunu görebilir miydi?

Ben bu sorunun cevabının da olumsuz olduğunu söyleyeceğim. Bu yazıda tartıştığım eril tahayyülün sömürgecilik, emperyalizm ve Şarkiyatçılık bağlamında tali bir mesele olduğunu iddia edenlere de bunun önemli bir gösterge olduğunu, dünyanın bir kısmının ("Batı") diğer bir kısmına ("Doğu") dayattığı efendiliğin, dünyanın bir kısmının ("erkekler") diğer kısmına ("kadınlar") dayattığı efendilikle eleştirilemeyeceğini, Batı'nın eleştirisini "gür, erkekçe bir isyan" fikrine bağlayan mazlumluk anlatılarının efendiliği yeniden üretmekten öteye geçemeyeceğini söyleyerek karşı çıkacağım.

Mecazlar doğruyu ele verir. Şu cümle Meriç'in: "Kalabalık Caliban'dır, sevimsiz, pis, ahmak Caliban."⁵⁰ Şu da: "Yığın kadındır. Irzını teslim edecek bir zorba arar. Çobansız rahat edemeyen kaz sürüsü."⁵¹ *Şarkiyatçılık*'ın altında Meriç'in imzası işte bu yüzden yok.

50. Cemil Meriç, "Hangi Batı", s. 28.

51. Cemil Meriç, *Bu Ülke*, s. 241.

6

Doğu-Batı ayrımından bu ayrım sanki hiç yapılmamış gibi davranarak kurtulamayacağımızı, ayrımları görmezden gelmenin onları daha keskin, daha kalıcı kılmak demek olduğunu söylüyordu Edward Said. Ayrımlar bir kez yapılmış ve izlerini bırakmıştır; dünya eşit olmayan parçalara ayrıldığı sürece de yapılmaya devam edecektir. Apayrı yasaların hüküm sürdüğü, mutlak, değişmez bir Doğu kurmaya yönelik klişeler toplamı düşünsel üstünlüğü sayesinde değil, bir iktidar söylemi olduğu için, sömürgeci ve emperyalist Batı'nın Şark'taki hükümlanlığına eşlik ettiği için bu kadar başarılı olabilmekmiştir. Bu ayrımlardan kurtulmanın yolu bunlar yokmuş gibi davranmaktan değil, bize bir doğal hakikatmış gibi dayatılan söylemin ardındaki görünmeyen çıkarı, görünmeyen siyaseti, görünmeyen tarihi görünür kılmaktan geçer.

Ama şimdi bu tartışmayı, bu yazıdaki veriler ışığında bir adım daha ilerletmenin zamanı geldi. Batı'nın kendine nasıl bir Batı-dışı kurduğuna yönelik eleştiri, Batı-dışının kendine nasıl bir Batı kurduğunun, o Batı'yla ne yaptığının bilgisiyle birleştirilmediği sürece yarım kalmaya yazgılıdır. Çünkü tersi de aynı şekilde değil, aynı stratejilerle değil, aynı ölçekte de değil, ama aynı ölçüde geçerlidir. Burada Meltem Ahıska'ya bir kez daha dönmek istiyorum. *Radyonun Sihirli Kapısı*'nda "Garbiyatçı fantezi"nin yalnızca gerçekliği görmezden gelmemizi sağlayan çocuksu bir hayal, Doğu'nun tepkiselliği, direnç ve savunmacılığıyla sınırlı bir fantezi ya da Batı'nın Doğu temsiline cevap verme söylemi değil, aynı zamanda bir "biz"i idare etme pratiği olduğunu söylüyordu. Türkiye'de milli iktidar Batı medeniyetine dahil olma, ama aynı zamanda bir Türk kimliği inşa etme çifte çabasını gerçekleştirirken kendini Doğu-Batı, millimodern, iç-dış ayrımlarını sürekli yeniden kurgulayan bir Garbiyatçılıkla tahkim etmiş, toplumu idare etmek ve başka çatışmaları yok saymak için durmadan yeniden üretilen bir Doğu-Batı ayrımına başvurmuştu.⁵²

Ahıska aynı yerde Türkiye'yle ilgili sık sık kullanılan "köprü" benzetmesinin birleştirici olduğu kadar ayrıştırıcı da olduğunu söyler. "Köprü" bir yandan Doğululuğun ve Batılılığın hayal edilmesi ni sağlayan bir sınır çizgisi oluşturur, bir yandan da Doğu'yla Batı arasındaki farkı durmadan yeniden üretir. Ben bu yazıda bu birleştirici-ayrıştırıcı kurgunun nasıl cinsiyetlendirilmiş bir alanda yapıldığını, yalnızca milli rejimin kurucuları tarafından değil, muhalifleri tarafından da benzer mecazlarla kurgulandığını anlamaya çalıştım. Yatak odaları, zifaf döşekleri, ayartıcı buseler; ruhu emen kadınlar, erilliği soğurulmuş erkekler, teolojik analar. Durmadan kimin üstte kimin altta, kimin etkin kimin edilgen, kimin erkek kimin kadın, kimin ana kimin oğul olduğundan söz ettiklerinden; hem politik öz-nelliğin hangi endişelerle kurulduğu hem de söylemin kendini bir mağdurluk perspektifiyle kurguladığında bile nasıl bir iktidar söylemi olarak kurduğu hakkında bence "köprü"den çok daha fazlasını ele veriyorlar. Evet, burada da azımsanmayacak bir anlam inşa etme faaliyeti, üstelik sabit bir mecazdan çok, bir dizi çelişik mecazın birbirini yalanlarken pekiştirdiği bir söylem dokusu var. Cemil Meriç yerli oğulun iktidarsızlığını yüzüne vurarak ("Şahsiyet celâdet demektir, kabadayılık demektir"), "bu ülke"nin eril öznesini en kırılğan noktasından vurarak ("efemine bilekli", "hadımlar edebiyatı", "nâzenin"), gurur yarasını durmadan yeniden kanatarak ("rezil bir zevkperestlik" "zelilâne düşüş", "bir ırzın teslimi") bir "virilité" çağrısı yapıyor. Peyami Safa kâh ruhu soğurulmuş eril Doğu'ya, kâh mistik anne Asya'ya sığınarak yerli oğula güç toplamaya çalışıyor. Ama nasıl Şarkiyatçılık Batı'nın Doğu üzerindeki hükümranlılığına eşlik ettiği için bu kadar etkili olabildiyse, bu yazıda tartıştığım bütün bu mecazlar da sonunda bir iktidar dilinin parçası oldukları öl-

52. Ahıska'ya göre Yeni Türkiye'yi "Batı medeniyeti dairesi"ne katılma kararıyla kuran kadronun Garbiyatçılığı bile basitçe bir Batılı olma arzusunu ya da Batı karşıtlığını değil, çok daha karmaşık bir iktidar söylemini yansıtır. Bu iktidar söylemine eşlik eden politik öznellik bu yüzden bölünmüşlükten bir türlü kurtulamamıştır: "Batı bir yandan 'tarihimizi yadsıyan ve felakete sürükleyen' güçtür, bir yandan 'medeniyet' idealinin öncüsü ve örneğidir." *Radyonun Sihirli Kapısı*, s. 43-50 ve 80.

çüde, Ahıska'nın kelimeleriyle söylersem bir "'biz'i idare etme pratiği"ne eklenebildikleri için bu kadar etkili oldular. Toplumdaki başka çatışmaları; sermayenin emek, erkeğin kadın, Türk'ün Türk olmayan üzerindeki egemenliğini görünmez kıldıkları için bir "idare" pratiğinin vazgeçilmez mecazları oldular.

