

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

Kör Ayna, Kayıp Şark

EDEBİYAT VE ENDİŞE



metis

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

Nurdan Gürbilek
Kör Ayna, Kayıp Şark
Edebiyat ve Endişe

Nurdan Gürbilek 1956 yılında Kütahya'da doğdu. 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* ise (Metis, 2001) Türkiye'nin yakın tarihinde öne çıkmış kültürel imgeler üzerine denemelerden oluşur. Gürbilek'in Walter Benjamin'in yazılarından derleyip sunduğu *Son Bakışta Aşk* Metis Seçkileri'nde yayımlanmıştır (1993).



Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

Kör Ayna, Kayıp Şark
Edebiyat ve Endişe
Nurdan Gürbilek

© Nurdan Gürbilek, 2004
© Metis Yayınları, 2004

İlk Basım: Ekim 2004
İkinci Basım: Nisan 2007

Bu kitapta yer alan yazılardan "Erkek Yazar, Kadın Okur" ilk kez *Kadınlar Dile Düşünce* adlı derlemede (derleyenler Sibel İzzık ve Jale Parla, İletişim Yayınları, 2004), "Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark" *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Muhafazakârlık - 5. cilt* (cilt editörü Ahmet Çiğdem, İletişim Yayınları, 2003) içinde, "Anlatabilmeliydim" *Virgöl* dergisinin Ekim 2003 tarihli 66. sayısında ve Vüs'at O. Bener "Bir Tuhaf Yalvaç" adlı kitapta (yayıma hazırlayan Alpagut Gültekin, Norgunk Yayıncılık, 2004) yayımlanmış, kitaba alınırken yeniden yazılmışlardır.

Kapak Resmi: Selma Gürbüz,
"Alacakaranlıktan sonra fenersiz dolaşanlar
ölüm cezasına çarptırılır",
IV. Murat'ın Gazabı dizisinden, 1990.
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

ISBN-13: 978-975-342-489-8

Nurdan Gürbilek

Kör Ayna, Kayıp Şark

EDEBİYAT VE ENDİŞE



metis

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

NURDAN GÜRBİLEK
BÜTÜN YAPITLARI

♦

VİTRİNDE YAŞAMAK 1992, 4. BASIM
YER DEĞİŞTİREN GÖLGE 1995, 2. BASIM
EV-ÖDEVİ 1999, 3. BASIM
KÖTÜ ÇOCUK TÜRK 2001, 2. BASIM
KÖR AYNA. KAYIP ŞARK 2004, 2. BASIM

Saffer'e

İçindekiler



Giriş

9

Erkek Yazar, Kadın Okur
Etkilenen Okur, Etkilenmeyen Yazar

17

Kadınsılaşma Endişesi
Efemine Erkekler, Hadım Oğullar,
Kadın-Adamlar

51

Doğu'nun Cinsiyeti
Kudretli Erkek, İhtiyar Âşık, Mistik Anne

75

Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark
Ophelia, Su ve Rüyalar

97

Müebbet, Çocukluk
Her Zaman Eksik, Her Zaman Muhtaç,
Her Zaman Çocuk

139

Çocuk Ülke Edebiyatı
Kahramanın Seçimi, Kabilenin Masalı
169

Anlatabilmeliydim
Sahicilik, Sahtelik, Sahtegilik
195

Çiftkalpli Yapıt
Tiksinti ve Çilecilik, Kendi ve Öteki
213

Kör Ayna, Kayıp Şark edebiyata yön veren endişelerden söz ediyor. "Endişe" derken yalnızca yazarın değil, okurun da yabancısı olmadığı, başkalarına bir şeyler anlatmaya çalışan hemen herkesin yakından tanıdığı huzursuzluğu kastediyorum. Anlatmanın yarenlik etmekten farkını sezmiş herkes yaşamıştır bunları: Anlatmak istediğimi iyi anlatabilecek miyim? Benden önce anlatanlardan farklı, daha iyi anlatabilecek miyim? Etki altında mı kalacağım yoksa? Karşımdaki anlayabilecek mi beni? Gülünç duruma mı düşeceğim? Kendimi boşuna eleverecek, başkalarının gözünde küçük mü düşeceğim? Anlattıklarımı dinledikten sonra başkaları ne düşünecek hakkımda? Diyelim anladılar; anlatmaya değer mi ki hikâyem? Hem sonra yaşanan yaşandı bitti; bir anlamı var mı anlatmanın?

Anlatmayı başlı başına bir soruna dönüştüren bir yığın endişe. Üstelik bütün bu endişelerin çoğu zaman ulusal-kültürel endişelerle iç içe geçtiğini de biliyoruz. Peyami Safa'nın "Türk ruhunun en büyük işkencesi" olarak tarif ettiği "Doğu-Batı sorunu"na doğan modern Türk edebiyatı için özellikle geçerli bu. Ama ben edebiyatın huzursuzlukları, anlatmanın sancıları üzerinde yoğunlaşan bu kitapta, bugüne kadar daha çok "Batılılaşma", "ulusal kültür", "kültürel kimlik" gibi kavramlar etrafında tartışılabilen sorunların yazar için nasıl olup da bir içsel endişeye dönüştüğünü anlamaya çalışacağım. Yazarın iç dünyasını bir ulusal-kültürel problemle açıklamak yerine, tüm toplumu ilgilendiren bu büyük endişenin nasıl içsel endişelerle iç içe geçtiğini, nasıl olup da bir "ruhsal işkence"ye dönüştüğünü, nihayet bu işkencenin anlatma çabasını nasıl derinden etkilediğini açıklamaya çalışacağım. Bu kitaptaki toplumsal cinsiyet eksenli okumaları, özellikle de "Erkek Yazar, Kadın Okur", "Kadınsılaşma Endişesi" ve

"Doğu'nun Cinsiyeti" adlı yazıları yönlendiren temel fikri baştan söylememde sakınca yok: Modern Türk edebiyatı, özellikle de Türk romanı bir kadınsılaşma endişesine, bir efemineleşme korkusuna, Cemil Meriç'in sık sık tekrarladığı sözcükle söylersem "virilité"yi, yani erilliği kaybetme korkusuna doğmuştu. Erilliği kaybetme korkusu ise hemen her zaman erişkinliği yabancıya kaptırma, bir başka deyişle çocukluğa çakılıp kalma korkusunu içinde taşıyordu.

Böyle söylendiğinde bazılarına "frapan" gelebilir bu tez. Ama Tanzimat romanının vazgeçilmez figürleri olan, sonraki romanlarda da sık sık rastladığımız efemine erkeklere, çoğu zaman gülünçleştirilerek anlatılan kadın-adamlara, ayna bağımlısı çocuksu erkeklere, bir türlü erilleşememiş çocuk-adamlara yakından bakıldığında, üstelik Türk romanına uzun yıllar damgasını vuran eril-otoriter ses tonu düşünüldüğünde, sanırım okura o kadar frapan gelmeyecek söylediklerim. Yine de bu endişenin yalnızca anlatının konusunu, anlatılan hikâyeyi ilgilendirdiği düşünülmesin. Yapıtta anlatılan hikâyeye, o yapıtın da hikâyesidir aynı zamanda. Nitekim burada "kadınsılaşma-çocuksulaşma endişesi" olarak adlandıracığım huzursuzluk çoğu yapıtın konusu kadar bakış açısını, yazarının ses tonunu, kahramanlarına yaklaşımını, belki hepsinden önemlisi hikâyesini nasıl anlattığını da belirlemişti. "Doğu-Batı sorunu"nun başlı başına bir yazarlık endişesine, bir anlatma huzursuzluğuna dönüşmesinde, yerli kültürün bozulmasından duyulan tedirginliğin hemen her zaman erilliği-erişkinliği kaybetme endişesiyle iç içe geçmiş olmasının payı büyüktü. Bu yüzden her ne kadar bir hikâyenin, bir temanın, bir imgenin peşinden gideceksem de bu yazılarda, daha çok o hikâyenin o yapıt hakkında, yapıtı "o yapıt" yapan endişeler hakkında ne söylediğine çevireceğim dikkatimi.

Yukarıda sözünü ettiğim endişeyi daha iyi anlatabilmek için, romanın kuruluş yıllarında şekillenen, bugün de edebiyat dünyasında aşılmadığını düşündüğüm "kadın okur" kavramını tartışarak başlayacağım kitaba. Roman okuyan, okuduklarından fazlasıyla etkilenen, yabancı telkine fazlasıyla açık, kapılmaya yatkın, hassas ve hercai "kadın okur" neden temel bir figüre dönüşmüştü ilk romanlarda? Dahası, kitap okuyup etkilenen, yabancı etkiye fazlasıyla açık

kek neden bir kadınsı okur, bir efemine züppe olarak temsil edildiği? Züppe neden hep kadınsı bir figür, bir kadın-adam olarak anılmıştı? Aynı anda hem bir modernlik işareti hem de tehlikeli bir lavuz olarak görülen romanın kadınsılaşmayla ilişkilendirilmesi neden? Etkilenme neden hep aşırı etkilenme, aşırı etkilenme neden emineleşme anlamına geliyor? Daha önemlisi, bütün bunlar yazarın kendi etkilenme endişesi hakkında ne söylüyor bize? Etkilenme endişesi neden aynı zamanda bir kadınsılaşma endişesi olarak yandı bu ilk romanlarda? Kendisi de roman yazar, o halde yabancı kılere açık olan yazarın iç dünyasında nasıl bir çatışmaya yol açmış olmalıdır bu?

Cemil Meriç'in, Türk kültürünün Avrupalılaşmayla birlikte yaşadığı yenilginin "cenk meydanlarında değil, yatak odalarında" yaşan-ğını söylemesi tesadüf değil. Bu tür ifadelerin yalnızca Meriç'in zengin üslubuna özgü olduğunu da düşünmeyelim. Doğu-Batı ilişkisi- başından bu yana evliliğin, en azından kadınla erkek arasındaki nsel ilişkinin terimleriyle, bir baştan çıkma hikâyesi olarak, ya da em Peyami Safa'nın hem de Cemil Meriç'in başvurduğu bir benzet-eyle söylersem, "zıfak döşegi"nde kurulmuş bir ilişki olarak düşün-ilmüştü. Bu ilişkide eril olan, erkek olan Doğu'ydu başlangıçta. enç Batı'ya nüfuz edecek, onu fethedecek, oradan aldığı ganimeti endi halkına dağıtacaktı Doğulu yazar. Aşağı yukarı böyle bir fetih ilyasıyla tanımlanmıştı Doğu'nun eril kimliği.

Bu fetih hülyasının bugün de tam yıkıldığı söylenemez. Yine de i süreçte süreklilikler kadar kopuş noktaları, tekrarlanan kalıplar ı kadar kalıbın bozulduğu yerler, anlatıcı kimliğinin inşa edildiği an-ı kadar çözüldüğü anlar da önemlidir. "Doğu'nun Cinsiyeti" adlı ızı biraz da bu sorulara cevap arıyor: İlk romancıların eril bir akıl-ı, fethetme ve bozma kudretiyle ilişkilendirdiği Doğu nasıl oldu da ıdretsiz bir erillığe, bir "ihtiyar âşık"a, "rezil bir zevkperest"e dö-ıştı sonradan? Daha önemlisi, nasıl oldu da kadınsı bir "ruh diya-'na, mistik bir anayurda, "imkânların imkânını saklayan" doğur-ın anaya dönüştü? Nasıl oldu da "el değmemiş mazi rüyası" ve unis ayna"sıyla dişil bir sahneye, bir "ana Şark"a dönüşebildi? uşkusuz aynı kopuş Batı imgesi için de geçerli: Nasıl oldu da fet-

hedilmeyi bekleyen genç kadından büyüleyici gülümsemesi, ayartıcı busesi ve yasak meyvesiyle baştan çıkaran ulaşılmaz kadına, yerrine göre yutucu dişiye, "ihtiyar kahpe"ye, "kaldırım yosması"na dönüşebildi Batı? Daha önemlisi, hep kadınlıkla özdeşleştirilirken nasıl oldu da "fetişçi oğul"a dönüşebildi? Bu bakış değişikliğinin ardındaki kültürel, ama aynı zamanda edebi endişeler neler?

Kitabın açılış yazısının "Erkek Yazar, Kadın Okur" başlığı yanlış anlaşılmasın. Burada amacım, romanın kuruluş yıllarında yapıt veren az sayıda kadın yazarı görmezden gelmek, önemsiz olduklarını iddia etmek ya da "yazar"ın erkek olduğunu varsaymak değil. Daha çok, toplumsal cinsiyete göre tanımlanmış bir okur-yazar sözleşmesinin nasıl kurulduğunu, daha önemlisi hangi korkular, hangi iç çatışmalar üzerinde yükseldiğini anlamaya çalışacağım. Bir başka deyişle okurluğun etkilanmışlikle, etkilanmışlığınse kadınsılıkla özdeşleştirildiği; yazarlığın etkiye direnebilmekle, etkiye direnebilmeninse erillikle ilişkilendirildiği bir okur-yazar sözleşmesinden söz edeceğim bu kitapta. Kadın yazarların bu sözleşmenin dışına çıkıp çıkmadıkları ya da ne ölçüde çıkabildikleri kuşkusuz başka bir çalışmayı gerekli kılıyor. Ama şu önemli: Romanın kuruluş yıllarında şekillenen, bugün de okuma-yazma alışkanlıklarımızı büyük ölçüde belirleyen okur-yazar sözleşmesinin toplumsal cinsiyete göre yapılmış olması yalnızca bir "ayrımcılık" sorunu değildir. Bu aynı zamanda yazarın iç dünyasının ayrılmaz parçası olan endişeyle nasıl bir ilişki kurduğunu, yapıtında endişeye nasıl bir yer açtığını, huzursuzluğu başından atmayı mı yoksa onunla yüzleşmeyi mi seçtiğini, nihayet bir yapıtın iyi bir yapıt olup olmadığını da gösterir. Bu yüzden kitabın ilk yazıları "kültürel" okumalar olarak değerlendirilebilirse de esas kaygımın edebiyatla ilgili olduğunu, buradaki tartışmayı sonunda bir "değer" problemine bağlamayı amaçladığımı vurgulamak istiyorum. Amacım, romandan hareketle modern Türk kültürünün kurucu ilkesini, üzerinde yükseldiği genelgeçer özelliği ortaya çıkarmak, romanları da bu uğurda birer belge olarak kullanmak değil; romanlarda bazı tema, figür ve imgelerin nasıl olup da bir arketip ısrarlılığıyla karşımıza çıktığını, burada gizlenen endişeyi, bunun nasıl bir anlatma sancısına dönüştüğünü, nihayet bu tedirginlik-

le başa çıkma tarzının yapıtın ufkunu nasıl belirlediğini, neden bazı yapıtların diğerlerinden daha iyi, daha zorlu yapıtlar olduğunu anlamaya çalışmak. Neden Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdası* Hüseyin Rahmi'nin *Şipsevdî*'sinden daha ilginç? Neden Halid Ziya'nın *Aşk-ı Memnu*'su Ahmet Midhat'ın *Jön Türk*'ünden, yine Halid Ziya'nın *Mai ve Siyah*'ı Yakup Kadri'nin *Sodom ve Gomore*'sinden, Tanpınar'ın *Huzur*'u Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye*'sinden ya da *Bir Tereddüdün Romanı*'ndan daha iyi?

Bir kültürün anlaşılmasında kuşkusuz edebiyatın özel bir yeri var. Ama bence edebiyat bize kültürel-sosyolojik belgeler sunduğu için değil; "kurgu ustalığı", "dil büyüclüğü", "dil'in sınırlarını zorlama" gibi artık hoş lafa dönüşmüş klişelerle anlatılan bazı yetenekleri sergilediği için de değil; bence bugünün dünyasında birçok alandan dışlanan içsel çatışmayla; dini inançtan, politik mücadeleden, gündelik hayattan, ahlaki düşünceden, eğlence dünyasından çoktan dışlanmış olan tereddütle baş edebildiği, işini tereddüt edebilmesine rağmen yapabildiği, aslında tam da tereddüt ettiği için yapabildiğinden önemlidir. "Ben" denen alanın vazgeçilmez bileşeni olan bölünmüşlük, bölünmüşlüğün yol açtığı sıkıntıyla baş etme gücü olduğu için; hikâyesini bize bölünerek de anlatabildiği, daha önemlisi tam da bölünerek anlatabildiği için; hepimizin bölünmüş, endişeli yanına seslenebildiği için önemlidir. Her yapıt bir endişeye doğar. Ama bazıları endişe doğuran sorunu, burada da anlatacağım gibi, başkalarına ("kadın okur"a, "efemine züppe"ye, çocuk kalmış "dandini bey"e) yansıtmakla yetinir. Bazıları ise yazıda endişeye yer açabildikleri için, kendini endişenin belgesine değil, sahnesine dönüştürebildikleri için; kaygı doğuran sorunu yalnızca bir ibret hikâyesinin kahramanı olmaktan öteye geçemeyen "kadın okur"un ya da her zaman çoktan gülünç "efemine züppe"nin sorunu olarak değil, aynı zamanda kendi sorunları olarak anlatabildikleri için diğerlerinden daha önemli olabilmişlerdir.

Yine de Batılılaşmayla birlikte yaşanan endişenin çoğu yazar tarafından cinsel terimlerle, bir erillik kaybı olarak, cinsel kimliğe ilişkin eril bir kaygı olarak anlatılmış olması bizi yanıltmasın. Çünkü Batı karşısında yaşanan yenilgi çoğu zaman tamlığı kaybetme kor-

kusuyla, yetersizlik duygusuyla, muhtaçlığa çakılıp kalma endişesiyle; daha kavramsal bir ifadeyle söylersek bir narsisistik yaralanmışlık olarak yaşanmıştı. Ama sorunu bu boyutuyla açığa çıkarabilen yapıtlar için Halid Ziya'yı ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ı beklememiz gerekir. Kitabın "Müebbet Çocukluk" ve "Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark" yazıları bu iki yazardan yola çıkarak bu yarayı kurcalamayı hedefliyor. Türk romanının fazlasıyla etkilenmiş iğreti züppeleri, efemine şıkları, "dandini beyler"i neden aynı zamanda bir ayna bağımlısı olarak temsil edilmiştir? Birçok romanda neden bir züppelik işareti, cemaate olduğu kadar erkeklığe de yabancılaşmış kadın-adamların, bir türlü erişkin olamamış çocuk adamların göstergesidir ayna bağımlılığı? Halid Ziya'nın "müebbet çocukluk"la birlikte aynayı da yapıtlarının merkezine koyması neden? Tanpınar'ın kahramanları neden aynanın karşısında, "suyun başında beklemeye mecbur"? Neden ağır gölgeli aynalarla, aynalaşmış billûr sularla, munis aynalarla, ama aynı zamanda feri kaçmış, boş, paslı, kırık aynalarla dolu Tanpınar'ın yapıtları? Bütün bunlar yazarın kendi endişeleri hakkında ne söylüyor bize? Bu endişelerle anlatılan hikâye arasında nasıl bir bağ var? Halid Ziya'nın, annelerini küçük yaşta kaybettikleri için duygu eğitimleri eksik kalmış, aşırı kırılğan, derinden yaralı genç kızlara düşkünlüğü; kızlarının yarım kalmış duygu eğitimlerini üstlenmek zorunda kalmış, kaderin "ikinci valideliğe" zorladığı babaların, iktidarla bağları seyrelemiş şair ruhlu erkeklerin yazarı olması, yazarın kendi edebi huzursuzlukları hakkında ne söyler bize? Tanpınar'ın kaybolan imparatorluğu, yitirilen ruh saltanatını, ölen Şark'ı; merkezinde ölmüş bir kadın figürünün durduğu bir çerçevede, bir anne kaybı, öksüzlükten kaynaklanmış bir yarım kalmışlık olarak anlatması neden?

Müebbet çocukluğu gülünç bir figürden öteye geçemeyen çocuksu züppenin özelliği olmaktan çıkaran, ayna bağımlılığıyla özdeşleştirilmiş bu tamlık özlemini yazarın empatisini kazanmış bir kahramanın yazgısının parçası kılan önce Halid Ziya, sonra da Tanpınar'dı. Bu iki yazar birçok başka endişenin yanı sıra bence "kadın-sılaşma endişesi"yle de baş edebildikleri, "çocuksulaşma endişesi"ni gülünç ötekilere yansıtmak yerine kendi yapıtlarının merkezine taşı-

yabildikleri için, yetim oğulun erilleşme mücadelesini yansıtan erken romanı daha ilksel bir ilişkinin; yapıt yaratma çabasını da yakından ilgilendiren bir ilksel yakınlığın, narsisizmin karanlık sularına taşıyabilmişlerdi.

Kitabın en uzun yazısı olan "Kurumuş Pinar, Kör Ayna, Kayıp Şark"ın bir amacı da daha çok bir fikir adamı olarak değerlendirilen, yorumcularını daha çok muhafazakâr çevrelerde bulan Tanpınar'da milliyetçi-muhafazakâr yorumun göremediği yana işareti edebilmektir. Merkezinde bir "ölü anne" figürünün durduğu yas halini, bu yasa dayalı kayıp estetiğini bu kez Tanpınar'ın fikirlerinden değil, imgesel dünyasından yola çıkarak anlatabilmektir. "Çocuk Ülke Edebiyatı"na gelince. Bize özgü bir Türk düşüncesi, Türk eleştirisi, Türk romanı olması gerektiğini düşünenler çoğalıyor son günlerde. Bu yazı bu düşüncüyü problemleştirmeyi amaçlıyor. Bir yandan modern Türk edebiyatına yön veren basınçları açıklamaya çalışırken, bir yandan da Türk edebiyatının "başkalığı"nı göstermeye adanmış kuramsal çabanın ister istemez içereceği tuzaklara işaret etmeyi deniyor.

Burada her ne kadar ilk romanlarda kendini hissettiren korkulara değindiysen de, kitaptaki yazılar romanın erken örnekleriyle sınırlı değil. Tersine, endişeyi yapıtın esas malzemesine dönüştürebilmiş yapıtların neden daha iyi, daha olgun, daha derin yapıtlar olduğunu açıklayabilmek esas amacım. Bu yüzden kitabın son yazılarını, endişeyi derinlemesine çalışma güçleriyle modern edebiyatın en iyi örneklerini oluşturan Oğuz Atay, Vüs'at O. Bener ve Leylâ Erbil'in yapıtlarına ayırdım. Gecikmişlik endişesini yalnızca ulusal gecikmişlik açısından değil, yalnızca modern Türk edebiyatının gecikmişliği açısından da değil, her edebi çabanın ister istemez baş etmek zorunda kaldığı gecikmişlik duygusu açısından da sorunsallaştırabilen Oğuz Atay; yalnızca yazan değil, birilerine bir şeyler anlatan, tam cayacakken anlatmaya devam eden, anlatmakla susmak arasında, sahicilik isteğiyle sahte olurum korkusu arasında bocalamış hemen herkesin paylaştığı endişeleri, anlatının bu bölünmüş doğasını anlatan Vüs'at O. Bener; onlar olmadan anlatma sancısından söz etmek mümkün olmayacaktı. Leylâ Erbil'e gelince: Erbil'in yapıtları, hem kendisinin "çiftkalplilik" olarak tanınılmadığı bir bölünmüşlüğü

en güzel örneklerini oluşturduğu için, hem de "Erkek Yazar, Kadın Okur" yazısıyla başlayan bu kitapta bu kez "kadın yazar" üzerine düşünmeme imkân tanıdığı için çok önemli oldu benim için.

Kör Ayna, Kayıp Şark'ta daha çok roman üzerinde durduysam da yer yer şiire, öyküye, uzun öyküye, deneme ve fikir yazılarına da yer verdim. Ama okuyacağınız yazılan bir edebiyat tarihi yazmak amacıyla değil, Türk edebiyatının farklı örneklerinden yola çıkarak edebiyatı edebiyat yapan huzursuzluğu, "anlatma endişesi"ni anlamak üzere kaleme aldığımı bir kez daha vurgulamak istiyorum. Umarım modern edebiyatın pınarının neden "kurumuş", aynasının neden "kör", Şark'ının neden "kayıp" olduğuna dair bir deneme çıkarabilmişimdir ortaya.

Erkek Yazar, Kadın Okur

Etkilenen Okur, Etkilenmeyen Yazar



Nasıl rüyanın içeriği rüyada görülenden çok, rüyayı gören hakkında fikir verirse, romanlarda yutarcasına roman okuyan, okuduğu romandaki kahramanlara özenen, bu kapılma yüzünden gerçeğe bağını yitirmiş kadının bu kadar çok karşımıza çıkıyor olması da gerçek kadınlardan çok, yazarın kendisi hakkında, bazen örtük bazense apaçık bir biçimde "kadın okur" etrafında kümelediği bir dizi endişe hakkında fikir verir. Gerçekten de bir endişe olmalıdır burada. Yoksa romanlarda *Paul ve Virginie*'yi neden hep kadınlar okusun? Kadının intikam alması için neden *Monte Kristo*'yu okuması gereksin? Genç kız, metres ya da cariye: Erkekler dururken neden özellikle onlar etkilensin romandan?



OSMANLI-TÜRK romanının erken örneklerini okuyanlar, ilk bakışta önemsizmiş gibi duran bir ayrıntının farklı yapıtlarda tekrar tekrar karşılarna çıktığını fark etmişlerdir. Ahmet Midhat'tan Yakup Kadri'ye, Hüseyin Rahmi'den Halid Ziya'ya, Nabizade Nâzım'dan Peyami Safa'ya yarım yüzyılı aşkın bir süre boyunca yayımlanmış romanların birçoğunda kadın kahramanın elinde bir roman vardır. Daha önemlisi, okuduğu romandan fazlasıyla etkilenmiştir kadın. Ahmet Midhat'ın *Müşahadat*'ında küçük yaşta anasız babasız kalan Agavni, hayatı okuduğu romanlardan öğrenir örneğini; romanların da etkisiyle sefiş bir hayatı seçer. Ahmet Midhat'ın *Bahtiyarlık* adlı uzun hikâyesinde bu kez Nusret Hanım romanların etkisiyle hayalle hakikati karıştırır; yanlış adamı koca seçer. Aynı yazarın *Jön Türk*'ünde ise okuduğu kitaplar yüzünden bir ifrat-kadına dönüşen, sonunda da canına kıyan frenkmeşrep Ceylân çıkar karşımıza. Yine de örnekler Ahmet Midhat'la sınırlı değildir. Nabizade Nâzım'ın *Zehra*'sında Zehra da aşkı romanlardan öğrenir.

Hayatı ya da aşkı romandan öğrenen kadınla ilgili bu ayrıntının dönemin gerçeklerini yansıttığını söylemekte acele etmeyelim. Çünkü her fırsatta tekrarlanan bir kalıba, erken romanın neredeyse türsel özelliğine dönüşmüştür ayrıntı. *Zehra*'da kocasını bir cariyeye kaptırınca yine romana döner Zehra; ihanet eden kocasından intikam alabilmek için bir intikam romanı, Alexander Dumas'ın *Monte Kristo*'sunu okur. İntikam almayı beceremeyince bu kez de okuduğu romanların cesurca intihar eden kadın kahramanlarına özenir. Tesadüf mü: Aynı romanda kocayı ayartan cariyeye Sırrıcemal de boş

zamanlarında salıncaklı sandalyesine kurulup roman okumaktadır.

Çoğu zaman önemsiz bir ayrıntı olarak da olsa erken romanın başka örneklerinde de bir arketip ısrarlılığıyla tekrar tekrar karşımıza çıkacaktır "roman okuyan kadın." Hemen her romanda bir köşede roman okuyordur kadın. Hüseyin Rahmi'nin *Mürebbiye*'sindeki Fransız mürebbiye Anjel aşk ve şövalye romanlarına düşkündür. Aynı yazarın *Şipsevdi*'sinin hafifmeşrep Madam Me Ferlan'ının elinde de bir kitap, *Sönmez Ateşler* adlı bir roman vardır. Hüseyin Rahmi'nin romanlarında yalnızca Avrupalı kadınlar değil, alafranga hevesleri olan Osmanlı kadınlar da okurlar. Yalnız roman değil, şiir de okurlar. Ama hepsinden önemlisi, okuduklarına fazlasıyla kapılmışlardır. *İffet*'te romana adını veren genç kız, okuduğu Fransız okulunda gizli gizli "aşkı besleyen" yapıtları; Musset'yi, Lamartine'i, Hugo'yu okur. Hüseyin Rahmi kadın kahramanının okurluğunu o kadar önemsemiştir ki, hikâyenin seyriyle hiçbir ilgisi olmasa da, açlıkla pençelediği sonraki yıllarda bile *İffet*'i "boş vakitlerinde kitap okuyan kız" olarak resmetmeyi ihmal etmez. Dahası, kadının "okur"luğuyla züppe erkeklere düşkünlüğü arasında da bir bağ kurulmuş gibidir. *Şipsevdi*'de neredeyse bütün kadınlar "tulumbacı yaradılışlı" Raci'dense, onlara "koketri" ve "savoir de vivre" (bugünün deyişiyle "yaşama kültürü" ya da "life style") dersleri veren, kitabi arzusunun merkezindeki züppe Meftun'un etrafında toplanmışlardır. Meftun'un kızkardeşi Lebibe; kuşkusuz o da bir roman tutkunudur. Meftun'un eline tutuşturduğu Fransızca romanlara, özellikle de *Paul ve Virginie*'ye kendini kaptırmıştır.