Burada tartıştığım içeriklerin –erilliğini kaptırmış erkek hikâyesi üzerine kurulu bir "inkisar" dilinin ya da Batı'yla özdeşleştirilen "madde"nin karşısına Doğu'ya, Asya'ya, İslam'a, Türklere ya da Türkiye'ye özgü bir ruh tanımlamaya yönelik her türden Doğu-Batı sentezinin– ayrı ayrı ya da birlikte bugünün Türkiyesi'nde ne kadar etkili olduğunu ayrıca belirtmeye gerek yok sanırım. İster millet ister cemaat isterse dünyanın bütün "makhur ve mağlup kavimler"i adına konuşsun, bütün bu mecazlar yalnızca "bize özgü" bir iktidarı teşvik etmekle kalmıyor, Batı'nın tahakkümünün gerçek nedenlerini de görünmez kılıyor. Dahası, Türkiye'de muktedirlerin iktidarsızlık hikâyelerinin içinde adım adım açılan iktidar hikâyesini; ister babadan ister anneden tevarüs edilmiş olsun şu meşhur "ruh" kudretinin, işi-ne geldiğinde Batı'nın "madde"siyle yeni bir sözleşme eşliğinde pekâlâ çaktırmadan evlenebildiğini de gözlerden uzak tutuyor. Madde sizden, ruh bizden. Para sizden, inanç bizden. Kapitalizm sizden, muhafazakârlık bizden.

Ama madem yazarlardan söz ederek başladım bu yazıya, yine onlardan, bu "iktidarsızlık, ama iktidar" hikâyesinin, bu "mağdur, ama muktedir" formülünün hep içine doğru yol almalarından değil, bu kez dışına çıkabilme ihtimallerinden söz ederek bitireyim. Bir zamanlar bambaşka bir bağlamda Adorno söylemişti: "Şudur neredeyse imkânsız olan görev: Başkalarının iktidarının da kendi iktidarsızlığımızın da bizi aptallaştırmasına izin vermemek."⁵³

Ama eklemek lazım, çünkü gördük: Mağdurluk vurgusu pekâlâ bir iktidar dilinin bileşeni olabilir.

—

53. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, çev. Orhan Koçak ve Ahmet Doğan, İstanbul: Metis, 1997, s. 59.

Kapalı Kapıdaki Çatlak



"Ona doğru çekilen herkes, kapalı kapıdaki
çatlaktan bir an için ışıklı Noel ağacını gören
çocuk gibi hisseder kendini. Işık yalnız akıl değil
hakikat, hakikatin gölgesini değil, kendisini vaat eder."

Adorno, "Walter Benjamin'in Portresi"

BENJAMIN'İN YAZILARINDA, benzerini ancak masallarda görebileceğimiz bir mutluluk vaadinin olduğunu söyler Adorno: "Benjamin'in söylediği ya da yazdığı her şeyde düşünce, masalların ve çocuk kitaplarının vaatlerini her zamanki kaba 'olgunluk'la reddetmek yerine, onları sözcüğü sözcüğüne ciddiye almış gibidir. Öyle ki gerçek mutluluğun kendisi şimdi bilginin ufkunda beliriverir [...] Ona doğru çekilen herkes, kapalı kapıdaki çatlaktan bir an için ışıklı Noel ağacını gören çocuk gibi hisseder kendini. Işık yalnız akıl değil hakikat, hakikatin gölgesini değil, kendisini vaat eder."¹

Orhan Koçak'ın yazılarından söz edeceğim. Ama mutluluk vaadinden söz ederek başlamanın Koçak için doğru giriş olmadığını düşünenler olabilir. Haksız değiller. "Mutsuz bilinç"ın yazarı çünkü Orhan Koçak; kendi içinde bölündüğü için mutluluk imkânını da yitirmiş bilincin yazarı. Düşüncenin mutluluk arayışından çok, kendi mutsuzluğuyla, kendi tıkanmışlığıyla, kendi acziyle yüzleşmesini önemseyen bir yazar. "Mutluluk yeteneği" olmadığını söyleyen Beckett'i sevdiğini biliyoruz. Benjamin'in zaman zaman çocuksu olmayı göze alan aylak denemelerindense, Adorno'nun bütün negatifliğine rağmen sistematik, bir o kadar da yaşlı düşüncesine yakın olduğunu da. Öyleyse neden mutluluktan söz ederek başladım bu yazıya? Mutluluk vaadi: Bunun Koçak'la ne ilgisi var?

1. Theodor W. Adorno, "Charakteristik Walter Benjamins", *Über Walter Benjamin*, Bibliothek Suhrkamp, 1990, s. 11.

Soruyu, yazının sonuna geldiğimde cevaplayabilirim, diye umuyorum. Ama bana bu soruyu sorduran da Koçak'ın yazılarındaki ısrarlı doğruluk arayışı aslında. Bu arayışı nasıl açıklayacağız? Son yıllarda bilginin iktidarla bağı üzerinde epey düşündük; ama bunun Koçak'ın yazıları için pek açıklayıcı olduğu söylenemez. Öyleyse, bu yazılar enerjilerini nereden alıyor? Düşüncenin yanılsamaya karşı verdiği ısrarlı mücadelenin; yalansızlık uğruna başka düşüncelere, hatta kendi kendine uyguladığı zulmün ne manası var? Ufukta bir şey görünmüyorsa kendi yalanlarımızla neden yüzleşelim? Kapağı kapıdaki çatlak: Oradan baktığımda Koçak'ta ben ne görüyorum?

2

Orhan Koçak'ın edebiyat yazıları gücünü, edebiyat eleştirisinde nâdiren bir araya gelen iki şeyi —yapıta maruz kalan okurun apaçık öznel deneyimiyle, onu bir bağlama yerleştirmek isteyen kuramcının mesafeli bakışını— ortak bir yorum çerçevesi içinde bir araya getiriyor olmalarından alır. Edebiyat yapıtının ancak onun buyruğuna girene fısıldadığı tekil soruyla, onu dünya gözüyle görenin soracağı büyük soruyu; yapıtın bizi dönüştürmesine izin verme isteğimizle, bizim yapıtı dönüştürme arzumuzu; edebiyatı berbat dünyaya karşı bir sığınak olarak yüceltme çabamızla, edebiyatın da o dünyaya verilmiş bir cevap, öyleyse biraz berbat olduğunu görme yeteneğimizi bir araya getirmiş olmalarından, aynı eleştiri dairelerine kayıtlı bu bakış açılarını birbiriyle konuşmaya zorlamalarından alır. İzlenimle soyut düşünceye, duysal algıyla kavramsal çerçeveye, zevkle tarihsel bağlama aynı anda yer verebilen bir eleştiri. Parçayla bütünü, özneyle nesneyi, yapıtın içiyle dışını aynı anda yoklayabilen bir doğruluk arayışı. Edebiyat eleştirisinin birbirine sırtını dönmüş ikiliklerini; içsel eleştiriyle dışsal eleştiriye, içkin eleştiriyle aşkın eleştiriye, yakın okumayla uzak okumayı, biçim eleştirisiyle içerik eleştirisini, "edebiyat toplumsaldır"la "hayır, şahsi ve muhteremdir"i

karşıtının doğrusunu görmeye zorlayan bir okuma biçimi. Tekil yapıtın haklarına saygı gösteren, ama o tekil yapıtın da her zaman çoktan yorumlanmış bir alanda konuştuğunu, tekil anlamın ancak sahte anlamları kazıyarak açığa çıkarılabileceğini, eleştirmenlerin çok sevdiği "içsel dünya"nın daima yabancı konukları ağırladığını, "ben"e ulaşmak için başkalarından geçmek gerektiğini, tek bir imgenin içinde koskoca bir tarihin gizlendiğini söyleyen bir eleştiri. Özneliğin, sahiciliğin, özgünlüğün ancak hiçbir şeyin o kadar öznel, o kadar özgün, o kadar sahicisi olamayacağını bilen önünde belirebileceğini anlatan bir çift yönlü doğruluk arayışı. Birinci sorum bu: Türkçede eşine pek rastlanmayan bu girift eleştirel çerçeveye nasıl vardı Orhan Koçak? Kimden, hangi problemleri devraldı? Düşünce bu dikkati, bu ufku nasıl kazandı?

Yazmaya bir edebiyat eleştirmeni olarak başlamadı Orhan Koçak. Edebiyatın bir yandan işlediğine şüphe yok. Ama böyle gergin bir eleştirinin ortaya çıkabilmesi için edebiyatın başka bir şeyle karşılaşması, bu karşılaşmadan dönüşerek, karşılaştığını da dönüştürerek çıkmış olması gerekir. Koçak okurları onu 80'lerin ortalarında felsefi-politik bir yazıyla, Horkheimer'in *Akıl Tutulması*'na yazdığı önsözle tanıdı. Horkheimer'in eleştirel Marksizmden "hür dünya" ideologluğuna varan düşünsel serüveninin Türkiye'de kolayca benimsenmesinin, ama aynı zamanda kolayca eleştirilmesinin önüne geçmek için yazılmış uzun bir giriş yazısı.² "Bir doğrunun dolambaçlı serüvenini yanlışlara karışarak da tamamlayabildiği"ni anlatan bu yazıda, Koçak'ı edebiyat yazılarında da uğraştırmaya devam edecek temel problemin yavaş yavaş şekillendiği görülür. İlk bakışta Marksizm-içi bir teori-pratik tartışması olarak duruyordu; ama ondan çok daha fazlasını içerir. Dünyayla bilgi, özneye nesne, tikel genel nasıl buluşacak? Tikeli bağlamdan kopartmadan, ama aynı zamanda onun içinde eritip yok etmeden nasıl düşünmeliyiz? Parçayla bütünü, ne birinin ne ötekini hakını yemeden anlamak mümkün mü?

2. "Horkheimer ve Frankfurt Okulu", Max Horkheimer, *Akıl Tutulması* içinde, çev. Orhan Koçak, İstanbul: Metis, 1986, s. 7-59.

Hegelci Marksizmin bu temel sorularına, Adorno'nun özdeşlik-karşıtı düşüncesinin kılavuzluğunda cevap arıyordu Koçak. Kavramla "şey" arasında bir özdeşlik yoktur; ama doğruluk arayışını göreceliğe ya da mistisizme de terk etmemek gerekir. Kavram-dışının kavram içinde eritilmesinde bir vahşet vardır; ama insanın akıl-dışı güçlerin kucağına düşmesini engelleyen de yine kavramdır. Koçak'ın sonraki yazılarında duyulan çifte arayışın ilk izleri de burada, Adorno'nun kederli düşüncesinin izinde şekillenen bu bilgi ütopyasındadır: Düşünceye sığmayana varabilmek için düşüncenin içinden geçmek gerekir; dile gelmeye ulaşabilmek için yine dilin içinde yol almak gerekir. İçkin eleştiriyle aşkın eleştiri arasındaki zorunlu dayanışmayı da yine Adorno'dan hareketle buraya yerleştirir Koçak. Bilgi ancak bugün burada olandan elde edilebilir; o halde eleştiri nesnenin dışındaki bir ölçüte dayanmamalı, yapının problemini yapının içinden çekip çıkarmalıdır. Ama eğer bilgi var olandan elde ediliyorsa, özne de kaçmaya çalıştığı sefaletin izini taşır. Öyleyse bilginin aynı zamanda kurtuluşun ışığına, varoluşun "bir milim de olsa dışında duran" bir bakışa, tarihin kültür üzerinde bıraktığı yara izlerini görmemizi sağlayacak aşkın bir bakışa ihtiyacı vardır.

Aşkınlık fikrinden vazgeçmiyor, ama kendi aşkın öznelliğini "şey"nin yerine koymaması için eleştirel düşüncenin önüne ağır bir şartname sürüyordur Orhan Koçak. Dünyaya dışarıdan dayatılan bir aklı reddeden, ama görünen gerçekliği de öylece kabullenmeyen; kısmının payını kaydeden, ama bütüne yönelmekten de vazgeçmeyen; yutucu kavrama karşı tekilin yanında duran, ama kendi tekil izlenimlerini keskinleştirebilmek için yine kavrama başvuran; yapının buyruğuna giren, ama aynı zamanda ona bir yabancının gözünü değdirebilen bir yorum çerçevesi. Görünüşle gerçeklik arasındaki uzaklığı bir yorum çabasıyla aşındıran, ama bu ikisinin arasında daima bir fark olacağını, öyleyse kendi tarihselliğini, kendi sonluluğunu, kendi yetersizliğini kaydeden bir eleştiri.

Orhan Koçak'ın yirmi küsur yıldır yazdığı edebiyat yazıları Marksizm içindeki bu doğurgan tartışmanın izlerini taşır. Türkiye'de eleştirel sahne boş değildir; özellikle de Tanpınar ve Cemal Süreya'nın eleştiri yazılarından çok şey devralmıştır Koçak. Ama orada

ilerletilmeden kalan bazı problemleri çözebilmek, zaman zaman Tanpınar'ı ve Cemal Süreya'yı da teslim alan "bizbizelik" atmosferini dağıtabilmek için belli ki eleştiriye "yabancı"nın bakışını değiştir-mesi gerekmiştir. "Yabancı"yı tırnak içinde kullanıyorum; çünkü aslında hiç de yabancı olmayan bir problemle, kendisinin de yakından bildiği, kendi hayatında çözmek zorunda kaldığı bir düğümle uğraşıyordur Koçak. *Akıl Tutulması*'nın önsözünde Frankfurt Okulu bağlamında tartıştığı problemler, kendi yazısının da problemleridir. Koçak da benzer bir ortamda, dünyayı değiştirme çabasının yenik düştüğü, öyleyse onu bir kez daha anlamamız gereken bir dönemde yazmaya başlamıştır. Türkiye'de kapitalizmin bir askeri darbenin ardından yeniden yapılandığı, kültürel alanın yeniden şekillendiği, yaşanan bütün vahşete rağmen her şeyin yavaş yavaş "normal"e döndüğü yıllar. Ama sadece bu da değil: Eleştirel düşüncenin o zamana kadar görmezden geldiği içeriklerin ("parça"nın, "tekil"in, "biçim"in, "yerel"in, "akıl dışı"nın, "iç dünya"nın, "sanat şahsi ve muhteremdir"in) haklarını aramak üzere geri döndüğü, bir zamanlar kolayca benimsenen Aydınlanmanın şimdi aynı kolaylıkla eleştirilmeye başladığı, sol muhalefetin "evde kalmaya mahkûm doğrular"a sığınmakla "işlek bir reel politika" arasında bölündüğü yıllar. Koçak'ın kaygılı eleştirisinde, bu yeni dönemin eleştirel düşüncenin önüne koyduğu düğümleri çözme isteğinin de payı vardır. Eleştiri yeniden eleştiri olabilecekse eğer, yalnızca edebiyatı değil, edebiyat-dışını da ilgilendiren bu düğümlerle uğraşmayı göze alabilmeli, buradan parçayı ihmal etmeyen, ama bütünlük fikrinden de vazgeçmeyen bir doğruluk arayışıyla çıkabilmelidir. "Dolaysız gerçek", "sahicilik", "özgünlük", "özerklik", "doğallık", "metinlerarasılık" gibi kavramları edebiyat eleştirisinin temel dayanakları olarak değil, birer sorun alanı olarak gören yazılarını büyük ölçüde bu arayışa adadı Koçak.