II.

Bernardin de Saint-Pierre'in Fransız romantizminin başyapıtlarından sayılan *Paul ve Virginie*'si, romanlardaki genç kızların kült kitaplarından biri oldu hep. Bu kızların en ünlüsü Flaubert'in Emma Bovary'siydi. Kişinin dış telkine açıklığını belirten "bovarizm"¹ terimi-

1. Jules de Gaulmier 1892'de *Madame Bovary*'den hareketle yazdığı denemele-

ne adını verecek olan Emma çocuk yaşta okuduğu aşk romanlarının, özellikle de *Paul ve Virginie*'nin etkisiyle doğallığını yitiriyor, kitap-tan kapma tutkularından ibaret kalıyordu. *Paul ve Virginie* 1870'te Türkçeye çevrilip tefrika edildikten sonra bu kez Tanzimat romanlarındaki genç kızların başucu kitabı oldu. Yalnızca *Şıpsevdi*'deki ala-franga hayranı Lebibe değil, Samipaşazade Sezaî'nin *Sergüzeşt*'indeki Kafkasyalı esir Dilber de bir *Paul ve Virginie* okurudur. Akasya ağaçlarıyla kaplı kameriyede, kuş sesleri ve çiçek kokuları arasında kimseye görünmeden *Paul ve Virginie*'yi okur; Virginie'ye özenir, onun için gözyaşı döker. Hüseyin Rahmi'nin *Sevda Peşinde*'sinde sevmeyişi adamla evlendirilen, sevdiğiyle yasak aşk yaşayıp sonunda intihar eden Aynınur Hanım da kuşkusuz "o içli hikâye"yi okumuştur; kendi yaşanını Virginie'ninkine benzetip iç geçirecektir.

Bir Fransız sömürgesinde, Hint Okyanusu'ndaki Mauritius Ada-sı'nda geçer *Paul ve Virginie*. Başlarına gelen felaketler yüzünden adaya sığınmış iki kadının siyah kölelerin yardımıyla yetiştirdiği çocukların, *Paul ve Virginie*'nin öyküsüdür roman. Birlikte kardeş gibi büyüyen bu iki genç doğanın bağrında, yabancı bir âlemin telkinle-rinden uzakta, hırs ve hasedin bulandırmadığı, kaygıyla lekelenme-miş bir aşk yaşarlar. Ama el değmemiş ada topraklarında yaşanan bu masum aşk, insanlardaki servet hayallerini kışkırtan, yapay zevkle-rin buyruğundaki Avrupa uygarlığının araya girmesiyle trajik bir bi-çimde sona erer. Virginie bir deniz kazasında ölür; Paul de bir süre sonra kederinden hayata veda eder. Rousseau'vari bir "doğaya dö-nüş" öyküsü, bir "doğal aşk" övgüsüdür *Paul ve Virginie*. Ama tüm romantik öyküler gibi bir körlük de barındırır. Çünkü bir yandan kendine yeterli, el değmemiş bir doğallığı yüceltir, ama öbür yandan tam da el değmiş sömürge topraklarında geçer. Bu tuhaflık, roman-tik öykünün alımlanmasında bir kez daha tekrarlanmış gibidir. Ken-diliğindenlik üzerinedir *Paul ve Virginie*, ama yayımlanır yayımlan-maz duyguların nasıl da sirayet ettiğini, kendiliğin nasıl da başkası

rinde bovarizmi bir içsel telkin eksikliği, kişinin "dış çevrenin telkinine boyun eğ-mesi" olarak tanımlar. Zamanla bir edebi terime dönüşen "bovarizm" kişinin (ya-zarın ya da kahramanın) kendini başkasının yerine koymasını, bir başka deyişle gerçek dışı, sahte bir kendiliğe sığınma eğilimini belirtir.

olma arzusuyla belirlendiğini gösteren bir belgeye dönüşür. Tanzimat romanının *Paul ve Virginie* okuyan kahramanları, yabancı telkinden uzakta yaşanmış bu doğal aşka özendiklerinde, tam da başkasının doğallığına imrendiklerinden, yabancı telkine kapılmış oluyorlardır çoktan.

Yine de ilginç olan, yabancıdan etkilenme probleminin romanlarda altan alta, bazen de apaçık biçimde daha çok "roman okuyan kadın" üzerinden konuşulmuş olmasıdır. Romantizmin çocuklukla, saflıkla, doğallıkla özdeşleştirdiği kadın, kitabi dünyaya adım atar atmaz, *Paul ve Virginie*'deki romantik öyküden etkilenince örneğin, başkası olma arzusuna erkeklerden çok daha fazla kapılmış gibidir. Yalnız Paris sevdasına tutulan taşralı Emma Bovary değil, dünyanın taşrasında kalakalmış alafranga tutkunu Lebibe, Kafkasyalı cariye Dilber, Büyükkadalı Aynınur Hanım, hepsi bu doğaya dönüş öyküsünün telkiniyle doğallıklarını yitirmiş gibidir. Yalnız onlar da değil: Zehra intikam planlarını *Monte Kristo* üzerine kurar; İffet ilk aşk derslerini Lamartine ve Hugo'dan alır; Ceylân "mariage libre" bilgilerini okuduğu kitaplardan edinir. Âşık olan her genç kızın, ihanet eden her kadının, intikam hırsıyla yanan, intihar arzusuyla ölüme koşan hemen her kadının elinde "boş vakitlerinde" okuduğu bir roman vardır.

Cemil Meriç *Paul ve Virginie*'nin "his dünyanızda bir yankı uyandıramadı"²ğından yakınırken haklıdır belki; doğallığa yönelik övgünün gecikerek geldiği topraklardaki etkisi de doğallıktan çok, etkilenmişliğin izini taşıyacaktır. Yine de bu etkilenmişliğin neden özellikle kadın okur için geçerli olduğunu, romanlarda yalnızca *Paul ve Virginie*'yi değil, *Monte Kristo*'yu, aşk ve şövalye romanlarını, Hugo'yu, Lamartine'i, Musset'yi neden daha çok kadınların elinde gördüğümüzü, daha önemlisi kadınların bu kitaplardan neden fazlasıyla etkilendiğini ayrıca açıklamamız gerekir. Romanın kuruluş döneminde züppe, metres ve mürebbiyeye birlikte neden vazgeçilmez bir figüre dönüşmüştür okuyan kadın? Halid Ziya'nın hemen hemen

2. Cemil Meriç, "Romanın Romanı", *Kırk Ambar*, 1. cilt: *Rûmuz-ül Edeb*, İletişim Yayınları, 1998, s. 245.

bütün romanlarında neden roman okuyan bir genç kız var? *Sefile*'de Mazlume ve İkbâl, *Bir Ölümlün Defteri*'nde Nigâr, *Ferdi ve Şiirekâsı*'nda Hacer, neden hepsi boş zamanlarında roman okur? *Nemide*'de "can sıkıntısı" hastalığının pençesindeki Nemide yalnızlık içinde geçen saatlerini neden "babasının kütüphanesini dolduran kitaplardan birini okuyarak veya gökyüzünde parlayan yıldızlardan birini seyredererek" geçirir? Birçok romanda konuyla doğrudan ilgisi olmasa bile neden ısrarla romana girmiştir bu bilgi? Reşat Nuri Güntekin'in *Yaprak Dökümü*'nde Ali Rıza Bey'in içine kapanık kızı Fikret örneğinin, neden "hasta gözü için bir tehlike teşkil edecek kadar çok" roman okur? *Çalılıkusu*'nun Feride'si Anadolu'nun ücra bir kasabasında öğretmenliğe gitmeden önce, neden "La Dam O Kamelya rolü oynayan bir aktris jestiyle" ya da "romanlarda okuduğu Amerikan kızları gibi" davranır? Mehmet Rauf *Genç Kız Kalbi*'nde "genç kız kalbi"ni neden "edebiyatın hayat veren ziyalariyle beslenmiş", okuduğu kitapların vadettiği parlak hayatın özlemiyle hülya cenneti İstanbul'a gelen "hassas, hülyalı, şiir sever" Pervin aracılığıyla anlatmayı dener? Gerçekten de Flaubert'vari bir arzu, bovarist bir kapılma öyküsüdür *Genç Kız Kalbi*. Pervin şair Behiç Bey'e âşık olur; ama Behiç Bey'in kendisinden de önce şiirlerine "mukavemet edilmez bir surette" bağlanmıştır. Mehmet Rauf'un Pervin'in ağzından yazdığı şu bölüm, etkilenmeye fazlasıyla açık kadın okurun bu şuursuz sürüklenişini en iyi yansıtan pasajlardan biridir: "Hiçbir zaman hiçbir kitap bir kalbi, benim bu kitapta okuduğum kadar coşturmamıştır. Artık hayatım benim değil, iradem elimde değil, ölmek, yaşamak, mes'ut olmak için onun bir emrini, bir işaretini bekliyorum; ve yemin ederim ki, saadette hayatımı feda ederim."

Romanlara gerçeği yansıtan belgeler olarak baksaydık açıklamak kolay olacak, bu yapıtlardaki kadın okur bolluğunu gerçek hayatta roman okuyan kadınların çoğaldığını gösteren bir sosyolojik veri olarak görecektik. Oysa yazarın bir problemle baş etmeye çalıştığı metinlerdir aynı zamanda romanlar. Nasıl rüyanın içeriği rüyada görülenden çok, rüyayı gören hakkında fikir verirse, romanlarda yutarcasına roman okuyan, okuduğu romandaki kahramanlara özenen, bu kapılma yüzünden gerçeğe bağını yitirmiş kadının bu kadar

çok karşımıza çıkıyor olması da gerçek kadınlardan çok, yazarın kendisi hakkında, bazen örtük bazense apaçık bir biçimde "kadın okur" etrafında kümelediği bir dizi endişe hakkında fikir verir. Gerçekten de bir endişe olmalıdır burada. Yoksa romanlarda *Paul ve Virginie*'yi neden hep kadınlar okusun? Kadının intikam alması için neden *Monte Kristo*yu okuması gereksin? Genç kız, metres ya da cariye: Erkekler dururken neden özellikle onlar etkilensin romandan?

Yukarıda Cemil Meriç'in *Paul ve Virginie*'yle ilgili yakınmasını aktarmıştım. Kadın okurla ilgili bir açıklama da var aynı yazıda: "Kadın okuyucular romanesktir, hassastır, kitabı yaşamaya kalkarlar, *Madam Bovary* gibi." Gençliğinde kendisi de aşk romanları çılgınlığına kapılan, büyük bir tutkuyla ucuz aşk romanları okuyan Flaubert, kitabı tutkunun trajik sonuçlarıyla ilgili romanına neden bir kadını kahraman seçmiştir, diye de sorulabilirdi.³ Oysa tersten gitmeyi; *Madame Bovary*'yi açıklamaktansa, Emma Bovary'yi kadın okurun kitabı "yaşamaya kalkmasının", doğasındaki bu kaçınılmaz bovarizmin kanıtı olarak sunmayı seçer Meriç. Nitekim aynı yazıda, kadın okurun yazarın telkinlerine fazlasıyla "tâbi" olduğunu da söyleyecektir.⁴

3. Bu soruyu "Kadın Olarak Kitle Kültürü" adlı yazısında Andreas Huyssen sorar. Huyssen'e göre Flaubert de kahramanı Emma gibi gençliğinde aşk romanları çılgınlığına kapılmıştır; ama kahramanının konumuyla Flaubert'inki arasında önemli bir fark vardır. Emma Bovary ucuz kitaplardan kapma tutkuların esiri olarak kalır, Flaubert'se modernizmin babalarından biri, Emma'nın okumaya bayıldığı şeyin reddi üzerine kurulu bir estetiğin, gündelik hayatın bayağılıklarından uzaklaşmayı hedefleyen modernist estetiğin sözcüsü olur. Huyssen'e göre Flaubert'in "Madame Bovary benim!" itirafında, yani yazarın hayali bir kadınlıkla özdeşleşmesinde, erkekliği iş ve endüstri, bilim ve hukuk alanlarıyla, yani eylem, girişim ve ilerlemeyle özdeşleşiren burjuva toplumunda edebiyatın marjinalleşmiş olmasının payı vardır. Yine de şu bölünme değişmez: Kadın aşağı edebiyatın, piyasa romanlarının, ticari tefrikaların, yani duygusal, öznel, edilgen edebiyatın tüketicisi olarak konumlandırılırken, erkek sahici, nesnel ve ironik edebiyatın yazarı, modernizmin kurucu metinlerinden birinin yaratıcısı olarak belirir. Huyssen'e göre bu ondokuzuncu yüzyılda belirginleşen daha köklü bir bölünmenin, kitle kültürüyle modernizmi arasındaki "büyük yarılma"nın bir parçasıdır. Bu yarılmada yüksek ya da sahici kültür erkeğin alanı olarak kalırken, aşağı ya da ticari kültür kadınıla ilişkilendirilerek kodlanmıştır. *Eğlence İncelemeleri*, Metis Yayınları, 1998, hazırlayan Tania Modleski, çeviren N. Gürbilek, s. 235-57.

4. Meriç, "Romanın Romanı", *a.g.y.*, s. 138, 145-6.

Ben burada bunun zaten böyle olduğunu, bugün de böyle olduğunu, romanın esas okurunun, esas okurun değilse bile romandan esas etkilenenin kadın olduğunu, kadının bovarist kapılmaya daha yatkın olduğunu varsaymak yerine, bunun kadınlar hakkında olduğundan çok, yazarın kendi endişeleri hakkında fikir verdiğini söyleyeceğim. Kadın okura dair Tanzimat'tan bu yana çok da değişmemiş olduğunu düşündüğüm bu kabulün bize roman hakkında ne söylediğini tartışmaya çalışacağım. Neden romanesktir kadın okur? Zehra neden *Monte Kristo*'yu yaşamaya kalkar? Dilber neden *Paul ve Virginie*'yi yaşamak ister? Nusret Hanım, Agavni ya da Ceylân: Kadın kahramanın kötlü sonunda neden romanların payı var? Pervin şairin kitabına neden "mukavemet edilmez" bir biçimde bağlanır? Romanlarda kadınlar hayatı, aşkı ve intikamı neden romanlardan öğrenir?

Ya da şöyle soralım: Türün kuruluş döneminde, bu ilk romanlarda etkilenme problemi neden özellikle kadın okur üzerinden, kapılmaya yatkın, etkilenmeye fazlasıyla açık, hassas ve hülyalı "kadm kalbi" üzerinden konuşulmuştur?

III.

Burada romanın erken örneklerinden, bu anlatıların tekrarlanan kalıplarından söz ediyoruz, ama sorunun yalnızca türün kuruluş dönemine özgü olduğunu düşünmeyelim. Her ne kadar Tanzimat ve Servet-i Fünun romanının vazgeçilmez motiflerinden biriye de, Cumhuriyet romanında yine karşımıza çıkar "romanesk" kadın. Üstelik bu romanların birçoğunda etkilenmekle kalmamış, tam anlamıyla züppeleşmiştir de kadın okur. Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak*'ında Semiha sabahtan akşama kadar "ona ikinci bir ana, ikinci bir mürebbiye" olan Gyp'in romanlarını okur. Okudukça "bilmediği yerlerin, görmediği şeylerin, tanımadığı kimselerin hasreti"yle tutuşur. İçinde yaşadığı konakta artık her şey ona "dar, az ve adi" görünür. Okuduğu romanlardaki genç kızlar gibi o da Paris'in salon, bulvar ve kahvelerinin özlemiyle, "kendisine geniş ve muhteşem ufku açacak adam"ın hayaliyle yaşar. Yakup Kadri'nin *Semiha*'daki bu bovarist

kapılmayı onaylamadığı açıktır. Bir züppe olarak anlatılmıştır çünkü Semiha. Tesadüf mü: Aynı romanda şair Hakkı Celis'in Verlaine, Sagesse ya da Claudel'den okuduğu parçaları büyük bir aşkla dinleyen, bunların etkisinde kalan, "zoraki içliliğe" sahip iğreti ruhlar da yine genç kızlardır.

Yakup Kadri bu temayı *Sodom ve Gomore*'de de sürdürdü. Romanda, her hareketi "bir gösterişten, bir süsten, bir monden hevesçilikten ibaret olan" hoppa mizaçlı Leylâ'nın, cazibesine kapıldığı İngiliz zabıt Captain Read'i "Dorian Gray" olarak çağırmadaki ısrarına bakılırsa, bu züppe kız da roman okumaya düşkündür. Ama problem romanı okumanın kendisinden çok, roman olsun şiir olsun okumandan gerçeğe bağıni yitirecek, başkalaşacak kadar etkilenmeyle ilgilidir. Aynı romanda Azize Hanım da "bir yaldızlı antoloji kitabı" gibi ezberinde her şairden yüzlerce beyit taşıyan bir Fransız züppesine âşık olur. Edebiyat kadının arzusunu kıskırtmakla kalmamış, ona tam anlamıyla bir model de olmuştur. Her emeli bir "edebî melankoliden" ibaret olan Azize Hanım sırf Fransız sevgilisinin hoşuna gitmek için Théophile Gautier'nin cepkeniyle hilâli gömleğini taklit edecek, Pierre Loti'nin *Désenchantées*'sinin kapağındaki fotoğrafa, oradaki kadına benzemek için çırpınacaktır. (Zaten âşık olduğu adam da İstanbul'u Loti'nin kitaplarından öğrenmiş, Türk kadınında bir "Désenchantée", bir "Aziyade" arayan bir züppe, en az Azize Hanım kadar romanesk bir kadın-adamdır.) Daha önce *Paul ve Virginie*'den söz ederken işaret ettiğimiz paradoks burada bir kez daha, üstelik pek de işlenmeden kadın okura mal edilmiştir. "Kendi" hayatını yaşayabilmek için tam da "başka" hayatları örnek alıyordu kadın. *Kiralık Konak*'ta "kendi hayatımı yaşamak istiyorum," der Seniha, ama aslında bütün istediği Gyp'in romanlarındaki genç kızlara benzemektir. Aynı cümle Tanpınar'ın *Sahnenin Dışındakiler*'inde de yankılanmış gibidir. İçinde yaşadığı mahallenin darlığından, boğucu aile ortamından sıkılıp tiyatrocü olmak isteyen Sabiha da "kendi hayatımı yaşamak istiyorum," der; ama onun da elinde tutkuyula okunmuş bir kitap, Shakespeare'in *Romeo ve Juliet*'i vardır.

Kadın-arzu-kitap üçlüsünü hazır bir kalıba, tam anlamıyla klişeye dönüştüren Yakup Kadri'den çok, Peyami Safa'ydı. Romanlarının

hemen hepsinde etkilenendir kadın. *Sözde Kızlar*'da Güzide *Faust*'un tüyler ürpertici bölümlerinin etkisinden bir türlü kurtulamaz. *Biz İnsanlar*'da "savoir vivre" düşkünü Samiye Hanım, Pierre Loti'nin *Désenchantées*'sini elinden düşürmez. Aynı romanın esas kadını Vedîa da aşkı "romanların yardımıyla" yaşamıştır. *Yalnızız*'ın iradesi zayıf, ideal yoksunu Meral'inin odasında da "beşer onar sayfa okunmuş, sayfalarının hepsi açılmamış" (bana kalırsa az okunmuş ama çok etkilenilmiş) romanlar vardır. Aynı romanda "dejenere kız" Feriha da gördüğü filmlerin etkisiyle davranır. Bence ayrıntılar da önemli: *Sözde Kızlar*'da romanın kadınlar üzerindeki telkini öyle bildik bir şeye dönüşmüştür ki, sefahat düşkünü asri genç Behiç ayartmak istediği Mebrure'nin odasına bir mektup değil, bir resim değil, bir çiçek değil, bir roman bırakır örneğin.

Peyami Safa'nın *Bir Tereddüdüin Romanı*'ndaysa bu kez manasız varlığından kaçmak için tapınacak bir şeyler arayan, İtalyanca şiirlerden, piyes ve romanlardan parçalarla konuşan Pirandello çevirmeni Vildan çıkar karşımıza. Pirandello'nun *Çıplakları Giydirmek*'ini çevirmekle kalmamış, oyunun kadın kahramanı Erzilya'yla özdeşleşmiştir de Vildan. Romanın başkahramanı olan yazara kapılması da yine kitap yüzünden, yazarın "Bir Adamın Hayatı" adlı kitabında "kendi hislerinin tarihini" bulmuş olmasındandır. Kitapları okumakla kalmayıp yaşamaya da kalkması, okuduğu her kitapla "bir roman kahramanı gibi kendi kendisinden çıkardığı yeni hüviyetini" giyinmesiyle tipik bir bovaristtir Vildan. Rüya âleminde yaşar; okuduklarını fazlasıyla ciddiye alır; "romanesk muhayyilesinin ısrarı"yla yazarı bile bunaltır. "Sesinde roman yapmak ihtirasının bütün lirizmi"ni taşıyan bu kadını meşum bir yaratığa, şuursuz bir mahluka dönüştüren de kitaba olan bu marazi bağıdır. Bu yüzden ulusal köklerinden kopmakla kalmayıp ego sınırlarını da yitirmiş, hezeyan içinde cinnetin eşiğine sürüklenmiştir Vildan. Gerçi romanda heveslerine teslim olmamış, ciddi ve sade bir kadın okur; "artık yavaş yavaş kaybolmaya başlayan klasik ve ruhani genç kız tipinin basübdelmekte uğramış yeni bir hayali", geleneksel ve asri meziyetlerin toplamı, kapalı ahlaki terbiyeyle açık fikri terbiyenin sentezi. "yalnız anlamak yahut düşünmek için okuyan", "ictimai zaruretlere

değil, muammalar karşısındaki doymak bilmeyen ferdi tecessüsünün sevkiyle okumak ve anlamak isteyen mükemmel kız" Muallâ da vardır. Hatta Muallâ'nın ağzından bir "doğru" okuma kılavuzu da sunar gibidir Safa: "Kitap. Nasıl diyeyim... İçinde yaşadığımız ev gibi olmalı, vatan gibi olmalı, ona alışmalıyız, bağlanmalıyız, köşesini bucağını gayet iyi tanımalıyız, her noktasına hatıralarımız karışmalı." Yine de Safa'nın esas ilgisini çeken, romanda kilit rolü üstlenen; kendisi baştan çıkmış, yazarı da baştan çıkarmaya çalışan marazi kadın okur, "belki de romanesk bir cinayet yapmak isteyen hayalperest" Vildan'dır.

Aslında sorun başından bu yana bir tesir değil, bir su-i tesir; bir kötü etkilenme, bir aşırı etkilenme problemi. Yine de, her ne kadar Ahmet Midhat *Bahtiyarlık*, *Müşahedat* ve *Jön Türk* gibi anlatılarında kadının etkilenmesinde romanın payı olduğunu açıkça hissettirmiş, kadınların terbiyesinde yanlış kitapların kötü etkisi üzerinde durmuşsa da, Tanzimat romanında kadın-kitap-etkilenme üçgeni daha çok ima yoluyla kurulmuştu. Kadınlara aşkta, intikamda, ihanet ve intiharda tuhaf bir biçimde hep romanlar eşlik ediyordu. İmayı açık bir formüle dönüştüren, buradan hercai, hayalci, şuursuz kadın okura dair bir kuram çıkartansa Peyami Safa'ydı. *Sözde Kızlar*'da oyuncu olma hayaliyle Hatice adından vazgeçip Belma adını alan, dini bütün halis bir Türk kıızıyken bir "Beyoğlu kadını" olup çıkan Cerrahpaşalı kızın intihar etmeden önce söyledikleri, kitabı okumakla kalmayıp yaşamaya da kalkan kadın okurun zorunlu akıbetine, felaketin romanesk nedenlerine işaret eder: "Neden, bilmiyorum, mektepte arkadaşlar arasında anlatılan hikâyelerden mi? Okuduğum romanlardan mı? Seyrettiğim piyeslerden, kurdelelerden mi? Kulağıma gelen meçhul saadetlerden mi? Tuhafiye mağazalarının camlarında, mecmualarda, kartpostallarda gördüğüm tuvalet eşyasından ve resimlerden mi bilmiyorum."

Başkalarının hikâyesini anlatan romanla başkası olma arzusu arasında, kitapla tüketimin kışkırttığı arzu, romanla vitrinler arasında, nihayet bütün bunlarla kadın arasında bugün de kurulan bu ilişki Peyami Safa'nın başka romanlarında da tekrarlanır. *Fatih-Harbiye*'de açıkça belirtilmiştir: "Bu camekânlar kimbilir kaç Türk kızını

baştan çıkardı ve çıkaracak!" Aynı romanda "eski ve yırtık ve pis iğrenç bir elbiseyi" üstünden atar gibi bu hayattan ayrılmak isteyenler hemen her durumda kadınlardır. Kadınlarla medeniyet, kadınlarla dışsal telkin, kadınlarla kapılabilirlik arasındaki bu ilişkiyi cinsiyetçi bir teze dönüştürmeyi de ihmal etmez Peyami Safa: "Kadınlar medeniyeti gözleriyle anlamaya mahkûmdur... Şekillerle iktifa ederler ve renklerin değişmesi onları eğlendirir." *Bir Tereddüdün Romanı*'nda müteredit bir romancıdan çok, kararını çoktan vermiş bir fikir adamı olarak bir kez daha ısrarla vurgular: Kadınlar yalnızca romanesk hayallere değil, aynı zamanda "şeklin estetiği"ne, şekilpe-restliğin kışkırttığı hülyalara, "süs ve çizgi yalanı"na ve "harlı iştahlar"a da erkeklerden daha açıktırlar.

Romanın telkinine fazlasıyla açık kadın okur *Şipsevdi*'den *Sözde Kızlar*'a, *Sergüzeşt*'ten *Kiralık Konak*'a, *Zelhra*'dan *Yalnızız*'a farklı yazarların elinde farklı vurgular kazandı kuşkusuz. *Jön Türk*'te bir ibret hikâyesinin kahramanıyken *Genç Kız Kalbi* ve *Nemide*'de yazarın empatisini kazanmış bir hassas ruha, *Kiralık Konak*'ta züppeliğin açık işaretine, *Bir Tereddüdün Romanı*'ndaysa bir histeri vakasına dönüştü. Yine de bütün bu romanlarda bazen örtük, bazense apaçık bir alt-metin olarak ısrarla karşımıza çıkar "roman okuyan kadın". Bu alt-metne iç içe iki varsayım eşlik eder. Birincisi, roman okuru etkiler; onda arzu uyandırır; başkasının arzusunu, bir başkası olma arzusunu doğurur. İkincisi, romanesk arzu özellikle de kadınları etkilemiştir; başkalarının hikâyesinden etkilenmeye, başka dünyalara kapılmaya, başkası olma arzusuna her zaman erkeklerden daha yatkındır kadınlar.

IV.

Bu hikâyede bilinen çok şey var. Medeniyet değiştiren bir toplumda modernliğin tehdit ettiği cemaatin manevi simgesi, mahrem alanın doğal uzantısı olarak görüldüğü için, yani "dış"a karşı "iç"le özdeşleştirildiğinden modernlikle ilgili endişelerin üzerinden konuşulduğu bir alan oldu **hen kadın**. Ama romandan söz ettiğimize göre, ya-

zarin modernlik problemini roman yazarken, roman yazdığı için, roman yazdığı sırada nasıl yaşamış olabileceğini de anlamamız gerekir. Burada etkilenmeden duyulan bir korku, bir "etkilenme endişesi" olduğunu söyleyeceğim ben. Kavram, edebiyat eleştirmeni Harold Bloom'undur. *Anxiety of Influence* (Etkilenme Endişesi) adlı kitabında şiiri, özellikle de Aydınlanma sonrası şiirini açıklamak için kullanır kavramı Bloom.⁵ Bir paradokstan söz etmektedir. Her şair tekil ve benzersiz olmak ister; ama diğer yandan ister istemez kendinden önceki şairlerle ilişkiye hapsolmuştur. Gecikmişliğin kabul edilemezliğiyle önceki şairlere borçlu olduğunu bilmenin yarattığı bu paradoks bir etkilenme endişesini de beraberinde getirir. Yaratıcı zihin bir şeyi ilk kez söylüyor olma arzusuyla tekrar ediyor olmanın sıkıntısını, birincilik ısrarıyla ikincil olduğu sezgisini, emsalsizlik isteğiyle zorunlu borçlanmışlığı aynı anda yaşıyordur. Freud'cu bir çerçevede, bir oedipal rekabet, bir baba-oğul çatışması olarak anlatılmıştır paradoks. Babasına duyduğu hayranlıkla "sevgili esin perisi"ni ondan kurtarma, kendi kendinin babası olma zorunluluğunu aynı anda yaşıyordur şair. Öyleyse özgünlük tutkusu kadar borçlanmışlığın yol açtığı yetersizlik duygusunu, ikincilliğin verdiği hüznü, modelin gölgesinde yaşıyor olmanın sıkıntısını da içeriyordur şiir. İçermenin de ötesinde, şiirin bu etkilenme endişesini aşmanın bir biçimi değil, o endişenin ta kendisi olduğunu söyleyecektir Bloom.⁶

Bloom'un bu kuramı "kişisel ses"in edebiyatın diğer türlerine

5. Harold Bloom, *Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, 2. baskı, 1997.

6. Bu gerçekten ufuk açıcı kuramıyla feminist eleştirmenleri ikiye bölmüştü Bloom. Bazıları kadın yazarı tümüyle dışarıda bırakan bir etkilenme modeli kurduğu için Bloom'un karşısında, bazılarıysa bu kuramın tam da ataerkil toplumdaki edebi etkilenmeyi açığa çıkardığını söyleyerek Bloom'un yanında yer aldılar. Bu tartışmalarla ilgili Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar'ın "Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship" ve Nina Baym'ın "The Madwoman and Her Languages" adlı yazılarına bakılabilir (*Feminisms*, derleyen Robyn R. Warhol ve Diane Price Herndl, Rutgers University Press, 1997, s. 21-32 ve 279-92). Ben bu yazıda ikinci eğilime yatkınsam da, kitabın Leylâ Erbil'in yapıtlarına ayırdığım "Çiftkalpli Yapı" başlıklı son yazısında, Bloom'un babayla oğul arasındaki oedipal rekabete göre düzenlenmiş edebi etkilenme kuramına daha eleştirel bir gözle, kuramın sınırlarına işaret ederek bakmayı deneyeceğim.

oranla daha fazla önem kazandığı modern şiiri açıklamak üzere geliştirmiş olması tesadüf değildir. Ama sonraki yıllarda yalnızca modern şiirin değil, yalnızca şiirin de değil, tüm güçlü edebiyat yapıtlarının temelinde bu endişeyi arayacak, edebi etkilenmenin temel gerçeğinin bu karşı konulmaz endişe olduğunu söyleyecektir Bloom. Çünkü önce gelen yazarlar yerlerini kolay kolay yenilerine terk etmezler: Herkes Shakespeare'e göre gecikmiştir. Bu bilginin ışığında romana dönersek, orada da benzer bir paradoks olduğunu görürüz. Özgün bir tür olarak, bir özgünlük arzusuyla ortaya çıkmıştır roman; ama diğer yandan özgünlüğün zeminini yitirdiği, arzunun giderek kitabileştiği bir dönemin ürünüdür. Tek tek her bireyin anlatılmaya değer bir yaşamöyküsü, tekil ve yepyeni bir deneyimi olduğu fikrinden hareket eder roman; ama diğer yandan sirayet eden arzuların, bulaşıcı tutkuların, salgın bir hastalık gibi yayılan fikirlerin tehdidi altındadır deneyim. Dahası, deneyimin tekilliğini yitirmesinde romanın kendisi de etkili olmuştur. Doğallığı ve kendine yeterliliği öven *Paul ve Virginie* yazılır yazılmaz doğallık da kendine yeterlilik de çoktan ortadan kalkmıştır. *Paul ve Virginie* Flaubert'in Emma Bovary'sinin de Samipaşazade'nin Dilber'inin de başucu kitabıdır artık. Bu paradoks romanın yalnızca konusunu, yani yalnızca roman kahramanının dinamiğini değil, aynı zamanda romanın türsel dinamiğini de oluşturur: her roman ister istemez kendinden önceki romanlarla ilişkiye hapsolmuştur. Fransız eleştirmen René Girard'ın modele duyulan hayranlık-düşmanlık diyalektiği üzerine kurulu "dolayımlanmış arzu" kuramını öncelikle bir roman kuramı olarak, özellikle de ondokuzuncu yüzyıl Avrupa ve Rus romanından yola çıkarak temellendirmiş olması tesadüf değildir.⁷ Özgünlükte ısrar eden yaratıcı zihin modelin gölgesini fark ettiğinde, kendiliğindenlik arzusu devralınmışlığını sezdiğinde, emsalsizlik özlemi gecikmişliğini gördüğünde, işte böyle bir endişe anında, arzunun ödünç alınmış olduğu gerçeğine, modelin gölgesine, bu borçlanmışlığa tahammül edebilirse derinleşecektir roman.

7. René Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, Metis Yayınları, çeviren Arzu Eimsel İldem, 2001.

Bu tür bir bakışın gecikerek gelişen, başından bu yana ikincil olmanın basınçlarına maruz kalan, modelin gölgesini hep üzerinde hissetmiş Osmanlı-Türk romanına neden güçlü bir ışık düşürebileceğini tahmin etmek zor değil. Modele duyulan hayranlıkla kendini kaybetmekten duyulan korkuyu, borçlanmışlıkla "kendi" olma ısrarını aynı anda yaşayan Osmanlı-Türk yazarı için ağır bir travmaya dönüşmüştü endişe. Ama farkı da görelim. Osmanlı-Türk romancısı kendi edebi ebeveynleriyle yarışacağı nispeten özerk bir "aile romanı"ndan, böyle yaşanmış bir baba-oğul çatışmasından çok, bir babasızlığa; babanın yerinin yabancıya kaptırıldığı bir zeminde, yabancı modelle yaşanacak bir hayranlık-düşmanlık ilişkisine yazgılıydı. Her yazar ister istemez kendinden önceki yazarlarla ilişkiye hapsolmuştur; ama etkilenenin yerli, etkileyenin yabancı olması, üstelik yerlinin bu karşılaşmaya baştan yenik girmesi, borçluluğun verdiği sıkıntının, ikincilliğin yol açtığı huzursuzluğun, nihayet "kendi kendisi olma" ısrarının nasıl yaşandığını da daha baştan kesin bir biçimde belirlemiştir.

Etkilenmeyi karanlık bir ilişki olarak tarif ediyor, gecikmişliğin doğurduğu hıncın edebiyatın vazgeçilmez bileşenlerinden biri olduğunu söylüyordu Bloom. Fark burada da devreye girer. Osmanlı-Türk romancısı bu karanlık mücadeleyi, hayranlık kadar düşmanlık da içeren bu içsel çatışmayı edebiyatın kuytu alanında, nispeten sakin bir zihinsel alanda, nispeten özerk bir içsel mekânda, bir kişisel çatışma olarak yaşama imkânından yoksundu. Edebi etkilenme başından bu yana "yabancı" ebeveynle girilen bir hayranlık-korku ilişkisinin içinde şekillendiğinden, edebi endişe daha baştan bir ulusal-kültürel endişeyi harekete geçirdiğinden, etkilenme problemi yerel-ulusal benliği kaybetme gibi tüm cemaati ilgilendiren bir kamusal korkuyu da beraberinde getirdiğinden, kısacası borçlanmışlık başından bu yana bir ulusal-kültürel mesele olarak görüldüğü için, etkilenmenin içerdığı karanlık mücadele de hemen her örnekte kamunun çıplak ışığında, bir toplumsal seferberlik duygusuyla, kişisel endişenin ulusal-kültürel endişeyle daha da şiddetlendiği bir alanda yaşamak zorunda kalmıştı. Üstelik kaygan bir zeminde, korumasız bir ortamda, altan alta gelişen bir yeniklik duygusuyla etkilenmek, etki-

lenmenin daima bir kötü etkilenme olduğu inancını da beraberinde getirir. Batı medeniyetinden alınacakları yalnızca usulle, teknikle, şekille sınırlayan, tüm dikkatini "ruh"u ya da "hars"ı etkilenmenin dışında tutmaya yöneltmiş, kapılmaya karşı koymayı temel ilke edinmiş bir edebiyatta "etkilenme" daima "kötü etkilenme" anlamını içinde taşır. Bu yüzden birkaç örnek dışında hemen her durumda yazarın inkâr ettiği, yok saydığı, bertaraf etmeye çalıştığı bir şeydir etkilenme. Ama bütün bunlara rağmen yine de bir etkilenme endişesidir bu. Hayranlık yüzünden, hayranlığa rağmen, hayranlıkla birlikte gelişen; yabancı modele duyulan hayranlık kadar onun kopyasından ibaret kalma korkusunu da içeren bir endişe. Romancıların kendilerinin bile romanı hem medeni olmanın gereği, yenileşmenin işareti, hem de tehlikeli bir kılavuz, uğursuz bir yol gösterici olarak algılamış olmaları da bununla ilgilidir.

Okuduğundan hemen etkilenen, aşırı etkilenen, kötü etkilenen kadın okur en çok da burada, bu endişenin üzerinden konuşulduğu, bir bakıma şiddetinden arındırıldığı, yazara kendi karanlığıyla baş etme imkânı veren, baş etmeyecekse de karanlığı bertaraf etmesini sağlayan bir sahne olarak devreye girmiş gibidir. *Monte Kristo*'dan intikam dersleri alan Zehra, *Paul ve Virginie* okuyup gözyaşı döken Dilber, gizli gizli Lamartine okuyan İffet, Gyp'in romanlarını ikinci ana edinen Semiha, nihayet roman okuyup bocalayan tüm Peyami Safa kızları. Hepsi, yazarın kendi etkilenmişliğini abartıp aşırılaştırarak "kadın" denen etkilenmeye açık "okur"a yansıtmasının, yani etkilenmeden kalabilmiş sahici ve eril bir yazar sesi geliştirme gayretinin, kısacası endişeye tahammül etme, çoğu zaman da onu savuşturma çabasının vazgeçilmez öğeleri olarak başından bu yana romanda yerlerini almışlardır. İlk romancıların roman türüne gösterdikleri konukseverliğin, bu yabancı (ve "kadınsı") konuğu ağırlamanın yol açtığı tedirginliği telafi edecek bir anlatım kalıbı olarak iş görmüş gibidir "kadın okur." Çünkü roman yazarının eril (etkileyen ama kendisi etkilenmemiş), okurununsa kadınsı (daima etkilenen) bir figür olarak düşünülmesi, etkilenme problemini halletmese de doğurduğu endişeyi hafifletir. Çünkü problem hem oradadır, yazarın kafası bununla meşguldür, hem de uzaktadır problem, cinsiyet ayrı-

mı sayesinde yazarın uzağına, tehlikesiz bir bölgeye, etkilenmeye fazlasıyla açık kudretsiz cinsin alanına taşınmıştır. O halde Jale Parla'nın romanın erken örneklerinde söz konusu olduğunu söylediği "yazar-okur kontrat"ı⁸ Osmanlı-Türk romanında yalnızca kimin yazar kimin okur olduğunu değil, aynı zamanda kimin etkilenmeyen kimin etkilenen, kimin yerli kimin yabancı telkine açık, kimin efendi kimin züppe olduğunu da baştan belirleyen, sınırları oldukça net çizilmiş bir erkek-kadın sözleşmesi olarak da kurulmuştur. Kendini başından bu yana yetim hissedenden romancının erilliğini bu çoktan borçlanmış (hepten yabancı değilse de kesinkes melez olan) türde koruyabilmesi için etkilenmişlik "kadınsı" bir alana; Ahmet Midhat'ta kızların "hissiyât-ı hevâ-perestâne"lerine (geçici istek ve heveslerine), Mehmet Rauf'ta "genç kız kalbi"ne, Peyami Safa'da "kadın kalbi"ne, etkilenmeye fazlasıyla yatkın "bulanık ve istikrarsız kadın ruhları"na aktarılır. Ama erilliği "kadın kalbi"nden böyle kesin bir biçimde ayırma telaşının romana pek yaramadığını da söylemek gerekir. Sınırları ilk romanların pek az örneğinde zorlanan bu uzlaşım, romancının kendi "okur"luğu, kendi "kadınsı"lığı, kendi etkilenmişliği üzerine düşünmesini tümüyle engellemese bile epeyce geciktirecektir.⁹

8. Jale Parla, "Yazarlar ve Okurlar", *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, 2000, s. 113-62.

9. Bu durum yalnızca Türk romanına özgü değildi kuşkusuz. Ian Watt *The Rise of the Novel*'da edebiyatın sarayın sınırlarını aşınca "kadınsı" bir meşguliyet olmaya başladığından söz eder. Bu değişim, özellikle de edebi kültürün saraydan piyasaya daha kolay geçtiği İngiltere'de gerçekleşmiştir. Samuel Richardson'ın "Külkedisi izleğinin modern bir versiyonu olan" *Pamela* (1740) adlı romanının şaşırtıcı başarısı, büyük ölçüde kadın okurların ilgilerine cevap vermesinden kaynaklanır. Joseph Addison bunun nedenini kadınların daha yerleşik bir hayat sürüp daha çok boş zamanları olmalarıyla açıklamıştı: Yüksek ve orta sınıftan kadınlar politikadan, iş ve mülk yönetiminden, ayrıca avlanma ve içki içme gibi eğlencelerden uzak kaldıklarından iştahla okuyabiliyorlardı. Kuşkusuz bunda 18. yüzyıl başında, en azından Londra'da ev işlerinin yükünün kısmen azalmasının da payı vardı. Aslında bu dönemde kadınlar daha çok dini yapıtların, din dışındaysa eğitim düzeyleri düşük olduğu için klasik ya da bilgiye dayalı edebiyatın değil, daha hafif bir tür olarak nitelendirilen romanın okuruydular. Bütün bu nedenlerle Watt 18. yüzyıl başında "roman okuyan kız"ın İngiltere'de bildik bir komik tipe dönüşüğünü söyler. Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Penguin, 1957, s. 170-235. Ann

likleriyle *Paul ve Virginie*'den izler taşır. Tıpkı *Virginie*'yle *Paul* gibi *Dilber*'le *Celâl* de yabancı bakışlardan uzakta, çıplak doğanın bağrında, "çiçeklerden bir gerdek odası"nda yaşarlar aşklarını. Tıpkı *Paul ve Virginie* gibi asalete tapan aileye, âdet ve hurafelere, toplumun elim hesap ve kıyaslarına karşı ruhun coşkusuna, tabiatın ateşine, aşkın çocuksuluğuna düzülmüş bir övgüdür *Sergüzeşt*. Nasıl ada toprakları kadar bakir olan *Virginie* kurtuluşu *Hint Okyanusu*'nun azgın sularında bulursa, "Doğu'nun seması gibi saf, aşk gibi günahsız" olan *Dilber* de romanın sonunda hürriyeti *Nil*'in taşkın sularında bulur. Tesadüf bu ya: *Hüseyin Rahmi*'nin *Sevda Peşinde*'sinde o "içli hikâye"yi okuyan *Aynınur Hanım* da *Büyükada* açıklarında sulara gömülecektir. *Hüseyin Rahmi*'nin *İffet*'inde çocuk yaşta saf bir aşkla birbirine bağlanan, renkli güller ve kokulu bahar çiçekleriyle örtülü bir gerdek odası hayaliyle yaşayan ama ancak mezarda kavuşabilen *İffet*'le *Latif*'inde bile vardır bu izler. Örnekler artırılabilir: *Zehra*'da *Monte Kristo*'yu intikam ateşiyle yanan kışkanç *Zehra*'nın elinde görürüz; ama *Monte Kristo*'yu okuyan, ondan etkilenen, bir intikam romanı yazmayı deneyen *Nabizade Nâzım*'dır aslında. *Mehmet Rauf*'a gelince: *Flaubert*'vari bir hikâyedir *Genç Kız Kalbi*, öyle olmasında bir sakınca da yoktur, ama romanda kendini kaybedecek derecede etkilenen hassas ve hülyalı *Pervin*'dir nedense. *Halid Ziya* *Kırk Yıl*'daki anılarında anlatır: Gençliğinde *Jules Verne*, *Alexander Dumas*, *Victor Hugo* ve *Ahmet Midhat*'ın etkisiyle "edebiyat hastalığı"na tutulmuştur; *Monte Kristo* ve *Sefiller*'le birlikte *Ahmet Midhat*'ın "*Letaif-i Rivâyât*"ının tamamını da hatmeder. Ama genç *Halid Ziya*'ya edebiyatı sevdiren, olgun *Halid Ziya*'nınsa artık edebi olarak aştığını düşündüğü bu popüler yapıtları romanlarında hep kadınların elinde görürüz. *Sefile*'de *İkbal Ahmet Midhat*'ın *Henüz On Yedi Yaşında*'sını okur; *Aşk-ı Memnu*'da Fransız mürebbiye *Mademoiselle de Courton*'un hayat tecrübesi de *Dumas* romanlarıyla sınırlıdır.

Yukarıda bir "yansıtma"dan söz ettim, ama bunun çok da bilinçli bir yansıtma olduğunu düşünmeyelim. Çoğu romancı kendisinin de roman yazdığını, sırf roman yazıyor olması gereği birilerinden, üstelik çoğu durumda yabancı romanlardan etkilenmiş olduğunu unuta-

cak kadar ağır bir safdillikle roman okuyan kadının romanla imtihanına yer verebilmişti. Özellikle de Cumhuriyet dönemi romanında, kadının Batı'ya duyulan arzuya imtihanına dönüşür bu. *Kiralık Konak*'ta artık ulusal benlik kaybının simgesi olmuştur kadın okur; okur olması aşırı etkilenmesi, aşırı etkilenmesiye kendini kaybetmesi demektir. Yerli kadın yabancı kitapların çekim alanına girmiş, okuduğu romanlar yüzünden yabancı dünyalara kapılmıştır. Peyami Safa'nın *Bir Tereddüdün Romanı*'nda yer verdiği marazi kadın okurdan, "romanesk muhayyilesinin ısrarı"yla zıvanadan çıkmış, "romanesk bir cinayet yapmak isteyen hayalperest" Vildan'dan söz etmişim yukarıda. Romanın adı bizi yanıltmasın: Aslında tam da etkilenmişliğin getirdiği endişeyi savmak, endişeye eşlik eden tereddüdü kovmak, yazarın iç dünyasını tereddütten arındırmak üzere romana konmuş gibidir Vildan. Tereddüdü cinnete vardırmış bu marazi okur sayesinde, Goethe'nin *Werther*'inden etkilenip ölümü seçenleri ya da "Baudelaire'i, Nietzsche'yi, Dostoyevski'yi okuyup Allah'a, cemiyete, insana, kendine isyan" edenleri temsil eden bu tekinsiz okur sayesinde, romanın esas kahramanının (Peyami Safa'nın romandaki temsilcisi olan yazarın) inanmakla inkâr arasında, kendi kendini tahrip aşkıyla yaratıcı hırslar arasında, hürriyetin tadıyla boşluğun esareti, ölüm korkusuyla hürriyet iştiağı, cemiyetin parçası olma isteğiyle bohem hayat arasında yaşadığı onca tereddüt mutlu sona olmasa da milli sona bağlanmış olur. Vildan'ın hazin sonundan ders çıkartıp "çılgın, kudurmuş tereddüd"ün kendisini karşısına alacaktır yazar. Zaten romanın sonunda "kudurmuş tereddüt ve şüphe çağı"na, milli duygularını kaybetmiş "deracine"lere, "désenchantée"lere, köklerinden kopmuş menden "harp sonu kızları"na, "ruh azabını 'vice' olarak taşıyan münevver cici beyler ve hanımlar"a, "onların Bodleryen edebiyatı ve Niçeen felsefesi"ne, "métempsycose hayalleri içinde felsefe yapanlar"a, "bütün bir harp sonu neslinin romanı"na, "Avrupa fikriyatının züppeliği"ne çatacak, her türden ruh buhranına karşı milli duyguları savunan, içtimai köklerimize geri dönme çağrısıyla tamamlanan bir vaaz verecektir yazar. Nihayet yazarın tereddüde yol açan bütün ilgilerinden kurtulup doğan güncle birlikte yeniden doğmasıyla biter *Bir Tereddüdün Romanı*; tereddüde değil, tereddüdün

verdiği azabı savma telaşının romanı olarak; içtimai köklerimizden kopunca ferdi şahsiyetimizin nasıl da kuruyuverdiği üzerine bir mesel olarak. Meselin orta yerindeyse yine bir kadın okur; "kapanan bir devrin" timsali olmaktan öteye geçemeyen, romandaki yegâne işlevi yazarı kendi endişelerinden arındırmakla sınırlandırılmış marazi okur Vildan vardır.

Yine de bütün yerli-yabancı vurgusuna rağmen, problemin yalnızca bir Doğu-Batı probleminden ibaret olmadığını görmek gerekir. Bununla kesişen ama ondan fazlasını içeren, hemen her zaman toplumsal cinsiyet üzerinden tanımlanmış bir ikinci cümle de girmiştir yazar-okur sözleşmesine: Kadın sırf kadın olduğu için etkilenmeye yatkın bir varlıktır. Nitekim Ahmet Midhat'ın *Felâtnı Bey'le Râkım Efendi*'sinde, okuduğu kitaptan etkilenip gerçeğe bağını yitiren bir Türk kıızı değil, bir İngiliz kıızıdır. Üstelik kapılma Doğu'dan Batı'ya değil, Batı'dan Doğu'ya doğrudur. İstanbul'da yaşayan İngiliz ailenin kızları Can ile Margrit, Türkçe öğretmenleri Râkım Efendi'nin etkisiyle Doğu edebiyatına, özellikle de Hâfız'ın Divan'ına merak sarmışlardır. Bu etki yüzünden tiyatro ya da baloya gitmek yerine evde kalıp Türkçe ve Farsça kitap okumayı tercih ederler. Dahası, kızlardan Can Hâfız'ın dizeleri yüzünden karasevdaya düşmüş, Râkım Efendi'ye karşılıksız bir aşkla bağlanmış. Ahmet Midhat'ın yorumu Râkım'ın ağzından verilir: İngiliz kız, Hâfız'ın "yanık beyitleri"ni "bir kalp yangını"yla dinlediği için başkalaşmıştır.

Kuşkusuz burada Doğu'dan Batı'ya doğru olan sürüklenişi tersine çevirme, Doğu'yu bir etki kaynağı, bir cazibe merkezi kılma gayreti vardır. Ahmet Midhat'ın romandaki temsilcisi çalışkan ve tutumlu Râkım'ın yalnızca İngiliz kızın aşkını değil, İngiliz ailenin hayranlığını da kazanmış olması bu yorumu destekler. Yine de sürüklenişi tersine çevirme gayretinin bile kadın okur üzerinden, Hâfız'ın dizelerini bir "kalp yangını"yla dinleyip karasevdaya düşen İngiliz kız üzerinden tartışılmış olması anlamlıdır. O halde birkaç şey birden var bu ilk romanlarda: Kadın bir yandan yeni kurulan bir türün okuru olmaya kışkırtılıyor, bu var; ama bir yandan da okuduğundan aşırı etkilenen bir "kötü okur" adayı olarak yazara yanlış okumayı düzeltme, ilmiyle ilgili bir mesele. Aynı zamanda, yine de en önem-

lisi yukarıda söylediğim: Yazarın edebi borçlanmanın, yabancıdan etkilenmenin, kültürel melezleşmenin doğurduğu endişeyle "çaktırmadan" baş etmesini, problemi kadın okurla sınırlayıp endişeyi hafifletmesini, tereddüdün ses tonunda yol açabileceği ses kısıklığını gidermesini sağlıyor çoğu örnekte kadın okur.

V.

İyi de Ahmet Midhat Efendi'nin bazı yapıtlarındaki endişesizliği nasıl açıklayacağız? Yalnızca romanlarındaki babacan ses tonunu, hasbihal havasını, seraserpe yayılmış yarenliği, Tanpınar'ın deyişiyle "bol konuşma"¹⁰ yansıtmıyorum. Bazı yapıtlarında, örneğin *Felsefe-i Zenân* (Kadınların Felsefesi) adlı uzun hikâyesinde, etkilenmişliğin getirdiği sıkıntıdan pek etkilenmişe benzemez Ahmet Midhat. "Kadın okur"la yakından ilgili, bugünün kadın okurunu da tavlatabilecek ilginç bir konusu vardır *Felsefe-i Zenân*'ın. Kitap okumaya çok düşkün olan Fâzıla Hanım babasından kalan evi satıp hisse senedi almış, senetlerin geliriyle ev işleri yapmak zorunda kalmadan, daha önemlisi bir erkeğe boyun eğmeden tüm zamanını okumaya ayırabilmiştir. Üstelik bir bekâr annedir; iki kız çocuğu evlat edinmiş, eğitimlerini de kendisi üstlenmiştir. Fâzıla Hanım'ın ölümünün ardından, onun evlilik karşılığı telkinleriyle büyüyen kızları Âkile ve Zekiye hanımlar da yine kitaplara adanmış bir ömür sürmeye karar verirler. Böylece hem bayağı buldukları evliliğe hem de doğanın dayattığı kurallara isyan edebileceklerdir. Babacan bir kadınperverlikle de olsa Virginia Woolf'un "kendine ait oda"sını öngörmüş gibidir Ahmet Midhat.¹¹ Önemli bir farkla: Bir yazma odasından çok bir okuma odasıdır bu; üstelik kadının "kûşe-i ferâgat ve inzivâya çekilmesi", yani bir kadın çileciliği üzerine kuruludur öykü; kadınlar kitaplar sayesinde dünyanın yalancı süslerinden uzak duracak, arzu ve

10. Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, 9. basım, 2001, s. 462.

11. "Kendine ait oda" benzetmesi Handan İnci'nin, "Felsefe-i Zenân Hakkında", *Felsefe-i Zenân*, yayımla hazırlayan Handan İnci, Arma Yayınları, 1998.

heveslerini dizginleyebileceklerdir. Yine de sonraki Tanzimat romanlarında, hatta Cumhuriyet romanında görülmedik ölçüde modern bir mesajı vardır öykünün. Kütüphanelerden, sahaflardan getirilmiş kitaplarla dolu bu "kendine ait oda" sayesinde nefret ettikleri evliliğe, efendilik taslayan erkeklere, hane içindeki köleliğe meydan okuyabilecektir kadınlar.

Buraya kadar problem yok. Problem Zekiye Hanım'ın kitabı dünyadan ayrılmasıyla başlar. Yeni yerler görme, yeni insanlar tanıma hevesiyle Halep'e giden, şiir hevesiyle valinin divan efendisiyle yakınlaşan, nihayet arzularına kapılıp aşkın hain pençesine yakalanan Zekiye Hanım evliliğin yol açtığı ıstıraplar yüzünden hayatını yitirir. Kitapların korunaklı dünyasında yaşamakta ısrar eden Âkile Hanım ise hayallerine okuduğu yazarların hayallerini ekleyerek temkinli bir rüya âleminde iyi bir okur, mutlu bir kadın olarak hayatını sürdürür. Başka yapıtlarında geleneksel ailenin nimetlerini öven, örneğin Fatma Aliye'yle birlikte yayımladığı *Hayâl ve Hakikat*'in kendi yazdığı bölümlerinde kadının evlenmek yerine "kırâat ve mü-tâlaâta meyyâl olması"na açıkça "isteri" teşhisi koyan Ahmet Midhat en azından bu hikâyede evlilik düşmanı, kitap dostu bir baba nasihatıyla şekillenmiş bir kadın felsefesinin temel ilkelerini ortaya koymuştur: Kadınlar için kitabın korunaklı dünyası evlilikten daha güvenlidir. Kadını arzusunun tehlikelerinden, aşkın ıstırabından, hane içindeki kölelikten korur kitap. Bu yüzden erkeği değil, arzuyu değil, aşkı değil; kitabı tercih etmelidir kadın.

Felsefe-i Zenân Ahmet Midhat'ın elli yıl gibi geniş bir zamana yayılan veriminin erken örneklerindendi: 1870'te "Letaif-i Rivâyât" dizisinin bir parçası olarak yayımlanmıştı. Bu tarihte, ilk romanların henüz ortada olmadığını belirtmekte yarar var. Şemsettin Sami'nin *Taaşuk-i Talât ve Fitnat*'ının tefrika edilmesine iki, Ahmet Midhat'ın ilk romanı *Hasan Mellâh*'ı yayımlamasına beş, Namık Kemal'in *İntibah*'ının yayımlanmasına altı yıl vardır. Tanzimat yazarlarını fazlasıyla etkileyen çeviri romanlara gelince: Ortada henüz ne *Monte Kristo* vardır ne *Kamelyalı Kadın* ne de *Manon Lescaut*. Genç kızların başucu kitabı *Paul ve Virginie* ise *Felsefe-i Zenân*'la aynı yıl çevrilip tefrika edilecektir.¹²

Kadının eski tarz evlilikte yaşadığı köleliğe karşı çıkması bakımından erken dönem Tanzimat romanının tipik özelliklerini taşıyor *Felsefe-i Zenân*; bu modern vurgu sonraki romanlarda daha hafifletilerek de olsa tekrarlanır. Ama arzuyu kitap arasında kurulan ilişki bakımından Ahmet Midhat'ın hikâyesi Tanzimat romanı için pek de tipik sayılmaz. Çünkü kitapla arzu birbirinin karşısı olarak ele alınmıştır *Felsefe-i Zenân*'da. Zekiye Hanım kitabın yatıştırıcı dünyasından ayrılp arzularına kapıldığı için gerçekte bağını yitirip felakete sürüklenir. Âkile Hanım'sa arzuyu değil kitabı tercih ettiği için mutlu bir hayat sürer. Efendi'nin kadınlara önerdiği de bu ikincisidir. İlk bakışta atipik görünen bu durumun iki nedeni olabilir. Birincisi açık: Burada "kitap"tan kastedilen yabancı romanlar değil, İslami kitaplardır. Hikâyenin hemen başında öğrendiğimize göre Fâzıla Hanım babası Bedreddin Efendi'nin vesayetinde hadis ve tefsir öğrenmiş, sonra da felsefeye merak salmıştır. Bedreddin Efendi'nin ölümünden sonra Fâzıla Hanım'dan kızlarına, Ahmet Midhat'tan kadın okura aktarılan baba nasihati de bu kitaplarla, yani İslami eğitimle ilgilidir. Bir başka deyişle babanın yokluğunda tam da babayı temsil ediyordur burada kitap.