Yine de yazdıklarına bir somluk perspektifinden, daha baştan şekillenmiş yekpare bir düşüncenin görünümüleri olarak bakmak hatta olur. İlk yazıdan sonuncusuna ısrarla çizilen bir temel hat var; ama önemli kırılmalar da var. Koçak'ı başından beri izleyenler, 80'lerin ikinci yarısında yayın kurulunda yer aldığı *Defter* dergisinde yayımlanan "Beckett Geçiyor", "Turgut Uyar'ın Şiiri Üzerine Not-

lar", "Maelström Üslubu" gibi erken denemelerinin bir fikri savunmaktan çok, icra eden yazılar olduğunu fark etmişlerdir.³ Olumsuzluğu, aczi, garabeti apaçık üstlenen, okurunu ikna etmeye pek çalışmayan, sonraki yazılarına oranla daha parçalı, daha az akıcı, daha ifade yüklü denemeler. Dış dünyayla tartışma isteğini dile getirmekten çok, bir dışavurum ânında donup kalmış cümleler.

Bu yazış tarzında yine Adorno'nun gölgesini, Koçak'ın *Akıl Tutulması*'nin yazarına değil, sonradan çevireceği *Minima Moralia*'nin kine yakınlığının izini görenler olabilir. Doğru; zaten "Maelström Üslubu"nda kendisi de söyler. *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nin iki yazarından, okurunu ikna etmeye çalışan, düşüncesinin kendisi kadar sonuçlarını da önemseyen, hatta bazen sonuçları daha çok önemseyen Horkheimer'e değil, "düşüncenin kendi nesnel gelişme yasasının emrine giren" Adorno'ya yakın hissediyordur Koçak kendini. Bu yakınlık, bu ilk denemelere damgasını vurmuştur. Düşünceye, bir kurtarılmış bölge olamayacağını bile bile, ama sanki bir kurtarılmış bölgeymiş gibi sığınmasında, yazının öğelerinin de yazının fikrine bağlı kalması gerektiği yolundaki temel ilkeye bağlılığında ("biçim ilkesi"), umudu olumsuz düşünceyle eşleştirmesinde ("sonuna kadar götürülen negatifiklik, adı konduğunda ve göz kırpmadan yüzleşildiğinde, kendi karşıtının ayna imgesini verir"), nihayet şeyleri "kurtarılanın bakış açısı"ndan düşünme isteğinde Adorno'nun izleri açıktır.

Ama güçlü bir etkilenmeden söz edebilmemiz için, etkileyenin gücü kadar, sonradan gelenin o etkilenmeye doğru nasıl uzandığını, etkinin sonrakinin dünyasında nereye yerleştiğini de dikkate almamız gerekir. Adorno'nun Marksizmin düğümleriyle olduğu kadar Auschwitz ve Hiroşima'yı mümkün kılan bütün bir dehşet tarihiyle de baş etmeye çalışan ağırlı felsefesi, 80'ler Türkiye'sinde benzer düğümleri askeri darbenin hazırladığı koşullarda çözmek zorunda kalan Koçak için bu bakımdan da önemli olmuş gibidir. Koçak'ın oku-

3. "Beckett Geçiyor", *Defter*, sayı 2, Aralık-Ocak 1987; "Turgut Uyar'ın Şiiri Üzerine Notlar", *Defter*, sayı 4, Nisan-Mayıs 1988; "Maelström Üslubu", *Defter*, sayı 5, Haziran-Eylül 1988.

runu avutmaya çalışmayan, kendileri de avutulmayı reddeden bu bir ayağı boşlukta denemelerinde gerçekten de 12 Eylül şiddetini hissetmemek imkânsızdır. Dehşet gelmiş ve yok etmiştir; şimdi de kültür sanki hiçbir şey olmamış gibi normale dönmeye çalışmaktadır. Edebiyatı —birçok başkaları gibi Koçak'ın da önceden konuşma fırsatını pek bulamadığı edebiyatı— "tekil"i, "iç dünya"yı, "biçim"i, "dil"i, "özerklik"i şimdi bu koşullarda, dünyanın tam da kaba yasaların emrine girdiği bu zor zamanlarda konuşmamız gerekiyordur. Gerçi Koçak'ın bu fazla konuşkan olmayan ilk denemelerinde dünyayı yeniden anlamlandırma isteğinin, edebiyattan yeniden haz alma arzusunun, bunlar için gerekli asgari yatışmışlığın izleri yok değildir. Ama aynı zamanda, insanların kendiliğinden değil, zorla yatıştırıldıklarını biliyor olmanın verdiği huzursuzluk, başkaları konuşamazken konuşuyor olmanın verdiği sıkıntı, nihayet bütün gürültüsüyle ortaya çıkan bir "Konuşan Türkiye"nin parçası olabileceği tedirginliği de hissedilmiyor değildir. Konuşmanın hakkı verilmeli, ama daha çok susmanın: Koçak'ın bu ilk denemelerinde "dile gelmeyen"in haklarıyla ilgili Adorno ilkesine bu basınç da eklenmiş gibidir.

Kınılmadan söz edecektim. *Defter*'deki ilk denemelerin ardından bir kararsızlık yaşamış gibidir Koçak: Ya bir yazış jestine, bir "manner"a dönüşme tehlikesini içinde taşıyan bir dışavurumu, dışarıdan beslenmediği ölçüde kendi üzerine kapanıp otomatikleşebilecek bir negativizmi sürdürecektir; ya da dış dünyayla yeniden temas kurmasını sağlayacak bir yazı tarzına yönelecektir. Ya düşman bir dış dünyayla olduğu kadar nesnesiyle de bağını kopartmak pahasına negativist bir denemede ısrar edecektir; ya da fikirlerini başkalarınınkinin içinden geçerek savunmayı üstlenecek, doğruya bu kez bu yoldan gitmeyi deneyecektir. "Kalmak İmkânsız"ın⁴ yazarının bu ilk denemelerde kalmadığını, ikincisini seçtiğini biliyoruz. Nedenlerini ise ancak tahmin edebiliriz. Belki ilk yazılardaki icracılığın onu bir olumsuzluk virtüözlüğüne zorladığını fark ettiğinden, belki her türlü "ifade"nin bir sahteleşmeye gidebileceğini sezdiğinden,

4. "Kalmak İmkânsız: İlhan Berk'in Şiiri ve Poetikası Üzerine Bir Deneme", *Defter*, sayı 19, Kış 1992.

belki yazıyla ilişkimizin hızla bir jest ve büyülenme ilişkisine dönüştüğü bir iklimde negativizmin bir sözel jestten ibaret kalabileceğini düşündüğünden, belki deneyim denen bölgenin hızla talan edildiği bir dönemde denemenin içeriksizleşme tehlikesiyle karşı karşıya kaldığını gördüğünden, belki de tarihsel bağlamla, kavramlarla, akıl yürütmeye ilişkimizin zayıfladığını, eleştirinin esas ihtiyacının şimdi bunlar olduğunu düşündüğünden daha kavramsal, daha analitik, daha tartışmacı yazılara yöneldi Koçak. Nesnesinin içine gömülen, ama aynı zamanda sağlam bir kavramsal çerçeve kurmayı hedefleyen, tekille genel arasındaki düğümü bir "mekik hareketi"yle çözmeyi deneyen, bütünü dışarıda değil, tam da tekilin içinde arayan zahmetli yazılar. Kuşkusuz bu tercihte Koçak'ın Türkiye'de yavaş yavaş canlanan tartışma ortamına dahil olma, düşman dünyada zamanla duyulmaya başlanan bazı dost seslerle söyleşme isteği de etkili olmuş olabilir. Yazdığı mecraların çeşitlenmesi de: 1997'de *Virgül* dergisinin yayın yönetmenliğini, 2000'lerde "Metis Eleştiri" dizisinin editörlüğünü üstlenmiştir Koçak.

Kırılmaya dönersek, kritik yazı Hegel'in özdeşlik felsefesini tartıştığı "Yokluğun Payı"dır.⁵ Kritik, diyorum; çünkü bir yandan parçayı bütünün içinde eriten Hegel felsefesini eleştiriyordur orada Koçak; ama bir yandan da ilk denemelerin kavram-dışına odaklanmış yazılarından farklıdır bu yazı; Koçak'ın en kuramsal yazılarından biridir. "Kavram-dışına saygı duy, ama kavramı da unutma" yolundaki Adornocu uyarının ikinci bölümünün buyruğuna girmiş gibidir burada Koçak. Gibidir, diyorum; çünkü tam değil. Bir yandan kavramlarla ilerliyor, ama bir yandan da kavramın içermeyeceği şeye, "yokluğun payı"na işaret ediyordur. Belki "icra ediyor" demek daha doğru olur. Çünkü bu kuramsal yazıda yalnızca Hegel'in özdeşlik felsefesinin değil, kendi yazısının da özdeşlik dokusunu yırtacak bir içsel manevraya başvurur Koçak. Geriye hiçbir eser bırakmamış, arkasında birikmiş borçları, gözü fırıncının kızında, eylemci öğrencilerin elinden bir polisi kurtarmak isterken ölüp giden "Hırvat filozof Vranković" Koçak'ın yazılarına ilk kez burada girer. He-

5. "Yokluğun Payı", *Defter*, sayı 6, Ekim-Kasım 1988.

gel sisteminin çözülüşünün ürünü olan dört önemli düşünürden (diğerleri Kierkegaard, Feuerbach ve Marx) uydurma olanı. Fazla bireysel, fazla tekil, fazla kısmi kalmaya yazgılı olduğu için kuramın içermeyeceği şeyin, yalnızca kuramsal yazının değil, bütün yazıların içerilmez eksiğinin hayali temsilcisi. Koçak'ın kasıtlı olarak sahnelediği bir "biçim ilkesi"nin, kendi "sabuklayan" sesine yazıda yer açma isteğinin, "kavram-dışı"nı yine kavramlarla anlatmak zorunda olan yazarın kendi iç sıkıntısıyla oynayan yanının, bir de tabii adı Marx'ın, Kierkegaard'ın, Feuerbach'ın yanına yazılmış bir Vrankoviç'in varlığına inanacak safdil okurla eğlenen tarafının sözcüsü. Koçak'ın 90'lardan itibaren daha kuramsal bir yazış tarzına yönelmesinde bence bu manevranın, kendi imkânsız ikizine yazıda yer açabilmiş olmasının, yazarken habire "hır" çıkaran Hırvat'ı dışlaştırmilmesinin, ilk denemelerindeki acz icrasını kuramsal yazının orta yerine taşıyabilmiş olmasının da payı vardır. Koçak'ın sonraki yazılarında; "'Ulus Baker Yazısı'nın Peşinden", "Tarık Ali'nin İşi Zor!", özellikle de Orhan Pamuk'un romanlarını tartıştığı "Aynadaki Kitap, Kitaptaki Ayna"⁶ gibi sıkıntılı yazılarda yeniden belirecektir Vrankoviç figürü.

6. "Aynadaki Kitap/Kitaptaki Ayna: Postmodern Anlatının Bazı Sorunları", *Defter*, sayı 17, Ağustos-Aralık 1991; "Tarık Ali'nin İşi Zor!", *Milliyet*, 17 Nisan 2002; "'Ulus Baker Yazısı'nın Peşinden", *Birikim*, Temmuz 2007.

3

Koçak'ın yazıları 90'lardan itibaren iki kanaldan birden aktı. Bir yandan düzyazıda Sait Faik'le başlayıp Vüs'at O. Bener, Bilge Karasu, Yusuf Atılgan, Leylâ Erbil, Oğuz Atay ve Tomris Uyar gibi yazarlarla devam eden, şiirde İkinci Yeni'de karşılığını bulan yenilikçi edebiyat üzerine yazdı.⁷ İkinci Yeni'nin nasıl olup da Türk edebiyatının zaafından büyük şiirin "biçim ilkesi"ni çıkarabildiğini, bu büyük yeniliğin Melih Cevdet ve Oktay Rifat gibi şairlerin yapıtlarını nasıl dönüştürdüğünü tartıştı. Bir yandan da Tanzimat'tan bu yana etkili olmuş bazı temel gerilimleri kurcalayan, Cumhuriyet dönemi edebiyatının kasıtlı körlüklerini tartışan, bunların ardındaki ideolojik karartmaları, psikolojik ketlenmeleri, duygusal sıkışmışlıkları açığa çıkaran psikanalitik-politik yazılar yazdı.⁸ Türk edebiyatında "modern" in bir yetersizlik duygusuyla kurulmuş olmasının

7. "Melih Cevdet'in Şiirinde Ten ve Tin-1", *Defter*, sayı 10, Haziran-Ekim 1989; "Melih Cevdet: İkinci Yeni'den Sonra", *Defter*, sayı 14, Temmuz-Kasım 1990; "Sayıklar Bir Dilde Bilmediğim: Ece Ayhan'ın Şiirinde Dil ve Bağlam", *Ludingirra*, sayı 1, 1997; "Uzun Denklemler: Oktay Rifat'ın Şiirinde Folklor ve Modernizm", *Defter*, sayı 36, Bahar 1999; "Yazı Kurtarı mı: Vüs'at O. Bener'de Kurmaca ve Otobiyografi", *Virgöl*, sayı 16, 1999; "Negatifin Emeği", *Hayalet Övgü Odağında Ahmet Oktay Şiiri*, Ahmet Tüzün (haz.), İstanbul: Alkım, 2005; "Our Master, the Novice: On the Catastrophic Birth of Modern Turkish Poetry", *The South Atlantic Quarterly*, 102: 2/3 İlkbahar/Yaz; *Relocating the Fault Lines: Turkey Beyond the East-West Divide*, Sibel Irzık ve Güven Güzelidere (haz.), 2003; "Leylâ Erbil: Deneyim ve İmkânsızlıkları", *Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik*, Süha Oğuzertem (haz.), Kanat, 2007, s. 109-30.