Yine de Ahmet Midhat'ın "kitap" deyince aklına yalnızca İslami kitapların geliyor olmasında bence ayrıca açıklanması gereken bir endişesizlik vardır. Bu da ikinci nedene getiriyor bizi: *Felsefe-i Zenân*'ı okuduğumda ilk düşündüğüm, Ahmet Midhat'ın 1870 gibi erken bir tarihte, sonraki yıllarda Samipaşazade Sezai'den Peyami Safa'ya, Hüseyin Rahmi'den Yakup Kadri'ye kadar birçok yazarda görmediğimiz bir mesajı, himayeci bir tavırla da olsa bir evlilik karşıtlığını kadın okuruna iletmekte sakınca duymamış olmasıydı. Ama sonra şunu düşündüm: Mesajının modern gibi görünmesine rağmen modern edebiyatı tedirgin edegelmiş bir endişeden yoksundu *Felsefe-i Zenân*. Kitap okumanın arzuyu bir ilişkisi olabileceğini, kitabın okuru yatıştırmak şöyle dursun onu daha da kışkırtabileceğini, arzuyu dizginlemek bir yana bir kapılmaya yol açabileceğini, Fâzıla Ha-

nım'ın merak saldığı felsefenin onda yeni hevesler doğurabileceğini aklına pek getirmemiş gibidir Ahmet Midhat. Tanzimat romanı için tipik olmadığını söylerken de bunu kastediyorum. Yukarıda da gördük: Sadece Tanzimat romanında değil, Servet-i Fünun ve Cumhuriyet dönemi romanının birçok örneğinde de gerçekte bağıntı kitabı âleminden ayrıldığı için değil, tersine kitap okuduğu için, tam da okuduğu kitaplar yüzünden yitirir kadın. Kitap bu romanlarda çileciliğin değil, tersine kurucu, kıskırtıcı, sürükleyici bir arzusun ifadesi olarak karşımıza çıkar. Yazar kendi etkilenmişliği, kendi kapılmışlığı yüzünden duyduğu endişeyi kadın okur üzerinden gidermeyi dener. Ahmet Midhat'ın anlatısıysa endişeye rağmen benimsenmiş bir modernlikten çok, endişeye henüz tam varmamış bir modernliği yansıtıyor gibidir. Yazıldığı erken tarihe rağmen değil, tam da bu erken tarih sayesinde modern mesajını kaygısızca dile getirebilmiştir *Felsefe-i Zenân*. Modernleşmenin yol açtığı korkuyu; başka dünyalardan, başka hayatlardan, başka kitaplardan etkileniyor olmanın yazarıda harekete geçirdiği kaygıyı; bu etkilenmenin mevcut normlarla birlikte cinsel rolleri de değiştirebileceği tedirginliğini henüz duymamış gibidir Ahmet Midhat. Bu yüzden Fâzıla Hanım'a babası tarafından hazırlanan İslami okuma listesine babanın ölümünden sonra başka kitapların sızabileceği, yani babanın yokluğunda "kitap"ın içeriğinin değişebileceği ihtimalini pek de kâle almamış, en azından hikâyesini bu tehlike üzerine kurmamıştır. İşte bu anlamda endişesiz bir kitaptır *Felsefe-i Zenân*: Hikâyede endişe kitabın değil, evliliğin yol açacağı ıstıraptan kaynaklanır. Zaten o endişe de kadınlara çileci bir yaşam önerisiyle bertaraf edilmiş olur.

Felsefe-i Zenân'ın endişesizliğini erkenliğine bağlamamın nedenleri var. Bu uzun hikâyeden yedi yıl sonra yazdığı *Çengi*'de etkilenmenin Ahmet Midhat için ciddi bir probleme dönüştüğünü görürüz. Romanın "İstanbul'da Bir Don Kişot" adlı ilk bölümünde kitabı tutkuları yüzünden gerçekte bağı kopan bir meczubun, Dâniş Çelebi'nin hikâyesi anlatılır. Ahmet Midhat bir Don Kişot uyarlaması olarak yazdığı bu hikâyede, Cervantes'in yapıtından romanının sadece ilhamını değil, kitabı tutkunun yıkıcılığıyla ilgili temel fikrini de almıştır. Anlatıda, annesi Saliha Molla tarafından efsun, ılsım, si-

hir, cin ve şeytan hikâyeleriyle terbiye edilen, *Hamzanâme*, *Binbir Gece* ve *Muhaayelât-ı Aziz Efendi* gibi cin ve peri hikâyelerinin dünyasında yaşayan Dâniş Çelebi bu tutkusu yüzünden, tıpkı Don Kişot gibi zamanla cinnet derecesine varan vehim ve hayallerin kurbanı olur. *Felsefe-i Zenân*'ın kitabı çileci bir geri çekilmeye ilişkilendirilen görece endişesiz bakışının yerini "İstanbul'da Bir Don Kişot"ta kitabı tutkunun felakete yol açabileceği sezgisi almıştır. Hikâyenin bir Cervantes uyarlaması olduğu, az ya da çok bir etkilenmenin ürünü olduğu düşünüldüğünde, tavır değişikliğinin nedenleri de ortaya çıkmış olur.

Etkilenme problemi açısından bakıldığında gerçekten de ilginç bir kitaptır *Çengi*. "İstanbul'da Bir Don Kişot" bölümünde Salih Molla oğlunu tümüyle kitabı dünyaya hapseder. Romanın "Âşık Peder" adlı ikinci bölümündeyse bunun tam tersi söz konusudur. Kızına cinnete varan bir aşkla bağlı Canberd Bey kimseden etkilenmesin; heves, arzu ve aşktan uzak dursun diye kızına kitap yüzü göstermez. Bu iki aşırı duruma karşı tabii ki orta yolu, ebeveynin gözetimindeki doğru terbiyeyi, temkinli okumayı, yani yabancı romanlara karşı kendi benimsediği doğru tavrı savunacaktır Ahmet Midhat. Kendisi *Don Quijote*'den etkilenmiştir etkilenmesine ama Cervantes'i çevirmek yerine Osmanlı kültürüne uyarlamayı seçmiştir. Üstelik romanın sonuna eklediği nasihatte okurunu romanı "donkişotça" okumaması için uarmayı da ihmal etmez. Başkasıyla yer değiştirme arzusunu dizginlemeli, Don Kişot gibi hayali dünyanın büyüüne kapılmamalıdır okur.¹³ Gerçi Dâniş Bey'in etkilendikleri modern yapıtlar değil, cin ve peri hikâyeleridir; yine de yapıtın bir Cervantes uyarlaması olduğunu, Ahmet Midhat'ın onu "donkişotça" okumak yerine kendi kültürüne uyarladığını, okuruna da bu tür temkinli bir okumayı önerdiğini unutmamalıyım. *Müşahedat*'ta da tekrarlanacaktır öneri: Avrupalı yazarların yapıtlarını aynen çevirmek "müfid" (faydalı) olmadığı gibi "lâûf" (güzel) de değildir; o halde bu yapıtların "tab'-ı Osmâniye mülâyim gelmeleri için ta'dilan tercüme" edilmeleri gerekir.

Kitabın telkinine fazlasıyla açık Dâniş Çelebi'nin kadın değil, erkek olmasına gelince: Bir meczuptur o: etkilenmek şöyle dursun tam anlamıyla cezbolmuştur; üstelik aseksüeldir; annesinin yanlış terbiyesi sonucu okuduklarından fazlasıyla etkilenmiş, bu yüzden kadının (önce annesinin, sonra gerçekten bir peri sandığı Peri'nin) oyuncuğu olmuş, bu yüzden de erilliğini daha baştan yitirmiştir. Bütün bu özellikleriyle de Tanzimat romanının vazgeçilmez kahramanı olan züppenin atası, bir proto-züppe, bir kadınsı erkektir. Bu arada Tanzimat edebiyatının ilk alafranga züppesinin yaratıcısının da Ahmet Midhat olduğunu unutmayalım. *Felsefe-i Zenân*'dan beş yıl sonra yazılan *Felâatun Bey'le Râkım Efendi*'nin Felâatun'u, sonraki Tanzimat züppelerinde daha da belirginleşecek olan bazı "kadınsı" özellikler taşır: Hoppa mizaçlıdır, kıyafet düşkünüdür, ayna bağımlısıdır.

Ahmet Midhat'ın *Felsefe-i Zenân*'dan epey sonra yazdığı *Müşahedat*, *Bahıyarlık*, *Jön Türk* gibi anlatılarındaysa endişe kadınsı erkek üzerinden değil, bu kez doğrudan kadın okur üzerinden ele alınır. *Müşahedat*'da Agavni ilköğrenliğinde okuduğu romanlar yüzünden "feylesof" kesilmiş, biraz da bu romanların etkisiyle sefih bir hayatı seçmiştir. *Bahıyarlık*'ta "amour", "aman" ve "metres" sözcüklerinin anlamını romanlardan öğrenen, "koca" denen şeyin de bunlardan ne kadar uzak kaldığını fark eden Nusret Hanım bu romanesk bilgiler yüzünden hem baba ocağına yabancılaşıp "kaba Türkler'e cephe alır hem de hayal ile hakikat ayrımını yitirip yanlış adamı koca seçer. Ahmet Midhat'ın *Felsefe-i Zenân*'dan kırk yıl sonra yayımladığı son romanı *Jön Türk*'teyse durum vahimdir. Alafranga meşrepli Kâzım Bey'in Fransızca "biche" sözcüğünden etkilenip Ayşe adını Ceylân olarak değiştiren frenkmeşrep kızı, kitap okuduğu için topluma aykırı fikirler edinmiş, yanlış romanların etkisiyle bir feminist (ve "mariage libre" taraftarı) olup çıkmıştır.

Ahmet Midhat'ın esas problemi bir "terbiye-i nısvân" (kadınların terbiyesi) problemiydi; babaların kızlarını din muhabbeti, millet gayreti ve vatan sevdasından uzaklaştırmadan, yabancı telkinlere kapılmalarına izin vermeden nasıl terbiye edeceği, yani roman okuyan kızın geçici hevesleriyle, "hissiyât-ı hevâ-perestâne"siyle nasıl baş edecekti. Ahmet Midhat çoğu zaman Çelebi'de olduğu gibi "ifrat

da fenadır, tefrit de" (aşırılık da kötüdür eksiklik de) tarzı bir orta yolu benimsemesine rağmen farklı yapıtlarında farklı vurgular vardır. Örneğin Fatma Aliye Hanım'la birlikte kaleme aldığı *Hayâl ve Hakkat*'de roman okumanın kadındaki "boş hayallere kapılma" (ya da Ahmet Midhat'ın bilimsel teşhisiyle "hystérie") eğiliminin kaynağı olmadığı, tersine roman okumayı yasaklamanın histeriyi daha da artıracak gibi yenilikçi bir tavır alırken, *Bahtiyarlık*'taki mesaj oldukça muhafazakârdır. Romanlardan etkilenen Nusret Hanım hoppa mizaçlı, sefih ve züppe Senai'yi koca seçerken "Ferhad ile Şirin", "Şah İsmail", "Arzu ile Kanber" gibi masallardan etkilenen Zeliha romanın olumlu kahramanı Şinasi'yle evlenir. *Jön Türk*'ün mesajı da çok farklı değildir. İşi melunluğa vardırıp sonunda intihar eden alafranga Ceylân'ın okuduğu kitaplar yabancı kitaplarla sınırlıyken "yeniyle eskiyi mezc ederek" mükemmel bir eğitim gördüğü söylenen Ahmediye'nin kütüphanesine yeni romanlar şöyle dursun "Şah İsmail"lerin, "Kerem"lerin, "Âşık Garip"lerin bile girmediğini öğreniriz. Romanın sonunda evlenip mutlu olan iyi kızın kütüphanesi "Muhammediye"ler, "Ahmediye"ler ve "Battal Gazi" hikâyelerinden ibarettir.

Düz bir çizgiden çok, bir sarkaç hareketiyle işliyor gibidir endişe. Önce yenilikçilik, sonra endişe; bu kez endişe, sonra muhafazakârlık. Yine de yazarın aklına yeni romanlara olan "donkişotça" ilgiyi getiren "boş hayallere kapılma" yatkınlığının hemen her durumda ifrata kaçan kadın okur (ya da kadınsılaşmış züppe) üzerinden tartışılmış olması tesadüf değildir. Jale Parla, Ahmet Midhat'ın *Jön Türk*'ünde aşırı Batılılaşan Ceylân'ın intiharının, yine Batı'dan aşırı etkilenen yazar Beşir Fuad'ın intiharının bir edebi projeksiyonu olabileceğine işaret eder.¹⁴ Ahmet Midhat'ın gözünde Beşir Fuad'ın intiharı, Avrupa'ya yönelme gayreti içindeki oğulun seçtiği yanlış yolun ifadesidir. Yabancı kitaplara duyulan bu "donkişotça" ilgi, başkasıyla yer değiştirmeye yönelik bu şuursuz arzu oğulu yıkıma sürüklemiştir. ("Don Kişot'u kitaplar çıldırtmıştı, Beşir'i kitaplar öldürdü" diyecektir yıllar sonra Cemil Meriç.¹⁵) Yazarı huzursuz eden

14. Jale Parla, *Babalar ve Oğullar*, İletişim Yayınları, 1990, s. 27.

15. Meriç, *a.g.y.*, s. 288.

problemin *Jön Türk*'te yine bir kadın okur, Batı denen kitabı yanlış okuyan, bazı yönleri "eksik" alırken bazılarını da "lüzumundan pek çok fazla alan" bir serbest kız üzerinden tartışılmış olması yeterince anlamlıdır.

Yazar aynı yazar, ama ne kitap aynı kitap ne de zaman aynı zamandır. *Felsefe-i Zenân*'ın okudukça bilgeleşen, okudukça yatışan kadın okurunun yerini *Jön Türk*'te okudukça kendinden geçen, kitabı tutku yüzünden felakete sürüklenen kadın okur almıştır. Tanzimat romanında sık sık karşımıza çıkan, Nabizade Nâzım'dan Hüseyin Rahmi'ye birçok yazarın romanın vazgeçilmez motiflerinden birine dönüştürdüğü, Peyami Safa'ya gelindiğinde artık tam bir klişeye dönüşen yazar-okur sözleşmesi ana hatlarıyla şekillenmiştir.¹⁶

16. Burada akla hemen ilk kadın romancıların, örneğin Fatma Aliye Hanım'ın yapıtlarının bu sözleşmeye uyup uymadığı geliyor. Bu yazının sınırlarını aşıyor bu konu. Yine de Ahmet Midhat'ın Fatma Aliye'yle birlikte yazdığı, "Ahmet Midhat Efendi ve 'Bir Kadın'" adıyla yayımlanan, Fatma Aliye'nin Ahmet Midhat'ın desteğiyle (kendi adını kullanmayarak da olsa) edebiyat dünyasına adım attığı *Hayâl ve Hakikat* adlı aşk romanında bazı ipuçları var. Romanın "olanca vaktini okumaya yazmaya" ayıran kadın kahramanı Vedâd boş hayallere kapıldığı için Vefâ'ya karşılıksız bir aşkla bağlanır, ardından da ölür. Romanda, kadın kahramanın hikâyesinin anlatıldığı "Hayâl" bölümünü Fatma Aliye'nin, erkek kahramanın olayların ashında nasıl geliştiğini anlattığı mektubuna yer veren "Hakikat" bölümünüyse Ahmet Midhat'ın kaleme almış olması, ayrıca Ahmet Midhat'ın anlatının sonunda fizyoloji ve psikoloji bilimlerinin de desteğiyle Vedâd'ın bir histerik olduğunu kanıtlayan "İsteri-Hystérie" başlıklı vaka tahliline yer vermiş olması, yazar-okur sözleşmesinin burada da toplumsal cinsiyet ayrımına göre yapılmış bir hayal-hakikat, bir histeri-soğukkanlılık, bir etkilenen-etkilenmeyen sözleşmesi olarak kurulmuş olduğu izlenimini verir. Gerçi histerik kadınların romandan uzak tutulması kanısında değildir Ahmet Midhat. Ama "zihninden bir takım hayâlâtı çıkaramayan" kadınların ebeveynlerinin vesayetinde "ciddi" kitaplar okumaları gerektiğini de vurgulamayı ihmal etmez. İlginç olan, romanın kadın kahramanının yazgısıyla kadın yazarının yazgısı arasındaki paralelliktir. Ahmet Midhat kendi okuru olan Fatma Aliye'yi elinden tutup yazar yapmış, ama anlatılan hikâyeye de ona, kızın muhayyilesinin bitip babanın vesayetinin başlayacağı noktayı hatırlatmış gibidir. Bu konuyla ilgili Fatih Altuğ'un *Hayâl ve Hakikat*'in yenibasımı (Eylül Yayınları, 2002, çevirmiyazı Yahya Bostan) içinde yer alan "Babalar ve Kızlar" adlı önsözüne bakılabilir. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

VI.

Burada "etkilenme endişesi" derken modern hayatın yerleşmesiyle birlikte şiddetlenen, yazarı da kendisi etkilendiği ölçüde huzursuz eden, genellikle kadın okur üzerinden konuşulan bir kaygıdan söz ettim. Ama burada sunduğum çerçeveye birkaç bakımdan itiraz edilebilir. Birincisi, kitaplardan aşırı etkilenen roman kahramanları kadınlarla sınırlı değildir. Dahası, kitapların etkisi yüzünden gerçekten bağını yitiren kahramanların en ünlüleri erkektir. Etkilenmişliğin Tanzimat romanındaki en ünlü örneği de bir erkektir. Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdası*'nın kahramanı Bihruz Bey Lamarine'in *Graziella*'sının, Rousseau'nun *Nouvelle Héloïse*'inin dünyasında yaşadığı, *Paul ve Virginie*'ye, *Manon Lescaut*'ya, *Kamelyalı Kadın*'a fazlasıyla kapıldığı için gerçeklik duygusunu yitirmiştir. Örnekler onunla da sınırlı değil. Halid Ziya'nın *Mai ve Siyah*'ında Ahmet Cemil Hugo'nun, Lamarine'in, Musset'nin, parnasyenler, sembolistler ve dekadanların dünyasında yaşadığı için bir ödünç şahsiyete dönüşür. Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak*'ında şair Hakkı Celis Desdemonalar, Juliette'ler, Madame Bovary'ler arasında yaşayan, kitaplardaki kızları gerçek hayattakilerden daha canlı bulan, "dimağı Barrès'in cümleleri, d'Annunzio'nun mısraları, Don Joze'nin macerasıyla dolu" biridir. Daha da yakına gelelim: Tanpınar'ın *Huzur*'unda Mümtaz Ferahfezâ makamının dünyasıyla Baudelaire'den, Dostoyevski'den esinlenmiş bir dünya arasında bocalar. Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ında Selim aynı anda hem Oscar Wilde hem Dostoyevski hem Gorki olmak isteyip hiçbir şey olamadığı için acı çeker.

Bu itiraza hemen ikincisi de eklenmelidir: Tanzimat romanının esas problemi etkilenmiş kadından çok, etkilenmiş erkektir. Daha kesin bir ifadeyle söylersek, babanın yol göstericiliğinden yoksun kaldığı için yabancı telkin karşısında korumasız kalan züppeleşmiş yetim oğuldur esas problem. Bu dönem edebiyatında *Felâhın Bey*'le *Râkım Efendi*'deki Mihriban, *Şipsevdi*'deki Lebibe gibi tek tük alaf-ranga kızlar varsa da Tanzimat romanı esas olarak yoldan çıkmış züppe erkeklerin etrafında döner. Bihruz Bey tipik örnektir. Hüseyin

Rahmi'nin züppeleri de erkektir. Züppe kadının bir yan motif olmak-tan çıkıp olanca kibri, gösterişçiliği ve yabancı hayranlığıyla roma-nın merkezine yerleşmesi –Ahmet Midhat'ın "mel'un alafranga" yü-zünden kötü yola sürüklenen züppe Ceylân'ı anlattığı son romanı *Jön Türk*'ü saymazsak– daha geç bir tarihte, yerelci-cemaatçi savun-manın bir milliyetçi refleksi, bir "anayurt" savunmasına dönüşme-siyle birlikte, özellikle de Yakup Kadri ve Peyami Safa'nın romanla-rında gerçekleşir.

Her iki itiraz da haklıdır. Önce ikincisi: Evet, etkilenme proble-mi özellikle de ilk romanlarda züppelik etrafında ele alınmıştı. Züp-pelik de esas olarak bir erkeklik problemi, yetim oğulun haysiyet problemiydi. Yine de ilk tezimde; ilk romanlarda etkilenme proble-minin "kadınsı" bir bölgeye taşınarak bertaraf edildiği tespitinde ısr-ar edeceğim ben. Çünkü Osmanlı-Türk romanında züppelik yalnız-ca bir yabancı hayranlığı olarak değil, yalnızca bir cemaate yabancı-laşma olarak değil, hemen her durumda bir kadınsılaşma olarak an-latılır. Okuduklarından aşırı etkilenen kadın-adamlardan söz ettim daha önce bu yazıda. Tanzimat romanında aşırı etkilenen erkek her durumda züppe erkektir; züppe erkekse şu ya da bu ölçüde kadınsı-laşmıştır. Ahmet Midhat'ın Felâtun Bey'i hafif de olsa kadınsıdır. Recaizade Ekrem'in Bihruz Bey'i efeminedir. Hüseyin Rahmi'nin bütün züppeleri efeminedir. *Kiralık Konak*'ın iğreti kızları etkileyen "topal mısralar" yazmaktan öteye geçemeyen hülyalı şairi Hakkı Ce-lis'i ise zaten hayat adamı olamamıştır; solgun benizli, cılız sesli, na-zenin şair ancak romanın sonunda, sanatını toplumsal seferberliğin hizmetine koştuğunda, milli ideali kucaklayıp Çanakkale Savaşı'na katılınca tam bir erkeğe; sert adaleli, bakır yüzlü, haşın bir dava ada-mına dönüşür. O halde hayali dünyaya kapılan kadın okur bence bu-rada, bu bakımdan da önemini korur. Etkilenmenin yönüne işaret eder; kapılmanın cinsel boyutunu vurgular; borçlanmışlığı bir kadın-sılık alameti olarak tanımlar. Aşırı etkilenmek hemen her durumda kadınsılaşmak demektir; zaten etkilenen eğer kadın değilse mutlaka kadınsılaşmış erkek, erilliğini yitirmiş ya da bir türlü erilleşememiş erkektir bu romanlarda.

Birinci itiraza: *Mai* ve *Siyah*'ın Ahmet Cemil'ine, *Huzur*'un

Mümtaz'ına, *Tutunamayanlar*'ın Selim'ine gelince: Onlar da fazlasıyla etkilenmiş, her bakımdan gecikmiş, *Huzur*'un Mümtaz'ının deyişiyle "akan nehre sonradan katılmış", biraz da bu yüzden adam (hayat adamı, dava adamı, teklif adamı) olamamışlardır. Ama etkilenmişliği kadınsılığın alanına hapseden ya da etkilenmişliğe züppenin şahsında müstehzi bir alayla yaklaşan yapıtlardan farklıdır bu romanlar. René Girard büyük romanların kendi ile öteki arasındaki mutlak ayrımları yıktıkları ölçüde züppenin arzusunun aslında bize hiç de yabancı olmadığını gösterdiklerini söyler. Kendinde hep doğul çocuğu, başkalarındaysa hep taklitçi züppeyi görmekte diretmeyen, bir başka deyişle kendini bu "romantik yalan"la uzun süre avuttamayan kişidir iyi romancı. Ahmet Cemil'in, Mümtaz'ın ve Selim'in yaratıcıları, çoğu yazarın kadınsılıkla özdeşleştirip kendinden uzaklaştırdığı bir borçlanmışlığı, kudretsizlik olarak algılanmış bu gecikmişliği farklı biçimlerde de olsa baştan kendi yazgıları olarak kabul ederek, kadınsılaşma endişesini de içinde barındıran etkilenme endişesinden kolayca kurtulamadıklarından, bu endişeye rağmen değil, tam da bu endişe sayesinde, endişeyi romanın ana malzemesi haline getirebildikleri için daha iyi romanlar yazdılar. Etkilenmişliği, ikincilliği ya da iğretliliği başkalarının tatsız kusurları olarak değil, aynı zamanda yapıtın kendi gerçeği olarak anlatabildiklerinden, yine Girard'a başvurursam, "romansal adalet"lerini yalnızca sıradan ötekilere değil, aynı zamanda kendilerine de işletebildikleri ölçüde iyidir bu romanlar. Bu romansal adalette, birçok başka şeyin yanı sıra, bu yazarların romanın kuruluş yıllarında imzalanan yazar-okur sözleşmesini, erkek yazarla kadın okur arasında yapılmış bu tek taraflı sözleşmeyi toptan yıkmasalar bile fazla ciddiye almamış olmalarının payı büyüktür.

Buradaki kuramsal çerçevenin bir edebi ölçüte işaret ettiği yer de burası. Bence romancılar büyük ölçüde bu endişeyle –ister yerli ister yabancı, ister kadın ister erkek olsun, ötekinden etkilenmenin yol açtığı endişeyle, endişenin getirdiği tedirginlikle, tedirginliğe eşlik eden tereddütle, kısacası borçlanmışlığın yarattığı sıkıntıyla– nasıl başa çıktıklarına bağlı olarak ya Peyami Safa'nın Doğu-Batı sentezli romanlarında olduğu gibi endişeyi baştan dışlayan, Doğu ile Batı

arasında olduğu gibi okurla yazar, kadınla erkek, etkileyenle etkilenen arasında da mutlak ayrımlar yaratan, oradaki ideolojik kalıpları daha da pekiştiren romanlar kaleme aldılar ya da örneğin Halid Ziya ve Tanpınar'da olduğu gibi bu kalıpların dışına çıkıp iyi romanlar yazabildiler. Endişe hep var. İyi yazarlar endişeyi roman başladığında çoktan savuşturmuş olanlardan değil, roman boyunca taşıyabilenlerden, bir başka deyişle romanı endişenin belgesi değil, sahnesi kılabilenlerden çıktı. Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdası*'nın Hüseyin Rahmi'nin *Şipsevdi*'sinden, Halid Ziya'nın *Mai ve Siyah*'ının aynı yazarın *Ferdi ve Şürekâsı*'ndan, Tanpınar'ın *Huzur*'unun Peyami Safa'nın *Bir Tereddüdün Romanı*'ndan daha iyi olmasının nedenlerini burada aramalıyız bence.

Kadınsılaşma Endişesi

*Efemine Erkekler, Hadım Oğullar,
Kadın-Adamlar*



Yabancı arzuların peşinde bir ucubeye dönüşen züppenin hikâyesi, kudretini yitirmiş imparatorluk topraklarında gecikerek modernleşmenin yol açtığı bozulma endişesinin, kültürel melezleşmenin doğurduğu kendini kaybetme korkusunun hikâyesidir. Ama züppe figürüne daha yakından baktığımızda, bu ulusal endişenin bir cinsel endişeyle iç içe geçmiş olduğunu fark ederiz. Erilliğini kaybetmiş ya da bir türlü erilleşememiş oğulun, hadım edilmiş ya da kadınsılaşmış genç erkeğin, yani bir kadın-adamın hikâyesidir aynı zamanda züppenin hikâyesi. O halde ilk romanlardaki züppe bolluğu yalnızca yerel-ulusal kimliği yitirme, bir "ödünç şahsiyet"e dönüşme endişesini değil, bu endişeyle iç içe geçmiş bir ikinci endişeyi, bir "ödünç cinsiyet"e dönüşme telaşını da yansıtıyordur. Bu endişeye "kadınsılaşma endişesi" diyeceğimi burada ben.



ERKEN DÖNEM Türk romanının temel konularından biriydi züppelik. Ahmet Midhat'ın *Felâatun Beyle Râkım Efendi*'sinden Hüseyin Rahmi'nin *Şipsevdi*'sine, Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdası*'ndan Ömer Seyfettin'in *Efruz Bey*'ine, Yakup Kadri'nin *Sodom ve Gomore*'sinden Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye*'sine kadar pek çok romanın temel problemi olmuş, Halid Ziya ve Tanpınar gibi daha önemli yazarları da yakından ilgilendirmişti. Züppeliğin Türk romanının kuruluş döneminde neden merkezi önem kazandığı üzerine daha önce de yazıldı. Berna Moran Tanzimat edebiyatı üzerine, Ahmet Midhat, Hüseyin Rahmi ve Recaizade Ekrem üzerine yazılarında, özellikle de züppe tipinin Cumhuriyet romanında geçirdiği dönüşümü ele alan "Alafranga Züppeden Alafranga Haine"de züppeliği Batılılaşma sorununa bağladı haklı olarak.¹ Şerif Mardin de "Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma" adlı yazısında Tanzimat edebiyatındaki züppe bolluğunu, dönemin bütün yazarlarını etkisine alan "Bihruz sendromu"yla açıkladı. Mardin'e göre Batı uygarlığının Osmanlı İmparatorluğu'nda yarattığı travmaya verilmiş bir tepkiydi Bihruz sendromu. Batı uygarlığının maddi yönlerine düşkünlük kadar, bu tutkuyu günahkâr olarak damgalayan bir modernlik karşıtlığını yansıtıyordu. Yeni pazar ekonomisini geleneksel yapıya tehdit olarak algılayan cemaatçi alt sınıfların bireysel tüketimcî yönelik hoşnutsuzluğunu, sokaktaki adamın yeni yönetici seçkinlere, müslüman mahallenin gösteriş düşkünü Çamlıca'ya, geleneksel cemaatin günah ve işret do-

1. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, 1. cilt, İletişim Yayınları, 2. basım, 1987, s. 250-9.

lu Beyoğlu'na duyduğu tepkiyi ifade ediyordu. Ama Bihruz sendromunu yalnızca alt sınıfların değil, yeni seçkinlerin de paylaştığını söylüyordu Mardin. Yeni Osmanlılar alt sınıfları kendi siyasi hedefleri etrafında toplayabilmek için bu hoşnutsuzluktan yararlanmışlar, siyasi mücadelelerinde züppe aleyhtarlığına yaslanmışlardı.²

Bu yazıda edebiyattan söz edeceğim için, ben burada züppe karışıklığını öncelikle "etkilenme endişesi" bağlamında, yani yazarın kendi yazarlığına, kendi yapıtına ilişkin bir tedirginliğin ifadesi olarak ele alacağım. Harold Bloom'un "etkilenme endişesi" kavramından önceki yazıda söz etmiştim; yaratıcı zihnin benzersizlik isteğiyle zorunlu borçlanmışlığının doğurduğu içsel çatışmanın sonucuydu endişe. İlk romanlarda edebi endişeye her zaman ulusal-kültürel endişenin eşlik ettiğinden, eşlik etmenin de ötesinde etkilenme probleminin yerel-ulusal benliği kaybetme gibi daha büyük bir korkunun gölgesinde yaşandığından, yazarın kişisel borçlanmışlığının başından bu yana bir ulusal-kültürel mesele olarak görüldüğünden de söz etmiştim aynı yazıda. Batılılaşma yerli-yabancı, sahici-sahte, kendi-öteki gibi bir dizi karışıklığı harekete geçirmekle kalmamış, aynı zamanda bütün bu karışıklıkları bir toplumsal seferberlik konusu haline de getirmişti.

Yine de, bir edebi endişeden ibaret değilse de, romanda bir yazarlık endişesi olarak ortaya çıktığını unutmayalım bunun. Romancılar kalem efendileridir; savaşçı-erkeksi değerlerin egemen olduğu bir toplumda bir bakıma lüks sayılabilecek bir işle uğraşıyorlardır. Dahası, roman yazdıklarına göre varlıklarını Avrupalılaşmaya borçludurlar. Yabancı bir türde ürün verdiklerine göre, dış telkine açıktırlar. Yerli anlatılarla yabancı etkileri bir araya getirdiklerine göre, en azından melezdirler. Bütün bunlar kendisi de bir yeni seçkin olan romancıda bir cemaate yabancılaşma tedirginliği, bir züppeleşme korkusu doğurmuş olmalıdır. Romanın kuruluş dönemindeki züppe-lik karışıklığını halk hikâyeleri, ortaoyunu, Meddah ve Karagöz gösterilerindeki benzer temalardan ayıran en önemli şey de burada aran-

2. Şerif Mardin, "Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma", *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, 8. basım, 2000, s. 21-79.

malı bence. Hikâye anlatıcısı gibi gücünü cemaatten alan, dinleyici-
siyle ortak bir tecrübe üzerinden konuşan biri değildir romancı. Sırf
roman yazdığı için, yabancı bir türde yazdığı için, sırf etkiye bu ka-
dar açık olduğu için, kendisi de pekâlâ züppelikle suçlanabilir. Züp-
peliğin ilk romanlarda bu kadar yaygın bir biçimde işlenmesinin
başlıca nedeni de bence yazarın kendisinde bir içsel çatışmaya yol
açan bu endişedir. Yazarın her an kendisine de yöneltebilecek bir
suçlamayı bir an önce başkasına, daha aşırı, daha abartılı bir figüre
yansıtma, karikatürün abartılı çizgileri sayesinde kendi etkilenmişli-
ğini görünmez kılma telaşı: Züppe olan ben değilim, züppe öteki.
Roman yazarının politik-kamusal hayattan, edebiyatın da toplumsal
seferberlikten uzaklaştığı, romancının bir dava ya da fikir adamın-
dan çok bir "kalem erbabı" olarak görüldüğü örnekler için özellikle
geçerlidir bu. Namık Kemal de romancıdır, ama öncelikle bir dava
adamı, bir özgürlük savaşçısıdır. Ahmet Midhat da romancıdır, ama
öncelikle bir baba, bir cemaat adamı, bir öğretmendir. Ama aynı şey
örneğin bir Halid Ziya için pek geçerli değildir. Nitekim çağdaşla-
rınca "dekadan" bulunan Halid Ziya sonraki yıllarda da Türk roma-
nının en olgun örneklerinin yaratıcısı sayılmasına rağmen sık sık iç-
retilikle, köksüzlükle, züppelikle suçlanacaktır.

Züppelikle ilgili "aşırı Batılılaşma" eksenli bu tarz okumanın
açıkladığı çok şey var; ama eksik bıraktığı bir yan da var. Bu tarz
okumalarda züppenin hikâyesi bir ulusal alegori çerçevesinde yo-
rumlanır. Yabancı arzuların peşinde bir ucubeye dönüşen züppenin
hikâyesi, kudretini yitirmiş imparatorluk topraklarında gecikerek
modernleşmenin yol açtığı bozulma endişesinin, kültürel melezleş-
menin doğurduğu kendini kaybetme korkusunun hikâyesidir. Ama
züppe figürüne daha yakından baktığımızda, bu ulusal endişenin bir
cinsel endişeyle iç içe geçmiş olduğunu fark ederiz. Erilliğini kay-
betmiş ya da bir türlü erilleşememiş oğulun, hadım edilmiş ya da ka-
dinsılaşmış genç erkeğin, yani bir kadın-adamın hikâyesidir aynı za-
manda züppenin hikâyesi. O halde ilk romanlardaki züppe bolluğu
yalnızca yerel-ulusal kimliği yitirme, bir "ödünç şahsiyet"^{e3} dönüş-

3. "Ödünç şahsiyet" kavramı Tanpınar'ın. Kavramı, Pirandello'nun *Altı Kişi*

me korkusunu değil, bu korkuyla iç içe geçmiş bir ikinci telaşı, bir ödünç cinsiyete dönüşme endişesini de yansıtıyordu.

Bu endişeye "kadınsılaşma endişesi" diyeceğim burada ben. Yazarın eril kudretini yitirme, ya da henüz türün kuruluş döneminden söz ettiğimize göre, yabancıнын telkinine apaçık bu kaygan zeminde bölünmeden kalabilmiş, sağlam, eril bir anlatıcı sesi geliştirememesi endişesi. Bir efemineleşme korkusu. Bunun yalnızca bir yazarlık sıkıntısı olmadığını, züppelik aleyhtarlığının acımasız bir alaya dönüştüğü hemen her yerde benzer bir telaş olduğunu tahmin etmek zor değil. "Tatlı su frenki"nden "salon sosyalisti"ne, "dandini beyler"den son yılların ünlü "entel"ine kadar birçok kavram karşısındaki yalnızca yabancılık, köksüzlük ya da iğretilikle değil, aynı zamanda kadınsılıkla da suçlar. Sözcüğün düzenlanımında değilse de yananlamında vardır bu. Cemil Meriç'in Batılılaşmayla birlikte yaşanan haysiyet kaybını bir kültürel efemineleşme hikâyesi olarak anlatması. Tanzimat'ın doğurduğu köksüzlüğü hemen her yerde "virilité" (erkeklik) kaybıyla, nazeninleşmeyle, hadım edilmeye özdeşleştirilmesi; kozmopolitliğin "efemine bilekler"inden, "kemiksiz, adalesiz salon züppeleri"nden söz etmesi, örneğin Nurullah Ataç'ı "hadımlar edebiyatının akıl hocası", çöken bir cemiyetin "haremler ağası" olarak eleştirmesi tesadüf değildir.⁴

Ama burada ilginç olan, endişeyi çoğu durumda bizzat romanın davet ediyor olmasıdır. Batı dünyasının roman sayesinde kadınlaştı-

Yazarını Arıyor'unda genç kız rolünü oynayan Maria Casares için kullanır Tanpınar. Casares aslen İspanyol'dur, ama Paris onu "iliklerine kadar ısırmış"tır. Tanpınar'a göre "millet denen şeyi kabile olmaktan kurtaran" da bu karışım. biraz da bu "ödünç şahsiyet"tir. Tanpınar'ın, en azından bu yazısında olumsuz bir anlam yüklememiş bu durum erken Türk romancılarının birçoğu için bir benlik kaybı, bir köksüzlük, bir iğretilik anlamına gelir. Tanpınar, "Paris Tesadüfleri: Tablolar Önünde İken", *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yayınları, 3. basım, 2000. s. 270.

4. Cemil Meriç'e göre Ümit Yaşar "virilité'si olmayan bir sınıf"ın, Türk burjuvazisinin "virilité'si olmayan şâiri", bir "bir hadımlar şâiri"dir. Celal Sahir "Kadıköy nazeninlerinin şâiri"dir. (*Jurnal*, 1. cilt, İletişim Yayınları, s. 139-40 ve *Jurnal* 2. cilt, İletişim Yayınları, s. 159). Edebiyat-ı Cedide dönemini zevk ve idrak bakımından bir "haremler ağalığı devri" olarak niteleyense Cemil Meriç değil, Necip Fazıl Kısakürek'tir. "Beklenen Sanatkâr", *Necip Fazıl Kısakürek* içinde, M. Orhan Okay, Şöle Yayınları, 3. basım, 2003. s. 163.

ğından, romanın "daha dışı bir manevî iklim"in, "daha dışı, daha kaypak, daha gevezce bir toplum"un eseri olduğundan, esas alkışlayıcısının kadın olduğundan, kadın okurun Madame Bovary gibi romanı okumakla kalmayıp yaşamaya kalktığından söz eden de yine Meriç'tir. Bütün bu yazma ve okuma tarzı "kendini iman ve aksiyonda gerçekleştiren", "gevezeliği vakarına yakıştırmayan", bir başka deyişle kadınsı bir ifşaata değil, erkeksi bir zihin temrinine, ikaza ve ahlak dersine önem veren Osmanlı için yabancıdır.⁵ Avrupahlaşmayla birlikte yaşanan erillik yitimini kültürün "romanesk"leşmesiyle, romaneskleşmeyi ise kadınsılaşmayla özdeşleştirdiğini, en azından "daha dışı" bir uygarlığın ürünü olan roman türünü "virilité" kaybının bir işareti olarak algıladığını göstermesi bakımından önemlidir Meriç'in sözleri. Ama aynı sözler, Meriç'in kendisinin roman sevgisiyle roman korkusu arasında nasıl bölünmüş olduğunu göstermesi bakımından da ilginçtir. Cemil Meriç romancı değildir, ama düşünce dünyasına romanlar aracılığıyla girmiş, Balzac ve Hugo'yu "büyük bir aşkla" sevmiştir. Üstelik romanı okumakla kalmayıp yaşamaya da kalktığını, kendindeki bu bovarist kapılmayı açıklıkla dile getirmiş az sayıda yazardan biridir: "Benim vatanım Don Kişot'un İspanya'sıydı, Emma Bovari'nin yaşadığı şehir. Sonra Balzac çıktı karşıma. Balzac'ta bütün bir asrı yaşadım, zaman zaman Votren oldum, Rastinyak oldum, dört bin kahramanda dört bin kere yaşamak." Ya da: "Paris benim de rüyalarımın şehri. Ben de yıllarca orada yaşadım. Marius'la, Rastignac'la, Julien Sorel'le..."⁶ Her ne kadar "bo-

5. Cemil Meriç, *Kırk Ambar*, 1. cilt: *Rûm-ül Edeb*, İletişim Yayınları, 1998, s. 138, 146, 169, 287, 330.

6. Cemil Meriç, "Mektuplar"dan alıntı, *Bu Ülke* içinde, yayıma hazırlayan Mahmut Ali Meriç, İletişim Yayınları, 5. basım, 1985, s. 37; *Jurnal*, 1. cilt, s. 105;

Cemil Meriç'in kendi bovarist yanından söz edebildiğini söyledim, ama Yahya Kemal'in de hakkını yemeyelim. O da kendisindeki Paris aşkını bir bovarist kapılma öyküsü olarak anlatabilmiştir. "Paris Sevdası" adlı yazısında, Tevfik Fikret'in şiirinin, Halid Ziya'nın nesrinin peşine takılıp Fransızcadan çevrilmiş romanlarda gördüğü âleme katılmak istediğinden söz eder: "Bilhassa Paris hayâlimin fevkinde bir yıldız gibi parlıyordu. *Manakyan*'ın tiyatrosunda *La Dame aux camélias*'ı görmüştüm. Romanını okumuş ve ağlamıştım. Bu aşk serencâmının kahramanı *Armand Duval* ve o hazin *Marguerite Gautier* aşklarının geçtiği o bulvarlarla, o tiyatro localarıyla, o *Boulevard* sayfiyesiyle, visâleriyle ve ayrılıklarıyla gö-

varizm" sözcüğünü kullanmasa da bovarizmin en keskin tanımlarından birini de tüm toplumu içine alacak biçimde yine Meriç yapmıştır: "Hepimiz garip bir hastalığın kurbanıyız: kendimizi başkası sanmak hastalığı."⁷

Zor olan da bu: Yalnızca kahramanında, yalnızca okurunda, yalnızca yazarında değil, eleştirmeninde de kadınsılaşma endişesiyle iç içe geçmiş bir kapılma korkusunu harekete geçirmiş gibidir roman.

II.

"Kadınsılaşma endişesi"yle neyi kastettiğimi daha iyi anlatabilmek için ilk romanlardaki züppe figürüne daha yakından bakmak istiyorum. Osmanlı-Türk romanında züppenin habercisi, Namık Kemal'in *İntibah*'ı, Ahmet Midhat'ın *Çengi ve Müşahedat*'ıyla Nabizade Nâzım'ın *Zehra*'sından başlayarak romanın başkahramanlarından biri olan saf ama şımartılmış Osmanlı delikanlısıydı. İmparatorluğun çöküşünün simgesi olmuş bu müsrif oğulun yetimliği üzerinde yeterince duruldu. Yetimlik iki bakımdan önemli. Birincisi, Jale Parla'nın *Babalar ve Oğullar*'da gösterdiği gibi, tecrübesiz oğulun yabancı bir düşünsel iklimde yol göstericisini yitirmişliğine işaret eder yetimlik. İkincisi, bu rehber yoksunluğu cinsel kimlikte de bir çözülmeye yol açmış, oğulun cinsel modeliyle birlikte eril kudretini de yitirmesine neden olmuş gibidir. *İntibah* yahut *Sergüzeşt-i Ali Bey* iyi yetişmiş toy beyzadenin böyle bir model yokluğunda, tehlikeden habersiz annesi tarafından nasıl şımartıldığını, aşağılık arzulara kapılıp nasıl nankör, hain, sefih bir evlada dönüştüğünü anlatır. Ali Bey'in haysiyetten zillile olan yolculuğunda esas rolü hem düşünsel bir kılavuz hem de cinsel bir model olan babanın yokluğu oynamıştır. Buna rağmen bu proto-züppeler henüz tam anlamıyla kadınsı figürler değildir. Daha çok meczupturlar; kadının cazibesine kapılmış, onun

zümde tütüyorlardı." *Çocukluğum, Gençliğim, Siyâsî ve Edebî Hatıralarım*, Yahya Kemal Enstitüsü, 4. basım, 1999, s. 74-75.

7. "Cemil Meriç'le Bir Konuşma", *Cemil Meriç ile Söyleşiler*, hazırlayan Mehmet Tekin, Çizgi Kitabevi, 2003, s. 99.

oyuncağı olmuşlardır. Osmanlı-Türk romanının tam anlamıyla efemine erkekleriyse bu meczup yetimin alafranga züppeye dönüştüğü noktada karşımıza çıkacaktır.

Alafranga züppenin Tanzimat romanındaki ilk örneği, Ahmet Midhat'ın *Felâton Bey ve Râkım Efendi*'sindeki tembel ve budala, kibirli ve küstah, müsrif ve hoppa Felâton Bey'di. Onun karşısına, romandaki İngiliz ailenin bile hayranlığını kazanmış çalışkan ve tutumlu Râkım Efendi'yi çıkarmıştı Ahmet Midhat. Romanda Felâton-Râkım karşıtlığı her şeyden önce bir tembellik-çalışkanlık, müsriflik-tutumluluk karşıtlığıdır. Felâton Bey de Râkım Efendi de birer kalem efendisidir; ama Felâton Bey'in tersine Râkım Efendi "bonvivor" geliriyle yaşayan biri değil, emeğiyle geçinen adam, kalemiyle çalışan işçidir. Hünerli ve çalışkan, tokgözlü ve üretkendir. İşin etkilenme boyutuna gelince: Râkım Efendi Batı eğitimi almasına rağmen Felâton Bey gibi yozlaşmamış, Osmanlı kimliğini yitirmemiş, kısacası fazla etkilenmemiştir. Fizik ve kimya, coğrafya ve tarih, devletler hukuku ve Fransız edebiyatının yanı sıra sarf ve nahiv, hadis ve tefsir, mantık ve fıkıha da vakıftır. Romanda vurgu, bu iki nokta üzerindedir. Yine de sonraki romanlarda daha da belirginleşecek bir başka özelliğin, züppelik aleyhtarlığının bu erken örneğinde de kendini hissettirdiği görülür. Avrupa hayranı Felâton'un "kadınsı" özellikleri vardır: Modaya ve kıyafetine takıntı derecesinde düşkündür. Etkilenmeye fazlasıyla açık, hoppa bir mizaca sahiptir. Dahası, kendisini Beyoğlu'ndaki terzi dükkânlarında gördüğü resimlere benzetebilmek için aynanın karşısından bir türlü ayrılmaz.

Yine de efemineliği züppe portresine esas kazıyan Ahmet Midhat değil, gençlik yıllarında Ahmet Midhat'ı örnek alan Hüseyin Rahmi'ydi. Gençleri "züppelik belası"ndan korumak için kaleme aldığı *Şık* romanındaki Şatırzade Şöhret Bey ana hatlarıyla Felâton Bey'i andırır; acayip bir yaratık, bir maskara, bir budaladır. Aileden kibar olmamasına rağmen kibarlık taslar; kibirli ve küstahdır; Türkçeyi beğenmez ama Fransızcası da pek yarımır. Gerçi Hüseyin Rahmi'de Ahmet Midhat'ın öğretmen tavrındansa meddah tavrı ağır basmış, bu yüzden de daha eğlenceli, daha komik bir roman çıkmıştır ortaya; yine de Şöhret Bey'in hikâyesinin Felâton Bey'inkinden

esas farkı züppeliğin tembellikten çok şıklık ekseninde anlatılması, müsriflikten çok kadınsılığın öne çıkmasıdır. *Şık'ta* esas olarak bir görüntü düşkünlüğü, bir ayna bağımlılığı olarak temsil edilmiştir züppelik.

Mizah yeteneğine, romanlarındaki ortaoyunu havasına çok denk düşmüş olacak ki Hüseyin Rahmi *Şık'dan* sonra da metres ve müreb-biyelerle birlikte züppeleri de romanlarının temel figürleri yapmaya devam etti. *Metres'deki* Hâmi Bey para ya da kadın uğruna kurnazca manevralara başvuran, eskrim meraklısı bir "züppe-dandy" tipi olarak tanıtılır örneğin. Aynı romanda Müştak da Avrupa gazetelerine abone olan, yabancı yazar modası yüzünden Taine'in eserlerini pardösüsünün cebinde gezdiren, aşkını Fransız yazarlardan ezberlediği parlak cümlelerle ifade eden bir züppedir. Yine de figürün doğurduğu, *Şipsevdi'deki* Meftun Bey temsil eder. Kulaktan dolma bilgilerle davranan, bilgiç ve zevzek, şarlatan ve hoppa Meftun acayip davranışları, zoraki fikirleri, derma çatma bilgileriyle tam bir "zaman delisi"dir. Biraz Shopenhauer, biraz Descartes, biraz Fransız şiiriyle, en çok da Baron Stafftan öğrendiği "savoir vivre" bilgileriyle donanmıştır. Meftun'un alafrangalığı "Frenklerin kendilerinin de pek hoş karşılamadıkları" bir şatafattan, bir davranış taklidinden; abartılı pozlar, salon hünerleri ve gösterişçi kostümlerden ibarettir.

Kuşkusuz Hüseyin Rahmi'nin züppeleri de Ahmet Midhat'inkiler gibi cemaate yabancılaşmış, milli tarihlerinden habersiz, iğreti tavırlı, kibirli ve hoppa adamlardır. Tıpkı "kaba Türklükten" hoşlanmayan Felâhun Bey gibi Meftun da alaturka misafirlerden, bozacı seslerinden, incesaz takımından, Osmanlıca eserlerden hoşlanmaz; Fransızlara ise adı üstünde "meftun"dur. Yine de Hüseyin Rahmi'nin züppelerinin Ahmet Midhat'inkilerden esas farkı, Ahmet Midhat'ta daha geri planda olan kadınsılığın onlarda iyice belirginleşmiş olmasıdır. Hüseyin Rahmi'nin şıkları yalnızca cemaate değil, ondan da çok erkekliğe yabancılaşmışlardır. Ya da şöyle söyleyelim: Hüseyin Rahmi'de erkekliğe yabancılaşmışlık, cemaate yabancılaşmışlığın apaçık kanıtıdır artık. Türk edebiyatında belki bir daha rastlamayacağımız kadar ayrıntılı (bana kalırsa takıntılı) kıyafet betimlemeleriyle doludur bu romanlar. *Metres'de* gantlı elleri ve gümüş saplı

bastonuyla, tuvalet ve elbisesine aşırı düşkünlüğüyle kadınsı bir adamdır Müştak. *Şipsevdi*'de modaya ve süse aşırı düşkünlüğüyle; kloş etekli redingotu, altın toplu bastonu, ipek çorapları, rugan iskar-pinleri, zarif şemsiyesi, eldiven ve yüzükleriyle yine bir kadın-adamdır Meftun. Nazenindir; iki dirhem bir çekirdektir. Sokağa çıkarken kat kat pudra sürer, kaşlarını düzeltir, gözlerine sürme çeker, düzgün ve allık kullanır. Aynı romanın Raik Bey'i de boş zamanlarını "ayna karşısında" geçiren bir şıktır. Nihayet *Mürebbiye*'deki Amca Bey yarımıyamalak Fransızcasından çok siyah bonjuru, pırlanta iğneli beyaz kravatı, beyaz güderi eldivenleri, pembe pudrası ve türlü tuvalet sularıyla taranmış saçlarıyla alaydan nasibini alır. Bu romanlarda şıklık erkeksi bir ideal olmaktan çok, bir kadınsılık alameti olarak alay konusudur.⁸

Tam bir takıntıya varmıştır Hüseyin Rahmi'de efeminelik: "İstanbul'da en önce tırnaklarını boyayan erkekler"den, "nazik, yumuşak beyler"den, "monşerlik"ten söz eden de yine odur. Gerçi Hüseyin Rahmi'de erkeğin kadınsılaşması kadar kadının erkekleşmesinin de sorun yarattığını biliyoruz. *Kadın Erkekleşince* adlı oyununda geleneksel kadın rolünden uzaklaşayım derken cinsinin sınırını şaşırmış bir kadını anlatır. Tipik bir ortayol arayışıyla; cinsel rollerde bir bulanıklığa yol açmayan, bu arada toplumsal cinsiyet sınırlarını da

8. Burada ondokuzuncu yüzyıl Avrupa edebiyatındaki züppe figürüyle erken Türk romanlarında hemen her zaman olumsuz bir figür olarak temsil edilen züppe figürünü birbirinden ayırmak gerekir. İngiltere ve Fransa'da küstahlığa varmış kendine yeterliliği, bayağılığa meydan okuyan şatafatlı giyimi, kamusal bir gösteriye dönüştürdüğü kayıtsızlığı ve zalim zekâsıyla hem bir gizem hem de bir tehdit unsuruydu züppe. Burjuva çağının tekbiçimliliğine ve bayağılığa karşı bir tepkiyi yansıtıyor, katı adab kurallarından, faydacılık ve simetriden sıkılmış bir toplumun kaprislerini, cüret ve hoppalığını dile getiriyordu. Ruhun etrafına bir duvar örmenin verdiği kibirli tatmini simgeliyor, eşitlik ve çalışmadan söz eden çoğunluğa karşı aylaklığı ve eylemsizliği temsil ediyordu. Burjuva kültürünün kadınsılıkla eşleştirdiği bir "şıklık" ile erkeksi bir "ölçülülüğü" birleştiriyordu. Kadınsı özellikler göstermesine rağmen tüm dünyayla birlikte kadınlara karşı da küstah bir kayıtsızlık içindeydi. Fark sanırım en çok burada devreye giriyor: Tanzimat züppesi "karı kılıklı" olmakla kalmaz, aynı zamanda karı düşkünlüdür de; arzusun oyuncağı olduğu için kadının da aleti olmuştur. Bu da ikinci farka getiriyor bizi: Özgünlük uğruna erilikten vazgeçmiş, ya da şıklığı erkeksi bir ideale dönüştürmüş değil, kadın üzerinde denetim kuramadığı için bir türlü erileşememiştir Tanzimat züppesi.

ihlal etmeyen ılımlı bir modernleşme çağrısıyla son bulur oyun. Ama Hüseyin Rahmi'de kadının erkekleşmesi bir trajediye yol açarken (kadın erkekleştiği, analık görevini ihmal ettiği için ölen bir bebek vardır sahnede), erkeğin kadınsılaşmasının (bu yüzden hane dağılıp ev çökse de) hemen her durumda bir komediye, merkezinde bir kadın-adamın durduğu bir komik hikâyeye yol açıyor olması, erkeğin kadınsılaşma endişesinin ancak müstehzi bir tavırla ima edilebildiğini, ancak böyle savuşturulabilmiş olmasını göstermesi bakımından sanırım ayrıca incelenmeyi hak eder.

Hüseyin Rahmi yalnızca romanlarındaki züppe bolluğuyla değil, "züppe" karşılığı kullandığı sayısız sözcükle Türkçeye zengin bir züppe aleyhtarı sözlük kazandırmış olmasıyla da Türk romanında kilit bir rol üstlenmiş gibidir. "Süslü bey"den⁹ "şık"a, "şıpsevdi"den "fines meraklısı"na, "Didon herif"ten "tatlısu marsıvanı"na¹⁰ kadar birçok sözcük onun tarafından uydurulmadıysa da onun romanlarında yaygın bir kullanım kazanmıştı. Sonradan Peyami Safa'nın "züppe" karşılığı kullandığı "dandini beyler" lafı da bildiğim kadarıyla ilk kez Hüseyin Rahmi'nin *Metres*'inde geçer. Ama Hüseyin Rahmi'nin romanında sözcük hem "züppe" (dandy) anlamında hem de ("dandini bebek" ya da "dandini beyim, hoppala paşam" deyişlerinde olduğu gibi) "şımartılmış," "çocuk kalmış," "ana kuzusu", "hanım evladı" gibi anlamlarda kullanılmıştır. Romanın öyküsünde de karşılığını bulmuş bir içeriktir bu: "Dandini" Hâmi Bey babasının ölümünden sonra annesi Firdevs Hanım tarafından şımartılarak yetiştirilmiş, bu yüzden de bir türlü erilleşememiş, başta annesi sonra da metresleri olmak üzere kadınlar üzerinde bir türlü denetim kuramamış, kısacası kadına bağımlı kalmıştır. Yetimliğin ilk romancılar tarafından züppenin kurucu özelliklerinden biri olarak algılanmış olması boşuna değildir. Modelden yoksun kalmak, dışsal telkine açık hale gelmektir. Ama burada bir ikinci motif daha vardır. Babasızlı-

9. "Süslü bey" Ahmet Midhat'ın *Müşahade*'sinde de geçer. Romanda züppe Kırkor eldivenleri, bastonu ve altın kordonuyla bir "süslü bey" olarak tarif edilmiştir.

10. "Didon herif" o dönemde Fransızlara verilen ad, "tatlısu marsıvanı"ysa "Avrupalılık taslayan eşek" demek.

ğın yol açtığı kudret boşluğunda annesi tarafından alabildiğine şımartılmıştır oğul. Namık Kemal'in *İntibah*'ında ya da Nabizade Nâzım'ın *Zehra*'sında da anneler oğullarını şımartayım derken, aslında kötü sonlarını hazırlamış olurlar. Ahmet Midhat'ın *Çengi*'sinde yine anneye ilgili bir problem vardır: Dâniş Çelebi annesinin yanlış terbiyesi yüzünden büyüyememiş, tam bir erkek olamamıştır. Jale Parla'nın Tanzimat romanını incelerken önemine işaret ettiği baba-oğul problemi aynı zamanda bir ana-oğul problemini, bir "dandini"liği, bir ayna bağımlılığını da harekete geçirmiş gibidir. Ayna bağımlılığı, sonradan Yakup Kadri'nin *Kıralık Konak*'ında züppenin tanımlayıcı özelliklerinden biri olarak tekrar karşımıza çıkacaktır. Roman da alafrangalık namına sabahdan akşama kadar bin türlü garabet yapan, Beyoğlu'nda tatlı su Frenkleriyle düşüp kalkan Servet Bey "aynada şapkalı yüzünü görünce kendinden geçen" bir züppedir.