8. "Ataç, Meriç, Caliban, Bandung: Evrensellik ve Kısmilik Üzerine Bir Taslak", *Türk Aydın ve Kimlik Sorunu*, Sabahattin Şen (haz.), İstanbul: Bağlam, 1995; "Kaptırlmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme", *Toplum ve Bilim*, sayı 70, Güz 1996; "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm*, 2. cilt, Ahmet İnsel (haz.), İstanbul: İletişim, 2001, s. 372; "Nurullah Ataç ve Etkilenme Endişesi", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*, Uygur Kocabaşoğlu (haz.), 3. cilt, 2002.

yol açtığı huzursuzlukları, "modern"e karşı değişmez bir töz olarak yüceltilen "yerel"in içindeki düğümlenmeleri, kendini hamasetle ya da zihinsel gevşeklikle yatıştıran "Türk romantizmi"nin öz-aldanışlarını, kendi kısmılığı üzerinde düşünmemiş bir evrensellik iddiasının olduğu kadar kendi yabancıya direncinin içerikleri üzerinde düşünmemiş bir yerelciliğin de çelişkilerini tartıştı. Batı'dan geleni, ama aynı zamanda yerliyi sevememe hali üzerine, Türkiye'de ulusçuluğun felsefi çerçevesini kuran uzviyetçi paradigmanın neden tasfiyeci bir karakter kazandığı üzerine, eleştirel düşünceyi otomatik tepkileriyle, gözünü kapadığı çelişkilerle, kendisini yatıştırmak üzere sığındığı reçetelerle, nihayet onu çocuksuluğa zorlayan bir tarihsel bağlamla yüzleşmeye çağıran ufuk açıcı yazılar yazdı. Bunlar içinde psikanalizle politika arasında bağlar kurarak ilerleyen "Ataç, Meriç, Caliban, Bandung", tarihsel bağlamın bir yazarı bazen o farında olmadan nasıl bağladığını göstermesi bakımından eşsizdir. Koçak burada Nurullah Ataç ve Cemil Meriç gibi farklı ideolojik saflara ait iki yazarın Shakespeare'in *Fırtınası*'ndaki Caliban figürüyle ilgili yorumlarında nasıl benzeştiğinden yola çıkıyor, her ikisinin de nasıl Avrupa tarihinden türetilmiş aynı emperyal anlatının parçası olduklarını gösteriyordu.

Yine de bütün bu "dış"a açılmaya rağmen Koçak'ın ilk yazılarının temel problemlerine bağlı kaldığını da söylemek gerekir. "Maelström Üslubu"nda Adorno'dan hareketle "düşüncenin kendi nesnel gelişme yasasının emrine girmesi" ya da "düşüncenin gidebileceği yere gitmesi için, önündeki ruhsal engellerin, dışsal amaçlılıkların kaldırılması" olarak nitelendirdiği şey bu yazıların da temel ilkesi olmaya devam eder. Bunu bazen Girard'vari bir vurguyla, düşüncenin "yalansızlaşması" olarak nitelendirir. Özellikle de Cumhuriyet dönemiyle ilgili yazılarında, eleştirdiği düşüncelerde sonucuna vardırılmadan kalmış bazı gerilimleri ilerletiyor, bu gerilimler işletildiğinde ne olduğunu açığa çıkarmayı amaçlıyor, düşüncenin dışsal amaçların emrine verilmek üzere nasıl yön değiştirdiğini gösteriyor, bu süreçte hangi ruhsal engellerin payı olduğunu çözümlüyordur. Hır çıkarma isteği burada da yok değildir; ama okurunu zekâya davet ederek, zeki okurun doğru zamanda doğru yerde hır çı-

karabileceğine inanarak ilerliyor gibidir artık Koçak. Önceki yazıların temel kavramları (Hegel'in "mutsuz bilinç"i, "negatifin emeği"; Adorno'nun "biçim yasası", "negatif diyalektik") bu yazılarda da işe koşulur. Ama bunların yanına R. P. Blackmur ("bela teknikleri", "huzursuzluk teknikleri"), Harold Bloom ("etkilenme endişesi"), René Girard ("üçgen arzu", "metafizik arzu"), Max Scheler ("ressentiment", "değersizleştirme", "iktidarsızlık") gibi yazarlardan, ayrıca psikanaliz kuramından ("narsistik tamlık", "oidipus", "ego ideali", "süper-ego", "deri ben", "haset", "geçiş nesnesi") devraldığı kavramlar, en az onlar kadar önemlisi Koçak'ın kavram düzeyine yükselttiği bazı deneyimsel sözcükler de ("yakalanma", "kamaşma", "kaptırılmış", "tutuklanma") eklenmiştir.

Ama madem "yakalanma"dan söz ettik, bize Koçak'ın kendi yakalanmışlığı hakkında fikir verebilecek; yenilikçi edebiyat, özellikle de İkinci Yeni yazıları üzerinde biraz daha duralım. Koçak'ın kuramı önemsedliğini, ama kuramsal eleştiriden, çoktan edinilmiş bir genel fikri yapıta uygulamayı anlamadığını, eleştiride izlenim ânının kuramı öncelediğinden söz ettiğini biliyoruz. Türkiye'de 50'lerin sonlarından itibaren adım adım şekillenen "deneyim edebiyatı"nın Koçak eleştirisi için böyle bir önemi var. Belli ki erken yaşta maruz kaldığı, bir bakıma hazırlıksız yakalandığı bir "şey"dir bu edebiyat. Kurama da bu kişisel deneyimi, kendi yakalanma ânını anlamlandırabilmek için başvuruyor gibidir Koçak. Neydi bu? Beni neden bu kadar çok etkiledi? Daha önemlisi, nasıl? Bu edebiyatın nasıl olup da içinde el yordamıyla ilerlenen bir doğruluk bölgesi, verili anlamın ötesine geçebilen savsız bir duyusallık alanı, öznenin önsel değerlere yaslanmadan kendini yoklayabildiği bir iç deney ortamı yaratabildiğini anlamaya çalışıyordur Koçak. Çok başka bir kulvardan, Marksizmin içinden gelen özne-nesne tartışmasının yolu tam da burada edebiyatın açtığı benzer bir tartışmayla kesişmiştir. Koçak için bu edebiyat, Adorno'nun negatif diyalektiğinin (uç noktaya götürülmüş öznelliğin nesneyi içerebileceği umudunun, yapının kendi dışına yer açabilme yetisinin, nihayet edebiyatın genele karşı tikelin, var olana karşı var olmayanın, önemliye karşı önemsizinin hakkının tanındığı bir imgesel bölge yaratabilme yetisinin) sı-

nandığı bir malzemeye dönüşür. Koçak'ın bu yazılarında kendi nar-sistik çemberinin dışına çıkabilen, kendi kaçınılmaz yanılsamasını kırarak kuvvete erişmiş, "yokluğun payı"nı ("başkalığın sesi"ni, "dış-ta kalanın çağrısı"nı, "inatçı, kaskatı erimeyen farklılık"ı, Koçak'ın çeşitli yazılarında farklı adlarla andığı bu Vrankoviç bölgesini) ken-di biçim ilkesine kaydedebilen bir edebiyatın gücüne duyduğu inanç, bu edebiyattan aldığı büyük zevk kendini hissettirir. Kuram nesnesini aramıştır, doğru; ama Koçak'ın çoktan yakalandığı nesne de kendi kavramını, onu unutulmaktan kurtaracak kuramsal bağla-mı arıyordur. Orhan Koçak kuramsal çözümlemeyle denemeciliği ustaca bir araya getirdiği bu en güzel yazılarını onu kısıktırak yaka-lamış bir edebiyata bu kuramsal bağlamı hediye etmek üzere yaz-mıştır.⁹

Yine de bu ikisinin; Marksizm içindeki tartışmalarla edebiyatın daha alçak sesle fısıldadığı problemin her zaman bahtiyar bir ikili oluşturduğunu düşünmek hata olur. İlhan Berk şiirini çözümlediği "Kalmak İmkânsız" adlı yazı, Koçak'ın aynı anda yakalandığı iki şe-yi, sosyalizm ve "yaşantı edebiyatı"nı birbiriyle diyaloga zorlaması, sosyalizmle modernist edebiyatın bazı kesişme, ama aynı zamanda bazı ayrışma noktalarını yoklaması bakımından önemlidir. Bu ikisi-nin bir konuşmayı sürdürüp sürdüremeyeceğini, sosyalizmin lirik deneyimin dalgın dikkatini içerip içermeyeceğini, onun hakkını verip veremeyeceğini anlamak istiyor gibidir burada Koçak.