III.

Berna Moran "Alafranga Züppeden Alafranga Haine" adlı yazısında züppe tipinin zamanla, özellikle de Cumhuriyet romanında budaladan madrabaza, madrabazdan haine dönüştüğünden söz eder. Tanzimat romanının gelişimi içinde, örneğin Hüseyin Rahmî'nin önceki ve sonraki romanlarını karşılaştırdığımızda bile fark edebileceğimiz bir dönüşümdür bu. *Metres*'deki Hâmi Bey, on yıl önce yazılan *Şık*'ın Şöhret'ine oranla hile ve desiseye, kurnazlık ve çıkarıcılığa daha yakındır; hatta düpedüz bir servet avcısıdır. Şöhret Bey Fransız metre sine para yetiştirmek için annesinin küpesini çalmakla yetinirken, Hâmi Bey para ya da kadın uğruna kurnazca manevralara başvurmadan çekinmez. Ama kuşkusuz esas değişim, Berna Moran'ın da işaret ettiği gibi milliyetçi vurgunun güçlendiği sonraki yıllarda gerçekleşir. Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar*'ının Behiç'iyle birlikte sömürücü burjuva sınıfıyla özdeşleştirilecek, tecrübesiz budaladan yalancı ve sahtekâr, bencil ve çıkarıcı, okumuş ve tehlikeli haine dönüşecektir züppe. Yakup Kadri'nin *Kıralık Konak*'ındaki züppenin adı, bu bakımdan manidardır: Servet Bey.

Romanın doğuşundan 1930'lara kadar neredeyse her romanda kendini hissettiren ulusal alegori, züppelerin adlarında bile ısrarla ulusun hikâyesine işaret eder. Türk züppeliğinin budalaca bir tutkudan gösteriş merakına, gösteriş merakından hain çıkarıcılığa dönüşmesiyle birlikte Meftun (Tutkun) Şöhret'e, Şöhret Müştak'a (Arzu-lu), Müştak Efruz'a (Süslü), Efruz da Servet'e dönüşmüştür. Ama şu değişmez: Ömer Seyfettin'in Efruz Bey'i kısmen dışarıda bırakılırsa, bu züppelerin hepsi şu ya da bu ölçüde efeminedir.¹¹ Farklı yapıtlar, farklı züppeler arasında olsa olsa bir vurgu farkı vardır: Alafranga züppeden alafranga haine geçilirken efeminelğe yönelik istihza da apaçık bir saldırıya dönüşmüştür. Peyami Safa *Canan*'da babayani değerleri savunabilmek için Faik Bey şahsında doğrudan doğruya "şıklık"a, "züppe, dandini beyler"e, "karı suratlı gençler"e çatar. Servet Bedi adıyla yayımladığı *Cumbadan Rumbaya*'da "kâtip ağzı"yla konuşan, "lugât paralayan", "muhallesi çocukluğundan yetişme" çık-kırıldım adamlara, sünepe beylere, hımbıl erkeklere yüklenir. *Sözde Kızlar*'ın Behiç'i yalnızca alafrangalığı hainliğe varmış bir züppe değil, aynı zamanda yüzüne pudra süren bir efeminedir. *Fatih-Harbiye*'de de söylemeden geçemez Safa: Züppe Macit'in "kadm eli gibi, tertemiz, incecik" elleri, "hafif manikürlü parmakları" vardır. O halde hikâyenin cinsel boyutunda çok da çarpıcı bir değişim yaşanmamış gibidir. Kadınlar üzerinde denetim kuramayan meczup delikanlı budala şıka. budala şık da erkeklığe hepten sırt çevirmiş hay-siyetsiz kadın-adama dönüşmüştür olsa olsa.

İlk romanlardaki "kadm okur" bolluğu bizi yanıltmasın. Tanzimat romanının esas problemi etkilenen kadın değil, etkilenen erkekti. Bu dönem edebiyatında *Felâtn Bey'le Râkım Efendi*'deki Mihriban, *Şipsevdi*'deki Lebibe, *Jön Türk*'teki Ceylân gibi alafranga kızlar, tek tük dişi züppeler varsa da Tanzimat romanı esas olarak yoldan çıkmış züppe erkeklerin etrafında döner. Bu romanlarda etkile-

11. Gerçi Efruz Bey de bir görüntü düşkünüdür, bir süslü beydir, ama bir gecede hürriyetperver, sonra salon adamı, sonra Turancı, sonra Yunan medeniyeti hayranı kesilen, uydurduğu hikâyelere kendi inanmakla kalmayıp havariler de edinen bu züppe daha çok bir "kahuk adam" olarak anlatılmıştır romanda.

nen kadın okur, daha çok etkilenmenin cinsiyetini belirlemekte etkili olmuştur. Ahmet Midhat'ın, Recaizade Ekrem'in ya da Hüseyin Rahmi'nin züppeleriyle sonraki yazarların, örneğin Yakup Kadri ya da Peyami Safa'nın kiler arasındaki önemli farklardan biri de buradadır. İkincilerde züppe aleyhtarlığı artık bir "tango",¹² bir "koketri", bir "kokonalık"¹³ düşmanlığına varmıştır. Peyami Safa'nın romanlarında "sözde kızlar"dan, "Beyoğlu kadınları"ndan. "dejenere kızlar"dan geçilmez. Yalnızca romanlarında değil, makalelerinde de "soysuz, köksüz, dinsiz, milliyetsiz, vicdansız ve hayasız bir keyifçi sürüsü" olarak tanımladığı züppe burjuvaları daha çok "mütereddi kızlar"ın (soysuzlaşmış kızların), "dejenere serbest kadın"ların, idealden yoksun "lüks tavukları"nın şahsında eleştirir Peyami Safa. Snob kadının 1920 ve 30'ların romanlarında bir yan motif olmaktan çıkıp yapıtın merkezine yerleşmesinin milliyetçi "anayurt" düşüncesiyle, ulusal kültürün kadın bedeni üzerinden düşünülmesiyle ilgisi olmalıdır. Etkilenmenin artık işgalle özdeşleştiği, işgalinse bir tecavüz olarak algılandığı, artık düpedüz bir şer kuvveti olan yabancı'nın *Sodom ve Gomore*'de olduğu gibi "çamurlu çizmeleriyle yatak odalarımıza kadar" girdiği bir ortamda züppeliğe de "anayurdun kirlenmesi" ya da "bekâretini kaybetme" gibi temalar eşlik edecektir. Yakup Kadri'de züppe kızlar yalnızca kitap okuyup aşırı etkilenmekle kalmayıp işgal kuvvetlerinin, yabancı zabitlerin yatağına da girmişlerdir artık.

— Yine de züppeliğin bir kadınsılaşma endişesi barındırdığı ölçüde bir erkek problemi olduğunu; kadının iffetinden çok, erkeğin haysiyetiyle ilgili olduğunu söyleyeceğim ben. Erkeğin yerel-ulusal kimliğiyle birlikte eril kudretini de yitirme endişesidir burada esas problem. Züppe kızın yapıtın merkezinde olduğu *Kiralık Konak*, *Sodom ve Gomore*, *Fatih-Harbiye* ve *Sözde Kızlar* gibi romanlar bile aslında erkeği bekleyen cinsel tehlikeye işaret eder. Kadın her zaman

12. "Tango"nun tanımını da verir Peyami Safa: "Tangolar, halis Türk, dini bütün müslüman mahallelerinde yeni kadınlara verilen isimdi." *Sözde Kızlar*, Ötüken Neşriyat, 23. basım, 2000, s. 179.

13. Başlangıçta Hristiyan Rum kadınlar için kullanılan "kokona" sözcüğü zamanla "süslü kari" anlamını kazanır.

çoktan telkine açıktır; erkek de telkine açıldığı ölçüde kadınsılaşacaktır. Peyami Safa'nın çoğu romanında züppelikle halislik arasındaki seçimi kadın kahramanına yaptırıyor olması, şunu görmemizi engellememeli: Safa'nın genç kızlarının seçimi, doğrudan doğruya erkeğin haysiyet problemini çözmeye yöneliktir. *Fatih-Harbiye*'de Neriman "meçhul ve cazip sergüzeşterin mümessili" züppe Macit'le eski ve yerli olanı temsil eden fakir ama mağrur Şinasi arasında kalır; ikincisini seçer. *Sözde Kızlar*'da Mebrure züppe Behiç'le iptidai ama samimi Fahri arasında kalır; ikincisini seçer. Her iki durumda da "lugât paralayarak", "kâtip ağzı"yla konuşan, "muhallebi çocukluğundan yetişme", çitkırıldım züppeyi değil, halis erkeği seçer kadın. Peyami Safa'nın Batılılaşmış yoz ailelere karşı olmasına rağmen ülkücü kahramanlarına yalnız o ailelerin kızlarını layık gördüğünden söz etmişti Berna Moran.¹⁴ Mesele de budur zaten: Bu romanların esas problemi, okumuş Doğulu erkeğin Batılılaşmış kadının (yalıda büyümüş, modern eğitim almış, piyano çalan, roman okuyan, yabancılarla içli dışlı, Batılı erkeği beğenen kadının) gözünde yeniden saygınlık kazanmasıdır. Yarayı kim açmışsa, o iyileştirebilir. Batılılaşmayla birlikte erkekliğinden olan, Batı'ya açılmış kadının gözünde sakil bir taşralıya dönüşen Doğulu erkeği bir dava adamı olarak yeniden yüceltecek olan da yine o kadının hayranlığını kazanmaktır. Kadın dejenere olmanın eşiğinde, tam "Beyoğlu kadını" olacakken birden tercihini yapar. Maneviyattan yana yapılan tercih aslında küçük düşürülmüş yerliliğe, gurundan başka sermayesi kalmamış kudretsiz delikanlıya yapılmış bir haysiyet iadesinden başka bir şey değildir.

Ulusal endişeyle cinsel endişe arasındaki bu iç içeliğin en belirgin olduğu yazarlardan biri, Yakup Kadri'dir. *Sodom Gomore*'de işgal yıllarındaki soysuzlaşmanın, sarhoşluk ve halvet halinin iç içe geçtiği bir Dionysos cümbüşü, yerliyle yabancı kadar erkekle kadın kimliklerini de belirsizleştiren bir "azgın kasırga" olarak anlatılmış olması boşuna değildir. Bu azgın kasırgada Azize Hanım'ın kocası Atıf Bey'le eşcinsel İngiliz zabıt Captain Marlowe, "her ikisi de sah-

14. Berna Moran, *a.g.y.*, s. 216.

nenin bir tarafından erkek olarak çıkıp öte taraftan kadın olarak" gi-receklerdir. Romanın başkahramanı Necdet de İngiliz zabitlerin, Fransız bahriyelilerin, Amerikalı milyonerlerin bulunduğu karma davette "yarı kadın, yarı erkek, yarı İngiliz, yarı Şarklı bir mahlûk"la yan yana bulunduğu için, ulusal olduğu kadar cinsel de olan bu me-lezliğe tahammül edemediği için tedirgin olur. Romanda züppe kız dolayısıyla gündeme gelen iffet problemi şunu görmemizi engelle-mesin: Romanın "kızı kızla, erkeği erkekle kızıştıran" ortamında esas korku, mitolojik Sodom ve Gomore kentlerine yapılan gönder-melerin de pekiştirdiği bir sodomi korkusu, erkeğin sodomiye ma-ruz kalıp bir "galat-ı hilkat"a (hilkat garibesine) dönüşeceği korku-sudur. Nitekim romanda çağdaş Sodom, işgal altındaki günahkâr kent İstanbul Necdet'in gözünden, ırzına geçilmiş bir kadın olarak değil, kendisine "alçakça bir iş yapılmış" bir erkek olarak anlatılmış-tır: "O gün İstanbul, kendisine zorla ve açıkça alçakça bir iş yapıl-muş ve utançtan yüzü koyun yere yatmış bir adamı hatırlatıyordu. Bu adam aylarca başını kaldırmaksızın hep aynı durumda sessiz ve ha-reketsiz kaldı." Necdet'i hadım-adamlıktan halis erkekliğe götürecek aydınlanma anı da bu an olacaktır. Erkek kahramanın dikkatini İs-tanbul'dan Anadolu'daki direnişe çevirmesinin, snob Leylâ'nın çe-kim alanından uzaklaşıp cinsel endişeden arınmasının, bir bakıma tam anlamıyla erkekleşmesinin de hikâyesidir roman. Sonunda hay-siyete dönüşecektir zillet: "Halk denilen tuzlu ve baharlı denizin içinde bir zerre" haline gelmiş, "bu sonsuz milli şuurun içinde eriyip giderek" erkekleşmiştir Necdet.

Benzer bir dönüşüm *Kıralık Konak*'ta da vardır. Hiçbir zaman "hayat adamı" olamamış, züppe Seniha'nın çekim alanında kalakal-mış Hakkı Celis bir hanım evladı, bir nazenin şair olmaktan ancak bir dava adamı olarak, o ana kadar yazdığı her şeyi yakıp savaşa ka-tılarak, milli ideal uğruna cephede öterek, bir "hayat adamı" olama-dığına göre bir "ölüm adamı" olarak kurtulur. Yalnızca yabancidan ödünç alınmış şahsiyetten değil, kadından ödünç alınmış cinsiyetten de kurtulmak demektir bu: Hakkı Celis'in savaşa katılmasıyla birlik-te "kirli bir kâğıt" üzerine karaladığı "topal mısırlar"ın yerini al bay-rağın çırpınışları, yüz bin kişinin haykırışları, demir çivili asker to-

pukları, çelik sesleri ve kıvılcımlı dumanlar alır. Solgun benizli, cılız sesli, aşırı hassas şair bakır renkli yüzüyle bir vahşiyi andıran, haki elbisesi içinde dimdik duran, sert adaleli haşin bir askere dönüşmüştür.

Ancak ölerək, en azından ölmeyi hayal ederek erkekleşen erkek kahramanlar Yakup Kadri'nin başka romanlarında da karşımıza çıkar. Anadolu'yla öncü kadro, halkla aydınlar arasındaki kopukluk üzerinde yoğunlaşan *Yaban*'ın bir izleği de erkek kahramanın eksikliği değil midir? Birinci Dünya Savaşı'nda bir kolunu kaybedince Anadolu'nun ücra bir köyüne çekilen Ahmet Celâl önceleri bu eksikliği bir şeref işareti, bir erkeklik nişanesi olarak taşımak ister; ama köylüler ideal uğruna kopan uzvun, çalımla taşınan bu eksiğin farkında bile değildirler. Kurtuluş Savaşı başladıktan sonra eksik uzvu yüzünden savaşamayan Ahmet Celâl'in yegâne hayali de düşman süngüleriyle delik deşik edilerek, bu asil ölümün vereceği "ilahî haz"la ölmek, bir bakıma eksiğin utancından kahramanca ölerək kurtulmaktır. *Hüküm Gecesinde* II. Meşrutiyet döneminde vefasız halkla ikbal hırsına kapılmış, nüfuz ve şöhrət peşindeki bencil aydınlar arasında bocalayan, bezgin ve idealsiz kalmış, ama savaşacak kudretten de yoksun yazar Ahmet Kerim'i "haset" denilen hisse düşüren" yegâne olay da "ne şunun şerefî, ne bunun şöhreti, ne de bir başkasının ikbal ve refahı"dır; onda haset uyandıran, arkadaşı Ali Kemal'in cepheye gidişidir. Bütün bu ayrıntılarda romancılığı seçmiş, o halde erkeksi-savaşçı değerlerin kıyısında kalmış yazarın kendi kadınsılaşma endişesinin bir payı yok mu?

Romanda anlatılan öykü yalnızca romanın kahramanı hakkında değil, romanın kendisi (romanın olmak istediği ama aynı zamanda olmaktan korktuğu şey) hakkında da bir şeyler söyler. *Kiralık Konak*'ta Hakkı Celis'in ağzından açıkça söyler Yakup Kadri: Toplumsal seferberliğin parçası olmayan sanat, "mensup oldukları milletin itikatlarını, gazalarını, hezimetlerini, elem ve neşatını terennüm eden o büyük halk ve millet şairleri" dışında kalan edebiyat, Edebiyat-ı Cedide, Fecr-i Âti, hece vezni arayışları hepsi "zampara edebiyatı"dır. Sözünu ettiğimiz romanlarda züppenin yalnızca karı kılıklı olarak değil, aynı zamanda karı düşkünün olarak da resmedildiğini

hatırlarsak, burada "zampara edebiyatı"yla züppe edebiyatının, Hüseyin Rahmi'nin yapıtlarında müstehzi bir alayla andığı "Şişli edebiyatçıları"nın, "tatlısu edebiyatı"nın kastedildiği açıktır. Böylece sürüp gider endişe. Edebiyat kendi kaçınılmaz eğretiliğinin nedenlerini açığa çıkarmak şöyle dursun, tam da bu eğretiliği gizlemeye ayarlamıştır hikâyesini. Bir romandan diğerine ısrarla aynı cümleyi söyletmiş gibidir endişe: Züppe olan ben değilim, züppe öteki.

IV.

Burada ilk romanlarda karşımıza çıkan züppe bolluğunun yalnızca Avrupa uygarlığının yarattığı kültürel travmaya değil, aynı zamanda bu travmanın yol açtığı cinsel belirsizleşmeye de verilmiş bir cevap olduğundan söz ettim. İyi de endişe şu ya da bu biçimde bütün yapıtlarda iz bırakır. Öyleyse iyi edebiyatın farkı ne? Bu bilgi nasıl bir edebi ölçüt veriyor bize?

Kitabın ilk yazısında söylediğimi burada bir kez daha tekrarlayacağım. Bence iyi yazarlar kaygısız olanlardan ya da endişeyi roman başladığında çoktan savuşturmuş olanlardan değil, roman boyunca taşıyabilenlerden, bir başka deyişle romanı endişenin sahnesi kılabilenlerden çıktı. Endişenin romanda kendine yer açabilmesi, ulusal-kültürel korkulardan nispeten özerkleşmiş bir iç dünyada kendini varedebilmesi için kuşkusuz zaman gerekir. Yine de bugün bile birçok yapıtta karşımıza çıkan bir sıkıntı savma tekniğinin tipik örneklerine yer verir *Felâtnun Bey'le Râkım Efendi*. Romanda olumlu kahramanı Râkım Efendi, yazarın (elbette aynı zamanda da okurun) endişesini baştan dağıtmak üzere romana yerleştirilmiştir. Râkım Efendi de bir kalem efendisidir ama Felatun Bey gibi kendini kaybetmemiş, Osmanlı terbiyesini korumuş, Batı denen kitabı doğru okumuştur. Olumlu kahramanla yazarı arasındaki benzerliklerse ihmal edilebilir gibi değildir. Râkım Efendi kadını Felâtnun Bey gibi rantiye değil, babacan Ahmet Midhat Efendi gibi kalemiyle çalışan işçidir. Yine Ahmet Midhat gibi bir "iş makinası"dır. Yine Ahmet Midhat gibi hünerli ve üretkendir. Tesadüf bu ya: Ahmet Midhat gi-

bi o da roman yazmaktadır. Benzer bir durum "İstanbul'da Bir Don Kişot"da da karşımıza çıkar. Dâniş Çelebi kötü okurdur; tıpkı Don Kişot gibi vehim ve hayallerinin kurbanı olduğu için kadınlara bağımlı olmaktan kurtulamamıştır. Ahmet Midhat'sa doğru okurdur; Cervantes'in yapıtını olduğu gibi çevirmeyip "tab'-ı Osmaniye mülayim gelmesi için" gereken tadilatı yapmış, kötü yola düşen Dâniş Bey'in hikâyesini, "İstanbul'da Bir Don Kişot'u" yazmayı seçmiştir. Ahmet Midhat'ın hem Batılılaşmayı bir ihtiyaç olarak görüp hem de Batılı hayat biçimine karşı olmasını, bu ikisi arasında bir ortayol aramış olmasını politik olarak takdir edilenler çıkabilir; ama kültürel meleziğin edebiyat açısından her zaman zorlu, hem okuru hem de yazarın kendisini zorlayan yapıtlar doğurduğunu düşünmek yanıltıcıdır. Kültürel meleziğin sanıldığı kadar rahat bir konum olmadığını, gerçek hayatta çözümü olmayan bir problemle uğraştığını, yani bir endişe barındırdığını, romanı besleyen en önemli içeriğin de bu endişe olduğunu görmemiz gerekir. Sanırım ilk kez Tanpınar fark etmiştir: *Felâhun Bey'le Râkım Efendi'nin* "felsefî ya da içtimaî bir huzursuzluğa" yer vermediğini, Râkım Efendi'nin "uykusuz tek bir gece" geçirmediğini söyleyen odur.¹⁵ Seslendiği zümrenin ruh sağlığını (Tanpınar'ın deyişiyle "ruh hıfzısıhhası"nı) düşünerek yazma telaşı, anlatının daha baştan kaygı doğuran alanının dışına çıkarılmasını, huzursuzluğun da tereddüdün de daha baştan romanın dışına atılmasını gerektirmiştir.

"Züppe" dendiğinde aklımıza en çok gelen romana, Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdası*'na gelince: Şerif Mardin yukarıda sözünü ettiğim yazısında Tanzimat yazarlarının tümünü etkisi altına alan züppe aleyhtarlığını *Araba Sevdası*'nın kahramanının adıyla "Bihruz sendromu" olarak adlandırmıştı. Ama Recaizade Ekrem'in konuyla Ahmet Midhat'ın arasında bir fark olduğunu da söylemişti Mardin. Züppe aleyhtarlığı tipik ifadesini çoğunluğun ıstıraplarını dile getirmeyi amaçlayan, "halis Türklerden, mübarek Müslüman-

15. Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1956, s. 445-51; yeni basımı Çağlayan Yayınları, 9. basım, 2001, s. 458.

lar"dan yana olan, romanlarında kanaatkârlık ve çalışkanlığı öven esnaf kökenli Ahmet Midhat'ta bulmuştur. Mardin'e göre, bu anlaşılabilir bir şeydir. Anlaşılması daha güç olan, Recaizade Ekrem'in züppe karşıtlığıdır. Nasıl olur da Recaizade Ekrem gibi edebî inceliğiyle tanınmış, alafranga rahatlıkların adamı olan bir yazar Bihruz Bey'le büyük bir zevkle alay edebilir? Gerçekten de önemli bir sorudur bu. O dönemde bir lüks olarak görülen "sanat için sanat"ın ilk savunucularından, önceki Tanzimat romancılarına oranla Arap ve Acem edebiyatlarıyla pek ilgilenmeyen, dönemin edebî tartışmalarında Muallim Naci karşısında Batıcı bir yenilikçiliği savunan, piyano çalmaya düşkün, Chateaubriand çevirmeni, Musset ve Lamartine hayranı Recaizade Ekrem, nasıl olur da o züppe aleyhtarı olmuştur? Ahmet Midhat tarafından "dekadan" bulunan Servet-i Fünun edebiyatının başlatıcısı, sonraki yıllarda hayattan kopukluk ve köksüzlükle suçlanan Halid Ziya ve Mehmet Rauf'un hamisi, Yahya Kemal tarafından kendisi "bihruzluk"la suçlanacak olan Recaizade Ekrem,¹⁶ o neden züppe karşıtı olmuştur?

Recaizade Ekrem'in Bihruz aleyhtarlığını Yeni Osmanlılara duyduğu yakınlığa bağlamıştı Mardin. Tanzimat'ın nimetlerinden istedikleri ölçüde yararlanamamış, halk kitlelerini kendi siyasal hedefleri etrafında toplamak için halkçı bir eleştirinin gereğine inanmış seçkinlerdir bunlar. Altı sınıfların yeni değerlere duyduğu tepkiyi kendi amaçları için kullanmışlar, halk kitlelerini üst bürokrasiye karşı verdikleri savaşta, kendi sınırlı modernleşme projeleri etrafında seferber etmeye çalışmışlardır. Mardin'e göre Recaizade Ekrem Bihruz Bey'le bu yüzden, Yeni Osmanlılara yakınlık duyduğu için, Ahmet Midhat'inki gibi "kendiliğinden" değil, "araçsal" bir züppe aleyhtarlığı yüzünden alay etmiştir.

Şerif Mardin'in açıklaması züppe aleyhtarlığının yaygınlığına işaret etmesi, bu aleyhtarlığın yenilikçiliğiyle olduğu kadar Batılı hayat biçimini benimsemesiyle de o dönemde pekâlâ züppe sayıla-

16. Recaizade Ekrem'in yazdıklarından çok, alafranga davranışlarını ima ederek şöyle der Yahya Kemal: "Ekrem Bey, *Araba Sevdâsı*'ndaki Bihruz Bey'dir ves-selâm." *Edebiyata Dair*, Yahya Kemal Enstitüsü, 2. basım, 1984, s. 288-90.

bilecek bir yazarı bile etkisi altına aldığını göstermesi bakımından önemlidir. Ama Tanpınar'ın "bizde romaneski hazırlayan eser" olarak nitelendirdiği *Araba Sevdası*'nın *Felâhun Bey'le Râkım Efendi* den, *Şık* ya da *Şıpsevdî*'den ne bakımdan farklı olduğunu, yine Tanpınar'ın deyişiyle "roman bünyesi"ne neden daha çok uyduğunu, kısacası Recaizade'nin züppeyi Ahmet Midhat ya da Hüseyin Rahmi' den ne bakımdan farklı ele aldığını açıklamaz "Bihruz sendromu." Tersine, *Araba Sevdası*'nın bir anlatı olarak barındırdığı çatışmaları yeterince hesaba katmadığı; romanı züppe aleyhtarı bir hicve, bir ibret hikâyesine gerilettiği için yanıltıcı da olabilir. Oysa Tanzimat döneminin züppe aleyhtarı diğer romanlarından önemli bir farkı vardır *Araba Sevdası*'nın.

Ama önce benzerlikler: Evet, Bihruz Bey de Ahmet Midhat'ın züppeleri kadar tembel ve müsrif, Hüseyin Rahmi'ninkiler kadar budala ve şıktır. Tüm züppeler gibi kibirlidir; kendi kültürünü yetersiz, kendi dilini kifayetsiz bulur. Bütün bu yönleriyle kuşkusuz o da "Bihruz sendromu"nu paylaşır. Üstelik, züppe karışılığının içerdiği cinsel endişe bakımından da kural bozulmaz. Sadece görüntü ve moda düşkünlüğüyle değil, aynı zamanda edebi telkine fazlasıyla açık olması, şıklıkla meftunluğu aynı kadınsı portrede birleştirmesi bakımından da tam bir efeminedir Bihruz. Çağdaşı romancıların "kadın okur"ları gibi o da yabancı kitapların arasında yolunu kaybetmiştir. *Sergüzeşî*'in Dilber'i, *Şıpsevdî*'nin Lebibe'si, *Sevda Peşinde*'nin Aynınur Hanım'ı gibi o da *Paul ve Virginie* okurudur. *İffet*'in kadın kahramanı gibi o da Lamartine ve Musset hayranıdır. Ahmet Midhat'ın *Çengi*'nin sonunda okurundan uzak durmasını istediği "donkişotça" okumanın ("İstanbul'da Don Kişot"un bir türlü erilleşememiş Dâniş Çelebi'sinin adıyla söylersek, "Dâniş'vari" kötü okumanın) tipik örneği. Yarımyamalak Fransızcasıyla okuduğu kitaplardan, bu kitapların kahramanlarının bizzat kendisi olduğunu düşünecek kadar etkilennmiştir.