Koçak'ın 90'larda postmodernizme yönelttiği eleştirinin temel dayanağını da bu ikili; edebiyatın "kaskatı erimeyen farklılığı" kay-dedebilme yeteneğine duyduğu inançla "modernist huzursuzluk tek-nikleri"ni önemseyen bu negatif düşünce oluşturur. Modernizmin negatif enerjisinin külfetsiz bir pozitif önermeye, huzursuzluk tek-niklerinin huzurlu bir düzenlemenin motiflerine, endişeli bir metin-lerarasılığın bir metinlerarasılık illüstrasyonuna dönüşmesine karşı çıkıyordur Koçak. Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ı üzerine yazdığı

9. Koçak'ın Turgut Uyar kitabı, ben bu yazıyı bitirdikten sonra geldi: *Bahisle-ri Yükseltmek: Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi*, İstanbul: Metis, 2011.

"Aynadaki Kitap / Kitaptaki Ayna" hemen hemen bütün yazılarında iyi edebiyata yakıştırdığı özdeşlik-karşıtı ilkenin ihlaline yönelik bir itirazdır. *Kara Kitap*'ı iç deney alanını bir tezin egemenliğine ("Ayna'nın tekrarları") feda ettiği için, okurunun savsız bir deneyim alanında gezinmesine imkân tanımadığı için, kendi şifresini çözecek anahtar okurun eline kendisi tutuşturduğu için, yani metnin içiyle dışı, kurmacayla gerçek, kendilikle başkalık arasındaki savaşı daha baştan motifleştirip önemsizleştirdiği için, bazı şeylerin yitirildiğini anlamamızı olduğu kadar henüz olmayanın tasarlanması da imkânsızlaştırdığı için eleştiriyordur Koçak. Beklenebileceği gibi bu yazıda Vranković yeniden belirir. Evet, tekilin adı: Aynı' nın tahakkümüne direnen. Ama aynı zamanda Koçak'ın edebiyata zevkle eğilmediğinde, kızgınlık zevkin önüne geçtiğinde hadise çıkaran yanı.

4

"Maelström Üslubu" 1988'de yayımlandığında Orhan Koçak'ın "suskun düşüncesi"nin sonunda sinizme varacağını söyleyenler olmuştu. Endişe, döneme uygun; ama hedef yanlış. 1980'lerde yazmaya başlayan birçok yazar sinizme vardı; Orhan Koçak varmadı. Koçak'ı Adorno'nun "düşünce yasası"na bazen fazla bağlı kaldığı için, hoşlanmadıklarına geçerken omuz atıp bazen yasayı bizzat kendisi ihlal ettiği için, bazı yazılarında uzun ve dolambaçlı bir yolun sonunda hep aynı negatif doğrunun ("negatif emek") bizi her zaman çoktan orada beklediğini gördüğümüz için, ya da ilk dönem yazılarındaki denemeci damarı belki haklı endişelerle ama bazen tümüyle kazıyıp yok ettiği için eleştirebiliriz, ama sinizme kapı açtığı için değil. Problemin şimdi burada çözülemeyeceğini fark eden öznenin, her şeye eşit uzaklıktaki bir problemsizlik ânında rahat etmesidir sinizm. Oysa Koçak'ın yazılarının temel problemi daima problemsizlik oldu; hem yavan hem de hoyrat bulduğu için eleştirdi problemsizliği.

Bu da yazının başında sözünü ettiğim yalansızlık ısrarına getiriyor bizi. Evet, düşünceye sığındı Koçak; ama düşüncenin önüne upuzun bir şartname sürmeyi ihmal etmeden: Tekilin haklarına saygı göstereceksin, düşünceyi dışsal zorunlulukların emrine vermeyeceksin, düşüncenin iç çelişkilerini kurcalamaktan kaçınmayacaksın, kendi kısmi doğrunu bütünün yerine koymayacaksın, kendi eleştirinin de bir bağlamı olduğunu unutmayacaksın. Şaka, ironi, oyun; bunlar da var. Bir yazıda bir şey söyleyip bir başkasında geri alma, o kadar zahmetten sonra, bir yazıya bu kadar çok enerji harcamış olmaktan, bir konuyu ona "el koymak" isteyecek kadar ciddiye almış olmaktan belki de rahatsız olup yazıyı olduğu gibi çöpe atma, bazen hafifçe yana kaçıp oraya zaten güç bela ulaşmış okurun altındaki zemini kaydırma, ufak bir çalımla koca yazıyı olduğu gibi yürürlükten kaldırma; bunlar var. Başkalarından önce davranıp kendi enayiliklerinden söz etme, sanki herhangi bir yazı tastamam olabilirmiş gibi yazılarına hep daha kapsamlı bir bütünün kıvrıntısı olduğuna dair notlar düşme,¹⁰ huzursuzluk, yorgunluk, susma isteği; hepsi var.

Ama şimdi biz Koçak'ın huzursuzluk icrasında, kuramsal yazılarında kasten kullandığı bela tekniklerinde, düşüncesinin kendini sınıdığı deneme adacıklarında, kendi aşkın öznelliğini açığa çıkaran ironik pasajlarında, hepsinden önemlisi yapıtın tekil sesiyle tarihsel bağlam arasındaki eşiği durmadan aşındıran o gerçekten külfetli mekik hareketinde, doğruyu bütün sakatlanmışlığıyla kurtarma umudunu fark etmemiş olabilir miyiz? Bazen okurun onu yakalamasını imkânsızlaştıran kaydırmalarında, yine bir doğru arayışı, yarım-doğruyu kendinde kısıtma çabasını fark etmemiş olabilir miyiz? Koçak'ın zaaf araştırmalarında şu temel doğru, bir yazar için zaaftan türetilmeyen kuvvetin kuvvet olamayacağı fikri yok mu? *Kara Kitap* üzerine yazdığı eleştirinin, Orhan Pamuk'un kolayca benimsenmesine olduğu kadar kolayca eleştirilmesine de karşı yazılmış olduğunu fark etmemiş olabilir miyiz? Özdeşliğin tahakkümüne karşı yazdığı yazılarda, bir yandan da dünyanın bütün Vrankoviç

10. Koçak'ın bu huzursuzluğunun nedenlerini kurcalayan bir yazı için: Yalçın Armağan, "Eleştirinin Huzursuzluğu", *YeniYazı*, sayı 6, Mayıs-Ağustos 2010.

adaylarını kendi aczlerine cepheden bakabilmeye çağıran bir yan yok mu? Yoksa, ne diye yanılsamadan, yanlış bilinçten, kendini kandırmaktan söz etsin? Edebiyatın, birçok başka şeyin yanı sıra bütün bunlarla da ilgili olduğunu söylemiyor mu yazıları? Turgut Uyar'ı "yaşamanın şairi" kılan klişede, "dolaysızlık" ya da "edebi sıcaklık" a dayalı Türk edebiyatı okumalarında, Edebiyat-ı Cedide'yi köksüzlükle, yabancılıkla, yüzeysellikle özdeşleştiren edebiyat tarihi yorumlarında, James Joyce'un zaman ve coğrafyadan bağımsız bir Avrupa Ruh'u'nun sesi olarak okunmasında bir yanılsama saklıdır; bu yapıtların sorusuna ancak bu yanılsamayı aşabilirsek ulaşabiliriz, demiyor mu?

"Yazı Kurtarır mı?" da Vüs'at O. Bener için şöyle yazmıştı: "Hakikatten azına razı olmayacak kadar açgözlü, hiçbir zaman tam doldurulamayacağını bilecek kadar zeki bir iç dünya." Bener mi Koçak'ı zamanla kendine benzetmiştir; yoksa Koçak mı kendine yakın bir Bener bulmuştur; belli değil. Ama benzer bir cümleyi biz de Koçak için kuralım şimdi. Hakikatten azına razı olmayacak kadar açgözlü, hiçbir zaman doldurulamayacağını bilecek kadar zeki bir iç dünya. Konusuna bütün yönleriyle el koymak isteyecek kadar ihtirash, bunun imkânsız olduğunu bilecek kadar yatışmış bir iç dünya. Yazıda "dilini hiçbir özneye ait olmayan sesinin" işitilebileceğini umacak kadar ütöpik, söylenenin her zaman çoktan bir söylem alanına kaydedildiğini görecektir kadar analitik bir zihin. Yitip gidenin haklarını savunacak kadar adil, bazı şeylerin hiçbir zaman geri getirilemeyeceğini görecektir kadar materyalist. Yazıyı unutuşa karşı çalıştıracak kadar geçmişe dönük, edebiyatta savsız bir deneyselliği, yeni ürpertişleri, başıboş bir duyusalılığı önemseyecek kadar modernist. Doğruyu yanılsamanın elinden çekip almak isteyecek kadar doğrucu, ulaşılanın daima bir yarım-doğru olacağını bilecek kadar kuşkucu. Tabii bir de acı-haz gelgiti var: Sanatı eğlencelikten ayıranın, içinde güçlülük bastırılmış dehşet olduğunu söyleyecek kadar "acının tarihi" ne bağlı, aynı sanatın hazdan beslendiğini, iyi ki de öyle olduğunu, insanın oyun yeteneğinin kendi başına bir direnç oluşturduğunu söyleyecek kadar hazzı bir eleştiri. "Huzursuzluk teknikleri"nin henüz doğruluk ütopyasıyla bağıni yitirmedeği bir ânın sesi.

Bilgi-iktidar çiftinin Koçak'ın yazıları için o kadar açıklayıcı olmadığı gösterebilmişimdir umarım. Beckett'in şu cümlesini kendisi hatırlatmıştı, "Beckett Geçiyor"da: "İktidarsızlığın geçmişte yeterince kurcalandığını sanmıyorum. Benim küçük araştırmam, sanatçıların kullanılmayacak bir şey olarak bir yana attığı, tanımı gereği sanatla bağdaşamayacak bir şey saydıkları bütün bir var olma alanıyla ilgilidir: aczle." Koçak'ın kendi araştırmasında da var bu. Hemen her yazısında, düşüncenin direnç kazanabilmesinin koşulunun kendi acziyle yüzleşebilmesi olduğunda ısrar etti. Teselli kabul etmeyen yazılar, demiştim başlarken; avutmayan, avutulmayı da reddeden. Yine de bir ışık var; içimizi ısıttığı söylenemez, ama güçsüz değil. Koçak'ın yazılarını her okuduğumda, kendimi şöyle düşünürken yakalıyorum: Bir düşünce iç gerilimlerinin hakkını verebilirse, dikkatini varacağı sonuç kadar izlediği yola da çevirebilirse, cümlelerine sızan sahtelikleri bir bir ayıklayabilirse, kendi ahmaklıklarının da bir bağlamı olduğunu anlayabilirse, kendini aldatmadan kendi sınırlarına kadar ilerleyip geri dönebilirse, kendi kendine uyguladığı zulümden direnç kazanarak çıkabilirse eğer – bilgi böyle böyle yanlışlığından uyanabilirse, yanlış yavaş yavaş doğruya dönüşürken çakan ışık yalnızca hakikat değil, mutluluk da vaat edebilir. Yalansızlık, bilgiyi mutlu edebilir. Başkasının hakkını yemediğini bilmek; artık olmayana, henüz olmayana, şimdi ve burada olmayana yer açabildiğini görmek, bilgiyi mutlu edebilir. Ardına kadar açık bir kapıdan varılmıyor doğruya; kapı kapalı. Koçak'ın yazılarını okurken oradaki ince çatlaktan bana bir an için görünen de buydu sanırım. Ya da çatlağa uzanan çocuk bendim ve öyle gördüm: "Işık yalnız akıl değil, hakikat, hakikatin gölgesini değil, kendisini vaat eder." Adorno'nun yine Benjamin için söylediği gibi, "aklın kendi bölünmüşlüğünden ötürü sanata terk ettiği" bu vaat kuram tarafından içerildiğinde hayal olmaktan çıkıp "benzersiz bir değer" kazanabilir. Koçak'ın kendi enayiliklerinden bu kadar sık söz ediyor olması, doğruya ulaşmak için harcadığı gayreti bazen bir şakaya kurban etmesi bizi yanıltmasın. Yazıları, düşüncenin yalansızlaşabilme ihtimalini günümüze özgü bir pişkinlikle reddetmek yerine, onu sözcüğü sözcüğüne ciddiye almıştır.

Bir "iktidarsızlık araştırması" diyor Beckett. Benimse aklıma, iktidarsızlıkla az uğraşmamış bir başka yazarın, Benjamin'in bir cümlesi geliyor, *Berlin Günlüğü*'nden. Hem Koçak'a en güzel yazılarını yazdıran İkinci Yeni emeğini ("efendimiz acemilik") hem başından bu yana bağlı kaldığı *Minima Moralia* umudunu ("sonuna kadar götürülen negatiflik, kendi karşıtının ayna imgesini verir") hem ısrarla savunduğu edebi kuvvet tanımını ("bir yazar için zaaf-tan türetilmeyen kuvvet kuvvet değildir") hem de Koçak'ın acz üstüne düşüne düşüne ustalaşan kendi emeğini hatırlatıyor:

"Muhtemelen hiç kimse iktidarsızlık yaşamadığı bir şeyde asla ustalaşamaz; buna katılırsanız, bu iktidarsızlığın sorunla mücadele-nin başında ya da öncesinde değil, tam da kalbinde ortaya çıktığını da göreceksiniz."¹¹

—

11. Walter Benjamin, *Berliner Chronik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988, s. 8.

Nurdan Gürbilek

Benden Önce Bir Başkası

Yazarlar yapıtlarının dünyaya verilmiş benzersiz yanıtlar olmasını ister. Ama bir yapıtın neden benzersiz olduğunu görmek için ona bir başkasının ışığını düşürmek gerekir. Başkaları ne söylerken o bize bunu söylemiştir? Aynı soruyu başkası nasıl, o nasıl yanıtlamıştır? Başkasının probleminin yerine kendi problemini geçirebilmiş midir?

Benden Önce Bir Başkası bir yazarı bir başkasının ışığında okuyan denemelerden oluşuyor. Dostoyevski'nin Suç ve Ceza'sını Kafka'nın Dönüşüm'üyle, Kafka'nın Babama Mektup'unu Oğuz Atay'ın "Babama Mektup"uyla, Tanpınar'ın günlüklerini Dostoyevski'nin Yeraltı'ndan Notlar'ıyla, Benjamin'in Pasajlar'ını Tanpınar'ın Beş Şehir'ile birlikte okuyan ikili denemeler. Peyami Safa'nın "Şark Nedir?"ini Cemil Meriç'in Bu Ülke'siyle, Cemil Meriç'in Bu Ülke'sini Edward Said'in Şarkiyatçılık'ıyla birlikte ele alan, bir çapraz okuma perspektifiyle birbirine bağlanan karşılaştırmalı denemeler.

Kitapları kütüphane raflarında yan yana, edebiyat tarihlerinde arka arkaya, satış listelerinde alt alta görüyoruz. Ama bir yapıtlar konferansında bir araya gelebilirlerse eğer, gevşek konuşmalar yerini gerilimli bir tartışmaya bırakabilirse, o zaman bize çok daha fazlasını söyleyecekler.

Metis Edebiyat dışı

ISBN-13: 978-975-342-798-2



Metis Yayınları

www.metiskitap.com