Ama kahramanın değilse bile anlatının farkını da görelim. Öncelikle, evet, Tanzimat romanında genellikle kadınların eline tutuşturulan *Paul ve Virginie*'yi okuyor, *Graziella*'nın, *Manon Lescaut*'nun, *Kamelyalı Kadın*'in dünyasında yaşıyordur Bihruz. Ama bütün bu

kitapların Bihruz Bey kadar yazarın kendisini, dahası tüm Tanzimat romancılarını da etkilemiş olduğunu, yani etkilenmenin bir "dış"ı olmadığını da anlarız bu romanda. Çünkü kadınsı Bihruz'un karşısında ne "doğru" ya da "kararında" etkilenmiş olumlu bir karakter vardır, ne de onu yargılayabilecek, alay edilen züppeyi yazarın kendisinden net bir biçimde ayıracabilecek kendinden emin bir anlatıcı. *Felâhî Bey'le Râkım Efendi*'de yazarın temsilcisi olan Râkım Efendi sayesinde. Hüseyin Rahmi'nin romanlarında daha roman başlar başlamaz okurun içselleştirdiği müstehzi alay sayesinde savuşturulan endişe *Araba Sevdası*'nda tüm romanda öylece asılı kalmış gibidir. *Araba Sevdası*'nın bir ruhsal çatışma romanı olduğunu söylemiyorum; sadece endişeyi yazarın uzağındaki bir alana yansıtmayı başaramamış, ya da bunu yapmamayı tercih etmiştir Recaizade Ekrem. Yansıtıcı mizaha yaslanan bir yergi, gülünç kahramanın yanlış seçiminden ders çıkaran bir ibret öyküsü değil, bir kara parodidir *Araba Sevdası*. Ama Recaizade Ekrem tam da bu yüzden, kendi "Bihruz sendromu"na rağmen Tanzimat romanının barındırdığı çatışmaları, etkilenmişliğin yol açtığı melezliği, melezliğin içerdiği dil çıkmazlarını ortaya çıkarabilmişti. Yazarın iç dünyasının da tıpkı Bihruz'ununki gibi "fabrike edilmiş" bir iç dünya olabileceğini, yani Tanzimat yazarının kendi zorunlu bovarizmini, kendi kaçınılmaz bihruzluğunu sezdirebilmiş, roman yazma arzusunun da bir "araba sevdası" olduğunu hissettirebilmişti.¹⁷

Yine de etkilenmenin, kahramanın bilincini hırpalayan gerçek bir endişe öyküsüne dönüştüğü yapıtlar için Halid Ziya'nın *Mai ve Siyah*'ını, *Aşk-ı Memnu*'sunu, nihayet Tanpınar'ın *Huzur*'unu beklememiz gerekir. Bu romancılar yalnızca etkilenmeyi kadınsı züppe-

17. Buradaki yorumumu büyük ölçüde Jale Parla'nın, *Araba Sevdası*'nın, iki uzlaşmaz epistemolojik sistemin "birlikte varolabilecekleri fikrinin metinsel bir yadsınması" olduğu yolundaki yorumuna borçluyum. Parla'ya göre "anlam çıkmazlarını, iletişim açmazlarını ve giderek kendi metnini yadsıyan stratejileri" barındıran, bu bakımdan da dönemin yazınsal krizinin simgesi olan bir anlatıdır *Araba Sevdası*. "Metinler Labirentinde Bir Sevda: *Araba Sevdası*", *Babalar ve Oğullar*, s. 105-24. *Araba Sevdası*'nın "Bihruz sendromu"nu aynı anda hem paylaşıp hem de anlamsızlaştırdığıyla ilgili daha ayrıntılı bir yazı için: Nurdan Gürbilek, "Orijinal Türk Ruhu", *Köni Çocuk Türk* içinde, Metis Yayınları, 2001, s. 94-134.

nin (ya da doğrudan doğruya etkilenmeye fazlasıyla açık kadın okurun) kusuru olmaktan çıkarıp aynı zamanda kendi problemleri olarak görebildikleri için değil, yalnızca ulusal-cinsel alegorinin sınırlarını zorlayıp endişeye ayrı bir alan açabildikleri için de değil, aynı zamanda endişenin vazgeçilmez bileşeni olan tereddüde roman boyunca katlanabildikleri için de roman türünün "bünyesine uyan" ilk önemli yapıtlardır.

Doğu'nun Cinsiyeti

Kudretli Erkek, İhtiyar Âşık, Mistik Anne



Erillik kaybının, kişiye bütünlüğünü veren şeyin, "haysiyet" in yitirilmesiyle ilişkilendirmiş olması boşuna değil. Madem Batı diye bir yer var, madem yalnızca Doğu'yum artık ben, madem tam değilim artık, o halde şimdi ben neyim? Bu ilişkide kimin erkek, kimin kadın; kimin etkin, kimin edilgen; kimin eril, kimin hadım; kimin nüfuz eden, kimin nüfuz edilen olduğu sorusu; temeldeki bu yarayı, derinde yatan bu yetersizlik duygusunu giderme gayretinin bir ifadesi olarak öne çıkmış gibidir.



JALE PARLA *Babalar ve Oğullar*'da ilk kuşak Tanzimat yazarlarının Asya'yı erkek, Avrupa'yı kadın olarak kişileştiren bir evlilik metaforunu benimsediklerini söyler. 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 hayâlî" arasında yapılacak bir evlilikten söz eder. Burada "akl-ı pirâne" (yaşlı akıl) ve "fîkr-i kemâl" (olgun fikir) erkeği, "bîkr-i fikr" (fikirsel bekâret ya da yeni fikir) ve "bîkr-i hayâl" (yeni hayal) kadını temsil ediyordur. Demek ki Asya'nın yaşlı akliyle Avrupa'nın bakir fikirleri, Şark'ın olgun fikriyle Garb'ın yepyeni hayali arasında olacaktır evlilik. O halde Asya'ya kemale ermiş kudretli erkek, Avrupa'ya fethedilmeyi bekleyen genç bakire rolü düşmüştür. Avrupa'yı evliliğin edilgin ögesi olarak gösteren bu erkek egemen evlilik metaforunu, ilk Tanzimat yazarlarının, Avrupa'dan etkilenmelerine rağmen Osmanlı kültürünün camiacı yargılarını, mutlakçı düşünce sistemini sürdürüyor olmalarının işareti sayar Parla.¹ Gerçekten de Avrupa'yla karşılaşmanın getirdiği bütün yenilik duygusuna, Tanzimat romanında kendini hissettiren bütün yetimlik duygusuna rağmen, kısılmamış bir eril ses vardır burada. Bir tür, bozgunda fetih rüyası: Aynı yüzyılda birçok Avrupalı yazar Doğu'yu kadın olarak temsil ederken, mazisiyle mağrur Osmanlı yazarı da Avrupa'yı fatihini bekleyen kadın olarak temsil etmekte tereddüt etmez. Kudretini kaybeden bir imparatorluğun yazarı olmasına, Avrupa'yla evliliğe elverişsiz koşullarda talip olmasına

1. Jale Parla, *Babalar ve Oğullar*, İletişim Yayınları, 1990, s. 15.

rağmen erilliği hâlâ kendine. Asya'ya yakıştılabilmekte, yabancı kültüre nüfuz etme arzusunu kadına nüfuz etme arzusu olarak görebilmektedir yazar.

Yıllar sonra Batılılaşma karşıtlarının, ilk kuşak Tanzimat yazarlarını tam da Avrupa karşısında erilliklerini koruyabildikleri için övmesi tesadüf değildir. Avrupalılaşmayla birlikte irfandan kültüre, umrandan uygarlığa geçişi bir "zelilâne düşüş", bir erillik ve haysiyet kaybı, "rezil bir zevkperestlik" hikâyesi olarak anlatan Cemil Meriç, Şinasî'nin Asya'nın yaşlı aklıyla Avrupa'nın yeni fikirleri arasında öngördüğü evliliği, bu kuşağın fetih hülyasının bir ifadesi olarak yüceltir: "Cedlerimiz Avrupa'yı ehlileştireceklerini ummuşlardı. Namık Kemal bir fetih hülyasıdır. Namık Kemal ve nesli... Asya'nın aklı-ı pirânesiyle Avrupa'nın bîkr-i fikrini evlendirmek."² Meriç'in, Tanzimat döneminde Avrupa edebiyatından yapılan ilk çevirileri "bir teslimiyet değil, bir fetih" oldukları için övmesi de³ aynı kaçırılmış fırsata, Osmanlı'nın çeviri yoluyla Avrupa'yı ehlileştirebileceği, Batı'yı eril iradenin hizmetine sokacağı umuduna işaret eder: "Tanzimat devrinde Batı fethedilecek bir ülkedir... Küffarın topraklarını nasıl fethetmişsek, fikriyatını da fethetmek arzusu duyuyorduk."⁴ Ama kuşkusuz burada "aynen" çevirme çabasından çok, bir uyarılma, hatta bir bozma, bir kendine benzetme çabası söz konusudur. Avrupalı yazarların yapıtlarını aynen çevirmenin "müfid" (faydalı) olmadığı gibi "latif" (güzel) de olmadığını savunan, "tab'-ı Osmaniye mülayim gelmeleri için ta'dilan tercüme usulünü" öneren; her şeyin değil, uygun yapıtların, olduğu gibi değil, gerekli değişiklikler yapılarak çevrilmesi gerektiğini savunan, *Don Quijote*'yi çevirmek yerine "İstanbul'da Bir Don Kişot"u yazmayı tercih eden Ahmet Midhat'ın Meriç tarafından övülmesinin nedeni de Osmanlı'nın ehlileştirici gücüne olan bu güvenidir.⁵ Batı'ya teslim olmayan, ter-

2. Cemil Meriç, *Bu Ülke*, İletişim Yayınları, 5. basım, 1985, s. 107.

3. Cemil Meriç, *Kırk Ambar*, 1. cilt: *Rûnuz-ül Edeb*, İletişim Yayınları, 1998, s. 332.

4. "Cemil Meriç'in Sohbetinden", *Cemil Meriç ile Söyleşiler*, hazırlayan Mehmet Tekin, Çizgi Kitabevi, 2003, s. 120.

5. Ahmet Midhat'ın çeviri sanatıyla ilgili görüşleri çeşitli yapıtları içinde bulu-

sine "dağlar deviren itimad-ı nefsi"yle onu yağmalayan, kırk hara-milerin mağarasından aldığı ganimeti halkına dağıtan bir fatihtir Meriç'e göre Ahmet Midhat.⁶

Ahmet Midhat'ın çeviri sanatıyla ilgili görüşleri, yalnızca yabancı kültürden neyin alınması, neyin dışarıda bırakılması gerektiğini belirlediği için değil, aynı zamanda yabancıya gösterilecek konuk-severliğin sınırlarına işaret ettiği için de önemlidir. Tanzimat denen çeviri projesi yalnızca bir taklit çabasını değil; yerli bir direnci, yani yabancıyı ehlileştirme arzusunu da içinde taşıyordu. Sonunda hem düşünce hem de edebiyat alanında melez biçimler çıktı ortaya. Ama "melezlik" kavramının son yılların kültürel çalışmalarında kazanmış olduğu cazibe, şunu görmemizi engellememeli: İlk kuşak Tanzimat yazarlarının Batı'ya gösterdikleri direnç erillikle özdeşleştiği, Meriç'in de söylediği gibi bir "fetih hülyası"nın parçası olduğu ölçüde bir kendine güven yaratıyordu. Ahmet Midhat'ın "ta'dilan tercüme usulü", yabancıнын çeviri yoluyla yabancılığından arındırılabilceği, yani Doğu'nun evliliğin baskın tarafı olarak kalabileceği umudunu taşıyordu. Çevirinin yalnızca yararını değil, güzelliğini de buna bağlamıştı Ahmet Midhat. Bu tür bir ehlileştirme politikasından estetiğin zarar gördüğünü söyleyenlerse, sonraki yazarlar arasından çıkar. Ahmet Midhat'ın "dağlar deviren itimad-ı nefsi"ne kuşkuyla yaklaşan ilk yazarlardan biri, çağdaşlarınca alafrangalıkla suçlanmasına rağmen Türk romanının ilk olgun örneklerinin yaratıcısı sayılan Halid Ziya'dır: "Koşarak giden" çevirileriyle "taşıdığının yarısını yollarda" bırakmıştır Ahmet Midhat.⁷ Bu çeviri anlayışını daha dolaysız bir dille, düpedüz bir "sansür" olarak niteleyecek olanssa, roman sanatının "okurun kitapla başbaşa kalması"nı gerektirdiğini söyleyen Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Ahmet Midhat'ın, Avrupa edebiyatından çevirdiği romanları "ahlak-ı umumiye-i Osmaniye"ye

nabilir. Buradaki alıntı *Müşahedat* romanından (yayıma hazırlayan Necati Birinci, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, 1968). Benzer görüşleri "İstanbul'da Bir Don Kışot"un hemen başında da bulabiliriz. *Çengi*, yayıma hazırlayan Mustafa Miyasoğlu, Selis Kitaplar, İstanbul, 2003.

6. Cemil Meriç, *a.g.y.*, s. 49.

7. Halid Ziya, *Kırk Yıl*, İnkilâp Kitabevi, 1987, s. 435.

tavsiye etmeden önce daima "tâdilât"a başvurduğu yolundaki sözlerinde bir kendine güven değil, tersine bir endişe gören de odur: Sesi-
lendiği zümrenin "ruh hıfzısıhhası"nı, yani okurunun ruh sağlığını
düşünerek yazma endişesi, "Midhat Efendi'yi kendi tercüme ettiği
eserlerin sansürüne" kadar götürmüştür.⁸

Evlilik metaforuna dönersek: Mutlu evlilik hayallerinin suya
düşmesinden çok sonra da muhafazakâr yazarlar Avrupa-Osmanlı
ilişkisini bir kadın-erkek ilişkisi olarak anlatmaya devam eder. Ce-
mil Meriç, ilk kuşak Tanzimat yazarlarının "olgun erkek-geç ka-
dın" benzetilenlerini kullanmayı sürdürür, ama onun anlattığı çağ-
daşlaşma öyküsünde, Batı karşısında yaşanan yenilginin artık apaçık
görülebilmesinden olsa gerek, etkin ve edilgen taraflar çoktan yer
değiştirmiştir. Yaşlılık olgunluğu ya da tecrübeyi değil kudretsizliği,
gençlikse toyluğu değil, gücü temsil ediyordur artık. Genç metresi
karşısında zaafa düşmüş bir "ihtiyar âşık"tır Meriç'te Doğu. Meriç'in
"fetih hülyası"yla ilgili sözlerinin devamı şöyle: "Asya'nın akl-ı pî-
rânesiyle Avrupa'nın bîkr-i fikrini evlendirmek. Bu cihangirane ihti-
ras, yerini rezil bir zevkperestliğe bıraktı. Genç Batı'nın her nazına,
her cilvesine katlanan ihtiyar birer âşık olduk." Yenilginin "cenk
meydanlarında değil, yatak odalarında" yaşandığını, Tanzimat'ın so-
nuçta "bir medeniyetin fethi değil, bir ırzın teslimi" olduğunu söyle-
yen de yine Meriç'tir.⁹

"İrzın teslimi" sözü bizi yanıltmasın. Meriç'te hâlâ erkektir Şark;
ama eril kudretini kaybetmiş, Meriç'in sık sık tekrarladığı sözcükle
söylersek "virilité"sini yitirmiş, "celâdeti"ni (yiğitliğini), "zürriyet"i-
ni (dölleyici gücünü) ve "erkekliği"ni kaybetmiş, kısacası hadım
edilmiştir.¹⁰ Avrupalılaşmayı bir hadım edilme, kapitalist Batı'nın

8. Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, 9. basım, 2001, s. 456.

9. Meriç, *Umrandan Uygarlığa*, İletişim Yayınları, 1996, s. 9; *Jurnal*, 1. cilt, İletişim Yayınları, 1992, s. 106.

10. Şöyle söylüyor Meriç: "Şahsiyet celâdet demektir, kabadayılık demektir... İslâm'ın bu beşeri kıymetlere sahip olduğuna inanıyorum elbette. Zaten bu kıymet-
lere sahip olmasaydı, dünyayı istilâ edemezdi, muzafferiyetler de kazanamazdı. Kazandı ve bu celâdeti kaybettiği gün sükut etti. Zürriyeti, erkekliği kalmadı." "Cemil Meriç'le Bir Konuşma", *Cemil Meriç ile Söyleşiler*, s. 163.

egemenliğine boyun eğmeyi bir erillik yitimi, köksüzlüğü bir efemenilelik olarak görecektir, kendini ise bir "mağlup" olarak tanımladığı ölçüde "virilité"yle özdeşleştirecektir Meriç. Türk düşüncesinde mağdurluğun, mağlupluğun, mazlumluluğun eril bir güç söylemine, eril-muhafazakâr bir eleştiri diline açıklığını göstermesi bakımından gerçekten önemlidir Meriç'in yapıtları. Oklarını hep hadım olana yöneltmiştir Meriç'te eleştiri. Nurullah Ataç "hadımlar edebiyatının akıl hocası"dır. Ümit Yaşar "hadımlar şairi"dir. Celal Sahir "Kadıköy nazeninlerinin" şairidir. "Kemiksiz, adalesiz züppe"lerden, Batılılaşmış aydının her türlü bağıni koparmış bir "désenchanté"ler, bir bezgin kadınlar topluluğu oluşturduğundan; hercailiği, iştahları ve kaprisleriyle "kadın gibi" olduğundan söz eden de yine odur.¹¹ Meriç'in, Atilla İlhan'ın *Hangi Batı*'sında en beğendiği yerlerden birinin, köksüz ve ufuksuz aydınların sadece çeviri roman okuyan "gözü açık mahalle kızları"na benzetildiği bölüm olması da tesadüf değildir kuşkusuz.¹²

Avrupa'ya gelince: Meriç'te nazıyla cilvesiyle, büyüleyici gülümsemesi ve yasak meyvesiyle hâlâ kadındır Avrupa; ama başlangıçtaki bakire, edilgen olacağı umulan genç kadın önce "şımarık âşık"a, ihtiyar sevgilisini zaafa düşüren kurnaz kadına, ardından da bir "kaldırım yosması"na, bir "ihtiyar kahpe"ye dönüşmüştür artık. Meriç'in, Yahya Kemal'in "Mehlika Sultan" şiiriyle ilgili yorumu bu bakımdan ilginçtir. Aslında şiir, Mehlika Sultan'a âşık olan, bir kuyuda onun aksini ararken hayal âlemine göçen yedi gencin hikâyesidir. Meriç'in yorumunda âşık gençler Genç Osmanlılar, rüyada görülen ama bir türlü ulaşılamayan, gülümseyip kaybolan kadınsa Paris şehridir. Ama bu ulaşılamaz kadın aslında kapılarını bir tek *bu* erkeğe kapatan, başkalarınınsa pekâlâ ulaştığı kadın. "iffetini bir uçak biletime satan bir kaldırım yosması", onun bunun kucağındaki "rezil bar kızı" olmuştur artık.¹³

11. Meriç, *Jurnal*, 1. cilt, s. 139-40; *Jurnal*, 2. cilt, İletişim Yayınları, s. 159.

12. Meriç, *Umrundan Uygarlığa*, s. 28.

13. Meriç, *Jurnal*, 1. cilt, s. 255-6; *Bu Ülke*, s. 103; *Umrundan Uygarlığa*, s.

Avrupa'yla kurulan ilişkinin başından bu yana hep cinsel terimlerle, bir evlilik ya da baştan çıkma öyküsü olarak anlatılıyor olması da bizi yanıltmasın: Üstün olduğu varsayılan bir yabancıyla karşılaşmanın, benliğini o yabancıya göre tanımlamak zorunda kalmanın, kendini onun karşısında yetersiz hissetmenin, yani tam ve tek olmadığını fark etmenin yol açtığı bir narsisistik yara da vardır çünkü burada. Cemil Meriç'in "virilité" kaybını, kişiye bütünlüğünü veren şeyin, "haysiyet" in yitirilmesiyle ilişkilendirmiş olması boşuna değil. Madem Batı diye bir yer var, madem yalnızca Doğu'yum artık ben, madem tam değilim artık, o halde şimdi ben neyim? Bu ilişkide kimin erkek, kimin kadın; kimin etkin, kimin edilgen; kimin eril, kimin hadım; kimin nüfuz eden, kimin nüfuz edilen olduğu sorusu; temeldeki bu yarayı, derinde yatan bu yetersizlik duygusunu giderme gayretinin bir ifadesi olarak öne çıkmış gibidir.

II.

Aslında Cemil Meriç kadar geç örneklere gitmeye gerek yok. Her ne kadar Avrupa uygarlığı karşısında eril seslerini koruduklarından söz ettiysek de, baştan çıkarıcı Avrupa'yla özdeşleştirilen kadının edilgen kılınmadığı takdirde tehlikeli olabileceğinin farkındaydı ilk romancılar. Şeytani kadının kurbanı olan oğul teması, Namık Kemal'in *İntibah*'ından Nabizade Nâzım'ın *Zehra*'sına, Hüseyin Rahmi'nin *Mürebbiye*'sinden aynı yazarın *Metres*'ine kadar birçok romanda sayısız kez işlenmiştir. *İntibah*'ta aşkın ulviyetini Ali Bey, felaket getiren aşağılık arzusuysa şeytani zekâyâ sahip şehvet düşkünü kadın; Ali Bey'i kalbiyle değil, vücudu ile seven Mehpeyker temsil eder. İlk romancılar oğulun kapıldığı arzuyu Avrupa'nın yozlaştırıcı etkisine bağlamakla kalmamış, tenselliği de yetim oğlu ayartacak dişil bir tehlike olarak temsil etmişlerdi. Tanzimat romanında züppenin ondokuzuncu yüzyıl Avrupa edebiyatında olduğu gibi kadına karşı kayıtsız biri olarak değil, hemen her durumda bir karı düşkünü, bir zampara olarak temsil edilmiş olması da aynı probleme işaret eder. Evet Avrupa kadındır, oğulda arzu uyandırır, ama bu arzunun oğu-

lun felaketine yol açmaması için arzu uyandıranın ehlileştirilmesi, tıpkı Ahmet Midhat'ın çeviriyle ilgili uyarılarında söylediği gibi Şark'a uyarlanması gerekir. Tersî Avrupaperestliktir; Avrupaperestlik ise kadının denetimine girmek, yani efemineleşmek demektir. Bir önceki yazıda daha ayrıntılı olarak tartışmıştım: Tanzimat romanında alafranga züppenin hemen her durumda kadınsı bir figür, cinsiyetini şaşırmış bir kadın-adam olarak temsil edilmiş olması bununla ilgili olmalıdır.

Hüseyin Rahmi mürebbiyeler, metres ve züppelerle dolu romanlarında bu tehlikeye işaret eden komik öyküler kurmuştu. Orada fetih edilmeyi bekleyen bir bakire değil, baştan çıkaran bir Siren'dir artık Garp. Haneyi dağıtan, konağı içinden çökerten, evin oğlunu felakete sürükleyen Fransız metres ya da mürebbiyeye karşı artık fetih filan değil, doğrudan direnme izleği öne çıkar. Kadına direnirse kurtulacak, direnemezse kadınsılaşacak, cinsel kimliğiyle birlikte varını yongunu yitirecektir oğul. Nabizade Nâzım'ın *Zehra*'sında Suphi, Rum fahişe Ürani'ye direnemediği için "hay layife yani maişet-i kibaranne"ye adım adıp her şeyini yitirir. *Şık*'ta Şatırzade Şöhret Bey Madam Potiş'in, *Metres*'te Müştak Bey Fransız metresi Parnas'ın elinde oyuncak olur. Hüseyin Rahmi'nin "yabancı kadın" tehlikesine işaret eden romanlarının en tipik örneğiye *Mürebbiye*'dir. Romanda konağın tüm erkekleri; oğul, damat, amca, hepsi Fransız mürebbiyenin peşine düşmüştür. Romanın sürpriziye sadece züppe oğulun, kadınsılaşmış genç erkeğin değil, milli âdetler ve ahlak konusunda mutassıp yaşlı Dehri Efendi'nin de mürebbiyenin yatağında yakalanmasıdır. Fethetmek şöyle dursun olan olmuş, tecrübesiz oğuldan geçtik, babanın kendisi baştan çıkmıştır. Şarklı erkeğin kadını şarklılaştırma gayretine gelince: İşin komik yanı, sonunda bunu yapan da Şarklı erkeğin filan değil, Avrupalı kadının kendisi olmuştur. Hüseyin Rahmi'nin romanları, züppe âşıklarını baştan çıkarmak için kendini Doğu kartpostallarındaki kadınlara benzeten, oryantalist Avrupalı ressamların tablolarındaki kadınlar gibi giyinen, nargile marpucu ağzında gözlerini bayıltı bayıltı sedire uzanmış Fransız metreslerle doludur. Avrupalı metres Batı mamülü Şark imgesini bir taktik olarak, Şarklı erkeği daha iyi avlayabilmek için devreye sokmuştur artık.

Kuşkusuz komedi kalıplarında da olsa bir aydınlanma, Avrupa'yi fethedeyim derken Avrupa'ya av olunduğuna dair gerçekçi bir sezîş, bir yenilgiyle yüzleşme çabası vardır burada. Ama kendisini hep züppe aleyhtarlığıyla, yani aşırı ve abartılı olanın gülünçleştirilmesiyle sınırladığından, çabanın fazla derinleştiği söylenemez. Bu gerçekçi aydınlanına, ilk romancılar içinde belki bir tek Halid Ziya'da daha trajik diyebileceğimiz bir sezîşe yol açmıştır. Bir yenilginin, bir hayal kırıklığının romanıdır *Mai ve Siyah*. Fransız şairlerin kitaplarını büyük bir açlıkla okuyup yetersizlik duygusuna kapılan, ona "ben bugün şu toprak parçası üzerinde birisiyim" dedirtecek emsalsiz bir yapıt yaratmak isteyen, bu yapıt sayesinde Lamia'nın aşkını kazanmayı hayal eden Ahmet Cemil, babasının ölümüyle geçim derdine düşecek, suçluluk duygularının etkisiyle "tohum halindeki emelleri"ne, sanat ve aşk hülyalarına veda etmek zorunda kalacaktır. Mavi bir gecede, mavi hayallerle başlayan roman siyah bir gecede, kapkara bir hayal kırıklığıyla biter. Romanın sonunda gönüllü sürgüne, ona hiçbir gelecek, hiçbir ideal vaat etmeyen Doğu'ya, "yeis türbesi" Yemen'e gidecektir Ahmet Cemil.

Gerçekten de farklı bir Doğu imgesi vardır Halid Ziya'da. Batı'dan beslenmiş ideallerin peşindeki roman kahramanına hep görev ve suçluluk duygusunu hatırlatan, ideallerin karşısına geçit vermez bir sınır olarak dikilen, emellerin tohum halinde kalmasından sorumlu yerdir *Mai ve Siyah*'ta Doğu: "Emel cihanı" Batı'nın karşısında bir "yeis türbesi"nden ibaret kalmış bir Yemen, sonunda suçluluk duygularıyla geri dönülen sürgün yeri, bir mahrumiyet bölgesi. *Mai ve Siyah*'ı önceki romanlardan ayıran trajik sezîş de buradadır: İdealleriyle suçluluk duygusu arasında bölünmüş kahramanı aracılığıyla bu bölünmenin kaçınılmazlığına, Doğu'yla Batı arasında mutlu bir evliliğin imkânsızlığına işaret ediyordur Halid Ziya. Doğu yabancı idealin buyruğuna girdiği anda bir çorak ülkeden, bir "yeis türbesi"nden ibaret kalmıştır çünkü. Halid Ziya son romanı *Kırık Hayatlar*'da da Doğu'nun ancak Batılı idealin bir parçası olduğunda bir sürgün yeri olmaktan çıktığını ima ediyor gibidir. Romanda Ömer Behiç "emellerinin son durağı" olan evi yaptırıp döşerken orada bir "Doğu köşesi" bulunsun ister. Ama evin emellerin son durağı olabil-

mesi için, Doğu'nun Batı'nın bir "köşe"si olması, evin geri kalan bölümlerininse Beyoğlu'ndaki dükkânlardan alınmış Avrupalı mobilyalarla döşenmesi gerekiyordur. Sanki bu evin, kahramanda suçluluk duygusuna yol açmadan kurulamıyor olmasından kaynaklanmış gibidir *Mai ve Siyah*'ta trajik çatışma. Batılı emeller "tohum halinde" kalmaya mahkûmdur; ama öbür yandan Doğu'ya da her zaman çoktan geç kalınmıştır. Bu yüzden de Halid Ziya'nın kahramanlarına Doğu artık yalnızca yeis, yalnızca hayal kırıklığı, yalnızca suçluluk vaat ediyordur.

III.

İlk romancıların düşlediği erkek egemen evlilik gerçekleşmedi. Buna rağmen sonraki yazarlar da Doğu-Batı sentezini evliliğin terimleriyle ele almaya devam etti. Her ne kadar Avrupalılaştırmanın doğurduğu "zillet"e işaret etmişse de Cemil Meriç'e göre Doğu ile Batı'nın "zifaf yatağı"dır Akdeniz.¹⁴ Ama ondan da önce, Türkiye'yi iki medeniyet arasındaki birleşmenin "zifaf döşegi" olarak nitelendiren Peyami Safa'dır. Ama benî bu yazıda esas ilgilendiren Asya'yı erkek, Avrupa'yı kadın olarak temsil eden metafordaki bu süreklilik değil; daha çok süreksizlik olacak. Çünkü ilerde, örneğin Ahmet Hamdi Tanpınar'a geldiğimizde, Şark'ın bu kez dişil özellikleriyle öne çıktığını göreceğiz. Bu yazının sorusu da bu: İlk kuşak Tanzimat romancılarının eril Şark'ı, Tanpınar'a gelindiğinde nasıl olup da dişileşmiştir? Doğu neden artık bir erkeğe değil, bir kadına benzetilerek anlatılmaya başlanmıştır? Bir yazardan diğerine, bir yapıttan diğerine ne değişen ne?

Tanpınar'a geçmeden önce, Doğu-Batı ilişkisini evliliğin terimleriyle ele almaya devam eden, ama sanki benzetmenin, gerçeğin kendisi tarafından zorlanıyor olmasının da etkisiyle bazı yeni benzetmelere yer açan, bu bakımdan da bir "ara figür" olarak değerlendirilebileceğimiz Peyami Safa üzerinde durmak istiyorum. "Doğu-Batı sentezi"nin ilk değilse de en önemli kuramcılarından biriydi Sa-

fa. Türkiye kendi kişiliğini, Doğu'nun manevi iklimini, Şark'ın ruhsal cevherini, Asya'nın "spitirüel mukavemet"ini koruyarak Batı medeniyeti içindeki yerini almalıdır. "Doğu-Batı sentezi"yle aşağı yukarı böyle bir şeyi kastetmişti Peyami Safa: "Şark garba tükenmez bir ruhluluk (spiritualité), garp şarka maddeyi ve tabiatı zekâ emrinde kullanmanın amelî sırtını verecek"tir.¹⁵ Her insanın kafasında bir Doğu, bir de Batı olduğu, bunun insanın iç dünyasındaki bir nefis mücadelesi olduğu yolundaki sözlerine, dahası Batı'da olan birçok şeyin aslının Doğu'da olduğunu kanıtlama gayretine rağmen, yine de Doğu-Batı çatışmasını ikili karşıtlıklarla tanımlamakta ısrar etmişti Safa. Doğu-Batı sentezi bir iman-akıl, bir inanç-bilim, bir ruh-beden evliliği idi. Eğer Batı ruh kifayetsizliği, Doğu madde ihmaliyse, Doğu-Batı sentezi bir ruh-madde sentezi olacaktır.¹⁶

Ne yazık ki çoğu romanını, bu kuramın emrine vermişti Peyami Safa. Doğu-Batı sorununa kilitlenmiş romanlarındaki madde-ruh karşıtlığı da hemen her durumda bir kadın-erkek karşıtlığı olarak karşımıza çıkar. Kadın genellikle madde ve bedeni, erkekse mana ve ruhu temsil eder. Birkaç örnek dışında Safa'nın neredeyse tüm kadınları ya züppedir ("sözde kız"dır, "tango"dur, "Beyoğlu kadını"dır, "dejenere kız"dır) ya da züppeliğin tehdidi altındadır; yani doğru tercihi yapmadığı takdirde züppe olacaktır. *Sözde Kızlar*'da Belma, *Yalnızız*'da Meral ve Feriha, *Fatih-Harbiye*'de Neriman, *Canan*'da Canan, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda Atiye Hanım, *Biz İnsanlar*'da Samiye Hanım, *Bir Akşamı*'da Meliha, hepsi şu ya da bu ölçüde Batı uygarlığının maddi yönlerine tutkundur. Esas oğlanlara gelince: *Sözde Kızlar*'da Fahri, *Fatih-Harbiye*'de Şinasi ve Ferit, *Biz İnsanlar*'da Orhan, hepsi züppe kızların karşısında kudretsiz ama hayşiyetli ruh adamları olarak sahnede yerlerini almışlardır. Belki bir tek

15. Peyami Safa, "Amerika'da Bir Türk Gencinin İcadı", 20. Asır Avrupa ve Biz, Ötüken Neşriyat, 3. basım, 1990, s. 256.

16. Burada Doğu-Batı karşıtlığım, Necip Fazıl Kısakürek'in aynı tarihli (1939) sözleriyle özetlemiş oldum. "Avrupalı Olmamak Şerefi"nde geçer: "Bence Asya'nın bugünkü sefaleti nasıl geniş miyasta bir madde ihmâlinden başka bir müessire bağlanamazsa, Avrupa içtimâî hâilesi de aynı miyasta bir ruh kifayetsizliğinden gayri bir sebebe ircâ edilemez." Ergun Göze, *Üç Büyük Mustarip: Cenil Meriş, Peyami Safa, Necip Fazıl Kısakürek*, Boğaziçi Yayınları, 1995, s. 25.

Biz İnsanlar'daki Orhan materyalizme olan yatkınlığıyla diğerlerinden ayrılır. Ama zaten Orhan'ın, babasının taassubuna isyan ederken sarıldığı materyalizmden uzaklaşmasının, kendi his dünyasını keşfetmesinin, materyalizmi kendi azgın kalbine gem vurmak için benimsediğini anlamasının hikâyesidir aynı zamanda *Biz İnsanlar*.

Tanzimat romanının başından bu yana varlığını hissettiren kalıp. Safa'nın birçok romanında tam bir klişeye dönüşmüştür. Kadın göz, erkek ruhtur. Kadın beden, erkek ruhtur. Kadın iştah, erkek ruhtur. Kadın vitrin, erkek yine ruhtur. Kadın içinde bulunduğu hayattan uzaklaşmaya çalışır, romanesk hayallere kapılır, asıl hayatını film ya da romanlarda yaşar; erkek yine ruhtur.¹⁷ Bir tek züppe erkekler bu kalıbın dışına çıkar, ama zaten züppeleşmek de kadınsılaşmak; şekle, görüntüye, maddeye doğru çekilmektir. Bu kitabın önceki yazısında da söz etmiştim: Peyami Safa'nın romanlarında züppeliğin eşindeki kadın; modern eğitim görmüş, yabancılarla içli dışlı, piyano çalan, roman okuyan kız; halis adamla züppe olan arasında (ya da *Biz İnsanlar*'da olduğu gibi "Avrupalı gibi düşünüp Üsküdarlı gibi giyinen erkek" ile "Avrupalı gibi giyinip pek de düşünmeyen" adam arasında), Doğulu "ruh"la Batılı "madde" arasında bocalayıp sonunda tercihini ruhtan, maneviyattan, yerel olandan yana kullanır; yani fakir ama samimi delikanlıyı koca seçer. Böylece Doğu-Batı sentezi kısmen de olsa mutlu sona kavuşturulmuş olur. Bu da Tanzimat'tan bu yana romanın merkezine oturan züppelik probleminin kadının iffetinden çok, erkeğin haysiyetini ilgilendirdiğini gösterir. Yerli oğula Batılılaşmayla birlikte tehlikeye düşen haysiyetini, bu haysiyetin teminatı olan erilliğini geri verecek olan, herhangi bir kadının değil, Batılılaşmış kadının hayranlığını kazanıyor olmasıdır.

Ama şu önemli: Sentezin bahtiyar olabilmesi, evliliğin mutlu sonla bitebilmesi için, bizi "biz" yaptığı düşünülen özelliğin (Şinasi'nin "yaşlı aklı"nın, Namık Kemal'in "olgun fikri"nin, Peyami Safa'nın "ruh"unun ya da Ziya Gökalp'in, Cumhuriyet döneminde çoğu yazarın düşünsel ufkunu belirlemiş "ulusal hars-uluslararası me-

17. Peyami Safa'nın bu konudaki en tipik yazılarından biri kadındaki sinema tutkusunu ele aldığı "Beyaz Perde Manyakları"dır, *20. Asır Avrupa ve Biz*, s. 148-9.

deniyet" formülündeki "hars"ın) başından bu yana erillikle ilişkilendirilmesi gerekmiştir. Safa'nın son yazılarından "Ruhumu Geriye Ver", Batı'yla girilen ilişkide erilliğini yitirme endişesini, dışının içinde yitip gitme korkusunu, pek az metinde görülebilecek bir açıklıkla dile getirmesi bakımından ilginçtir. Christopher Marlowe'un *Doktor Faust*'undaki öpüşme sahnesinden yola çıkar burada Peyami Safa, Faust, Helen adlı güzele kendisini öpüp ebedileştirmesi için yalvarmaktadır. Helen Faust'u öper ve kaçar. Arkasından şöyle bağırır Faust: "Dudakların ruhumu emdi. Gel, Helen, gel, ruhumu geriye ver." Cemil Meriç'in "Mehlika Sultana Âşık Yedi Genç" yorumunda olduğu gibi burada da ulusal-cinsel endişe yapının nasıl okunacağını belirlemiştir. Safa'nın Marlowe yorumunda Faust Türk kültürünü, Helen Avrupa uygarlığını temsil eder. Türk kültürünün önündeki mücadele, ruhunu bu büyüleyici olduğu kadar yutucu da olan dışiden geri alma mücadelesi olacaktır. "Bizi de yabancı medeniyetler öptü. Bağırıyoruz: Busen çok tatlı. Fakat ruhumu emdin. Geriye ver! Ruhumu geriye ver."¹⁸

Buraya kadar, Tanzimat'tan bu yana varlığını sürdüren bir kalıptan söz ettim. Doğu bazen yaşlı aklı, bazen olgun fikirleri, bazen fetih hülyasını, bazen bozma kudretini, bazense sadece ruhu temsil ediyorsa da hemen her durumda eril bir kimlik olarak temsil edilmişti. Avrupa'ysa bazen bozulmayı bekleyen bakire, bazen baştan çıkaran kadın, bazen ihtiyar kahpe, bazen yutucu dişi olsa da hemen hepsinde dişil özellikleriyle karşımıza çıkıyordu. O halde aklını kullanarak kadını ehlileştirecek, veya maddeye mana, bedene ruh katacak olan ya da "Ruhumu Geriye Ver"de olduğu gibi ruhunu, onu emip yutan dışiden geri alacak olan Doğulu erkekti. Aşağı yukarı böyle bir kalıp vardı burada. Yine de bu kurgunun tam olarak böyle, bu kadar dakik bir biçimde işlediğini düşünmek yanlış olur. Yazarların da benzetmede tam rahat edemediği, onu kıyısından köşesinden çekıştırmek zorunda kaldığı; yeni benzetmelere, yeni ilişki kiplerine yer açmak ihtiyacını hissettikleri anlar mutlaka olmuştu. Örneğin Peyami Safa'nın yapıtlarında Doğu-Batı ilişkisi genellikle ruh-madde

18. Peyami Safa, "Ruhumu Geriye Ver", *20. Asır Avrupa ve Biz*, s. 271.

karşıtlığına denk düşen bir erkek-kadın ilişkisi olarak temsil edilirse de zaman zaman farklı simgesel kümelenmelerin bu temsili zorladığı olur. Nitekim "Şark-Garb Münakaşasına Bir Bakış" adlı yazısındaki şu bölüm, evlilik metaforuna bağlılığını sürdürmekle birlikte, tarafların yerini değiştirmiş olması bakımından önceki örneklerden ayrılır: "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 döşegi 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."¹⁹ "Zifaf döşegi" yine oradadır; Asya'yla Avrupa arasındaki ilişki yine evliliğin terimleriyle düşünülmüştür. Ama önemli bir fark vardır burada: O zamana kadar ki temsillerin tersine Asya dişi, Avrupa erkektir artık.

Safa'nın yazısını daha dikkatli okuduğumuzda, aslında buradaki farkın, evliliğin taraflarının basitçe yer değiştirmesinden ibaret olmadığını görürüz. Safa'nın Suarès'den aldığı, kuşkusuz kendi yorumlarıyla kısmen değiştirdiği bu tahayyüldeki "zifaf döşegi" sözü yanıltıcı olabilir. Çünkü yazıda Asya'yla Avrupa arasındaki ilişki aslında evliliği önceleyen bir arzu ilişkisine, bir ana-oğul ilişkisine benzetilmiştir. Nitekim aynı yazıda Şark'ın ana, Garb'ın oğul olduğunu açıkça söyler Peyami Safa. Asya dini düşüncenin beşiği, büyük dinlerin anayurdu, insanlığın teolojik anasıdır; bir köken, bir başlangıç yeridir. Aklın değil imanın, bilincin değil bilinçaltının, parçanın değil bütünün yeridir. Bu yüzden de "parçaların değil, bütünün şartlarını, imkânların imkânını saklayan" büyük ve gizli bir "ruh diyarı"dır. Bu durumda Avrupa'nın payına düşen de bu bütünden kopan, ruh diyarından uzaklaşan, tahakküm arzusuyla davranan hırs dolu fetihçi oğul olmaktır.

Demek ki "Şark-Garb Münakaşasına Bir Bakış"ın Şark tahayyülünde iki şey aynı anda değişmek durumunda kalmıştır. Birincisi, Asya artık bir kadın olarak temsil edilmektedir. Ama bu değişime

19. Peyami Safa, "Şark-Garb Münakaşasına Bir Bakış," 20. *Asır Avrupa ve Biz*, s. 220.

hemen ikincisi eşlik eder: Asya'nın kadınlaştırılabilmesi için kadının ruhanileştirilmesi, yani artık arzu duyulan, fethedilecek ya da baştan çıkaran bir beden olarak değil, imkânların imkânını saklayan bir anne olarak temsil edilmesi gerekmiştir. Bu süreçte Jung'cu psikolojiden yardım almayı da ihmal etmez Peyami Safa: "Akıl erkektir ve adı Animus'tur, ruh kadındır ve adı da Anima." İlk kuşak Tanzimat yazarlarının vaktiyle yaşlı Asya'ya yakıştırdığı. Cemil Meriç'in ilk kuşak Tanzimat yazarlarının "fetih hülyası"yla ilişkilendirdiği akıl, bu kümelenmede bu kez fetihçi oğulun, genç Avrupa'nın payına düşmüştür.

"Şark-Garb Münakaşasına Bir Bakış"ta iki kıta, iki uygarlık, iki dünya görüşü arasındaki karşıtlığın yalnızca bir ruh-madde ya da ruh-beden karşıtlığı olarak değil, aynı zamanda bir ruh-akıl, bir ruh-fikir karşıtlığı olarak da tarif edilmiş olması önemli. "Emsalsiz bir fikir makinesi" ya da bir "fikir sanayisi" olan Avrupa'nın karşısında şimdi bütün hikmetiyle ruh diyarı dışı Asya durmaktadır. Batı madde, Doğu ruhtur. Batı fikir, Doğu ruhtur. Batı akıl, Doğu yine ruhtur. Romanlarında ruhu hep Doğulu erkeğe yakıştıran Safa, bu yazısında sanki "ruh"la Doğu arasındaki ilişkiyi koruyabilmek, "Batı aklı"na karşı bir direnç noktası oluşturabilmek için, Doğu'nun cinsiyetini değiştirmek zorunda kalmış gibidir. Ama bu değişim, ikinci değişimi de beraberinde getirir: Safa'nın romanlarında hep arzuyla, hevesle, maddeyle ilişkilendirilen kadın artık cazibesine direnilmesi gereken eş adayı değil, vaktiyle Batı'yı doğurmuş olan annedir. Gerçekten de yeni bir kümelenme vardır burada: Doğu artık Anima'yla, dinlerin anayurduyla, insanlığın teolojik anasıyla, fetihçi oğulun karşısına dikilen mistik anneyle ilişkilendirilmiştir. Batı karşısında yaşanan yetersizlik duygusunu eril bir güç söylemiyle gizlemek yerine, cömert anneyle gerileyerek, Doğu'yu bu mistik anneyle özdeşleştirerek aşmaya çalışıyordur Peyami Safa. *Bir Tereddüdin Romanı*'nın yazarının birçok bocalamadan sonra mistisizmde karar kılmış olmasında da, II. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da yaşanan mistik yöneliş kadar, Safa'nın mistik-milliyetçi sentezinin, yani kendi ülkesini mistik bir anayurt, "imkânların imkânını saklayan" cömert bir ana olarak görme isteğinin de payı olmalıdır.

Ama burada Safa'nın yapıtlarındaki zamansal bir kopuşa işaret ettiğim, yani Safa'nın önceleri Doğu'yu eril bir güç olarak tanımlarken zamanla dişilleştirdiğini söylediğim sanılmasın. Yalnızca "taşralı erkek-şehirli kadın" formülüne dayalı *Sözde Kızlar* (1925) ve *Fatih-Harbiye* (1931) romanlarıyla "ana Şark-oğul Garp" formülünü geliştirdiği "Şark-Garb Münakaşasına Bir Bakış" (1935) arasında bir ilişki kuruyor olsaydık, bu söylenebilirdi belki. Ama Avrupa'nın emici-yutucu bir dişi olarak kişileştirildiği "Ruhumu Geriye Ver" in (1960), "Şark-Garb Münakaşasına Bir Bakış"tan çok sonra yazılmış olması, yani Safa'nın son yapıtlarında da Avrupa'yı bir yabancı sevgili, bir tehlikeli dişi olarak kişileştirebiliyor olması, işin çok daha karmaşık olduğunu, hiçbir temsilin yazarın iç dünyasındaki çatışmayı tek başına çözemediğini, bütün bu temsillerin ("zıfaf döşeği"nin, "ayartıcı buse"nin, "anayurt"un, "teolojik ana"nın), bütün bu ilişki kiplerinin (karı-koca, ayartan kadın-ayartılan erkek, ana-oğul) Safa'nın zihninde duruma göre, ama mutlaka sahici bir "kendi"liği, mağdur Doğu'yu yüceltmek üzere yer değiştirebildiğini, kısacası yazarın bütün bu temsilleri çok da sistematik denilemeyecek bir düşünce zinciri içinde vaktiyle alınmış, giderek daha da derinleşen narsisistik yarayı kapatmak üzere seferber ettiğini gösterir. *Yalnızız* romanının sonundaki ünlü "kendine dön, kendine bak, kendine gel" formülü de²⁰ tam ve tek bir kendilikte, bir tamlık arzusunda ısrar değilse nedir? Yine de sormamız gerekir: Ne değişmiştir? Evlilik metaforu sürüp giderken neden bu kez bir "ana Şark, oğul Garp" formülüne gerek duyulmuştur?

Yazarın gözünde Şark'ın eril bir güç olmaktan çıkıp kadınsılaşması, Avrupa'nınsa fatihini bekleyen genç kadından fetihçi oğula dönüşmesi, kuşkusuz Doğu'yla Batı arasındaki ilişkinin gerçek hayatta da değişmiş olmasıyla, artık bazı şeylerin bazı şekillerde tahayyül edilemiyor olmasıyla, fetihçi Batı'nın egemenliğinin artık inkâr edilemeyecek kadar apaçık görülebiliyor olmasıyla ilgilidir. Cemil Me-

20. Formül, Safa'nın *Yalnızız* romanının sonunda yer alır. Cümlelerin tamamı şöyle: "...bul kendini, bul ruhunu, bul, sev, bil, an, gör, kendi içinde gör Allah'ını. Kendine dön, kendine bak, kendine gel." Ötügen Neşriyat, 14. basım, 1999, s. 364.

riç'in şu sözler: "Bu bir fetih olmalıydı, istilâya uğradık." ²¹ Ama nasıl Batı Doğu'yu kurgularken kendini de kurgulamışsa, Doğu da Batı'yı kurgularken aynı zamanda kendini de kurgular. Yine de ikincisinde, yerli kültürün Avrupa karşısında yaşadığı yenilgiyi, dolaylı bir biçimde de olsa içermek zorundadır kurgu. Fetih umutlarıyla başlayan macera boyun eğerek bitmiş, Garb'in tahakkümü karşısında savunmaya çekilmiştir artık Şark. Yine de "yenilgi" sözü yanlış anlaşılmasın: Her ne kadar "ikinci cins"le ilişkilendirilirse de Safa'nın yapıtlarında hiçbir zaman boynu bükük bir kadın olarak temsil edilmez Asya. Bütün milliyetçi-romantik savunmalarda olduğu gibi burada da Garb'a, bir zamanlar Şark'ın tilmizi olduğunu hatırlatma, yani güç ilişkisini tersine çevirme, Şark'ı maddi değilse de manevi iktidar alanı olarak yeniden yüceltme gayreti, nihayet kendi gecikmişliğini, kendi "fikre geç kalmışlığını" ²² sevmeye, en azından katlanılır kılma çabası vardır. "Ana Şark, oğul Garp" formülü kısmen bu tersine çevirme çabasının ürünüdür: Garp ne kadar güçlü, akıllı ya da fetihçi olursa olsun, düşüncenin beşiği, inancın anayurdu, esrarlı ve mistik Şark'tır. Asya'yla ruh, ruhla anne arasında kurulan bu üçlü ilişki yalnızca Safa'da değil, başka yazarlarda da (özellikle de Asya'yı "ruhun namütenahi derin tekevvün âlemi"yle, sonsuz derinlikteki varoluşuyla özdeşleştiren Büyük Doğucu Necip Fazıl Kısakürek'te) farklı vurgularla da olsa tekrar tekrar karşımıza çıkacaktır.

Yine de Şark imgesindeki bu önemli değişimde, Safa'nın "bize has" olanı savunma gayretinin yanı sıra, kendi başkalığını başkasının bakışıyla görüyor olmanın, yani şarkiyatçı bakışın içselleştirilmiş olmasının da bir payı olabileceğini unutmamak gerekir. Şarkiyatçı edebiyatta Doğu'nun kadın gibi, kadının da Doğu gibi gizemli, yabancı, vahşi; edilgen, eksik, yoksun; baştan çıkarıcı, şehvetli, şuursuz; tuhaf, tehlikeli ve tehditkâr olarak temsil edildiğini biliyoruz. ²³ Peyami Safa'nın cezbe âlemine dalmış, medeniyete bigâne, esrarlı ve şiirsel, tehlikeli ve suskun, şekilsiz ve şuursuz, cömert ve do-

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

22. "Fikre geç kalmış bir bilinç" sözü, İranlı yazar Daryush Shayegan'ın, *Yaralı Bilinç*, Metis Yayınları, 1991, çeviren Haldun Bayrı, s. 66.

ğurgan Asya'sı da bu temsillerin çok uzağında değildir. Zaten "ana Şark, oğul Garb" formülünü geliştirirken Hugo'dan, Goethe'den, Valéry'den, özellikle de André Suarès'den esinlendiğini söyler Peyami Safa. Ama bu formülün en az bunun kadar önemli bir başka boyutu daha vardır. Burada artık baba (ya da Lacancı terimlerle konuşursak "babanın adı") tümüyle dışarıda bırakılmıştır. Yazarın Tanzimat'tan bu yana otoriter bir ses tonuyla aşmaya çalıştığı yetimlik artık kabul edilmiş gibidir. Eğer bir güç varsa, olabiliyorsa, bu çoktan ölmüş babadan değil, ruh diyarı anneden devralınacaktır.

IV.

Tanpınar'ın dışıl Şark'ına geçebiliriz şimdi. Evet, eril bir kudret olarak değil, daima dışıl özellikleriyle temsil edilmiştir Tanpınar'da Şark. Ama bunun Safa'nın dışıl Asya'sından farkını da görmek gerekir. Şark'ı mekândan çok, zamanın terimleriyle düşünmüştü Tanpınar. Safa'daki "kendine dönme" izleği onda da yok değildir; ama Tanpınar'da buna daima bir geri dönüşsüzlük izleği eşlik eder. Bir başka deyişle daima geçmiş zamanla, yitik zamanla, vaktiyle yaşanmış bir tamlığı hatırlatan, ama şimdi artık varolmayan "velût ve yekpare zaman"la, *Beş Şehir*'de olduğu gibi "el değmemiş mazi rüyası"yla, insanı kendine doğru çağıran ama çoktan yitirilmiş "büyük mazi gülü"yle ilişkilendirilmiştir Tanpınar'da Şark. Suyun "munis bir ayna gibi hayatımızın her tarafından uzandığı" eski İstanbul; içinde saltanat kayıklarının yüzdüğü eski Boğaziçi; "günün her anına tılsımlı aynasını tutan" su seslerinin mekânı, köken şehir Bursa; Hepsi de bize kendi yüzümüzü yansıtan "geniş ve munis" bir tabiatla, "hayatın ahenk içinde olduğu mesut çağlar"la, bir zamanlar yaşanmış bir ruh saltanatıyla birlikte düşünülmüş bir Şark imgesi sunar. Tanpınar'da bu imge, hemen her zaman çocuğun anneye yaşadığı ilk narsisistik deneyimin terimleriyle ("munis ayna"yla, aynanın

saf "billûr"uyla, "yekpare zaman"la, "mesut çağlar"la, "ruh saltanatı"yla) anlatılmıştır.²⁴

Tanpınar'ın rüya estetiğinin merkezine varolan Şark'ı değil, yitik Şark'ı yerleştirmesi önemli. Çünkü daha önce de gördük: Yaşayan, o halde geri dönülebilecek, en azından geri alınabilecek bir ruhtu Peyami Safa'da Şark. Ne yabancı âşığın baştan çıkarıcı busesi ne de Batılı oğulun hükmeden aklı, ruhun kendisinde önemli bir değişim yaratmıştı. O hâlâ aynı el değmemiş ruh, aynı halis mana, aynı bozulmamış inançtı. Yıllar sonra Batılılaşmayı haysiyetten zillile düşüş olarak tarif eden Cemil Meriç, mağdurluktan beslenen hırçın üslubuyla Batılılaşmanın nasıl bir geri dönüşsüzlük içerdiğini sezdirir, hatta tarihin akışının tersine çevrilemeyeceğini açıkça söylerse de, Şark'ın "virilité"sine rahatça yaslanmasına bakılırsa, aradan geçen onca yıla rağmen o bile erillikle bağdaştırmakta ısrar ettiği bu ruhun bir biçimde diriltilebileceğine inanıyor gibidir.

Bu yüzden esas kopuşun, esas kırılma noktasının Tanpınar'da olduğunu söyleyeceğim ben. Çünkü Şark'ı Peyami Safa'da olduğu gibi ana-çocuk ilişkisinin terimleriyle düşünmesine rağmen, aslında ana kayıpla ilişkilendirmiş; giderilmez bir öksüzlük, bitmeyen bir yas duygusuyla anlatmıştı Tanpınar. *Beş Şehir*'in "Bursa"sında erkeği tarafından unutulmuş, el aynalarında boş yere yüzünü görmeye çalışan, kendi yüzünü göremediği için bize de ayna tutamayan, bakışları donuklaşmış, aynası körelmiş eski masal sultanıdır artık Şark. Gerçi burada da romantik bir yüceltme, Doğu'yu bir ideal haline getirme çabası yok değildir. Artık var olması bile bir tamlığın, yitirilmiş de olsa bir yekpareliğin, bir ruh saltanatının mekânıdır çünkü orada Şark. Ama kayıp duygusu önemli: Cumhuriyet'le birlikte geçmişten kesin bir biçimde kopan Avrupalı bilincin yitirilmiş köklerine duyduğu ilgiyle kurduğu, geriye bakarak, ama artık geriye dönülemeyeceğinin bilgisiyle idealleştirdiği, bu yüzden ancak bir içsel mekân, ancak bir rüya olarak yüceltilebildiği dışıl geçmiştir Tanpınar'da Şark. Kırılma noktasının kısmen Halid Ziya'da, özellik-

24. "Şark dediğimiz o ledünnî şevk dünyası" ve "en saf billûr gibi kauksüz Şark" sözleri *Yahya Kemal*'de geçer. Yapı ve Kredi Yayınları, 1999, s. 110-1.

le de Tanpınar'da olduğunu söylememin başka nedenleri de var. Birincisi: Avrupa'yla karşılaşma, bir narsisistik yaralanma içermesine rağmen Halid Ziya ve Tanpınar dışındaki yazarlarda hep cinsel terimlerle; "evlilik"le, "zıfafa yatağı"yla, baştan çıkaran buseyle anlatılmıştı. Tanpınar'sa "Tanzimat'tan beri bir nevi Oedipus kompleksi, yani bilmeyerek babasını öldürmüş adamın kompleksi içinde yaşıyoruz" demesine rağmen²⁵ bir baba arayışına girmek, ya da babanın kudretini taklit etmek yerine, esas problemi başından bu yana bir anne kaybı, bir ayna yitimi olarak anlatır. İkincisi: Her ne kadar yapay ve taklit bir medeniyet tehlikesinden yakındır, "bizi her an kendimizden koparmaya çalışan kudretli cereyanlar"a karşı "milli, yani halis" olana dönmek gerektiğini savunursa da, Şark'a gerçekten geri dönüşlebilir miş gibi yazmamış, Doğu'yu sanatının yitik nesnesi kılabilmiştir Tanpınar.

Üçüncü (ve bence en önemli) nedene gelince: Peyami Safa'nın Doğu-Batı ilişkisini ele alırken başvurduğu ana-oğul benzetmesindeki oğul, Tanpınar'da artık dışarıdaki Garp değil, "cezri bir Garpcılığı" bizzat yaşamış oğulun, Tanpınar'ın kendisidir. Şark'ı neden sevdiğini açıklarken söyledikleri, hiçbir zaman onarılamayacak bir kayıp duygusuna işaret ettiği için önemli bence: "[Şark'ı] Bazen bir zenginliği, bazen alıştığım bir hastalığı sever gibi severim. Yalnız bir noktayı unutmayalım. Bu sevgi bizim için bir nevi evvel yaşamış hayattan kalma sevgidir. Yani artık Avrupalı olduğum için severim."²⁶ Avrupa dışarıdaki düşmandan çok. yazarın iç dünyasındaki bir figüre, iç seslerinden birine dönüşmüştür artık. Bence tam da bu yüzden, "yekpare" sözcüğünü ne kadar seviyor olursa olsun, iç dünyanın bölünmüş olduğunu baştan kabul ettiği için, romanlarında örneğin Peyami Safa'dan daha derinlere inebilmiştir Tanpınar.

Aslında kopuşun Tanpınar'dan da önce, Yahya Kemal'le başladığını biliyoruz. Eski Türk şiirinin "naaş"ından, "ruhunun çekildiği"nden söz eden oydu. Yahya Kemal'in, artık var olmadığını bile bi-

25. Tanpınar, "Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan", *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yayınları, 3. basım, 2000, s. 38.

26. "Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor", *Yaşadığım Gibi*, s. 321.

le "eski ledünnî Şark"ı aradığını, onun yokluğuna sızlandığını, hakikatte bunun "Şark öldü!" demek olduğunu söyleyense Tanpınar'dır.²⁷ *Yahya Kemal* incelemesinde, ustasının şiirlerini anne kaybından yola çıkarak yorumlar. Ama Yahya Kemal'in fetihçi temalarını, şiirindeki büyüklük rüyasını, şairin gür ve cihangir ses tonunu değil de anne kaybını merkezine alan bu yorum, burada şairin öksüzlüğünden çok, yorumcunun kendi öksüzlüğünün konuştuğu izlenimini uyandırır. Gerçekten de Yahya Kemal'in çoğu şiirinde olduğu gibi birçok yazısında da, onarılmaz bir kaybın yasını tutan öksüz oğulun sesinden çok, ceddin ölümü sayesinde erilleşmiş, heybetli maziyi (anlı şanlı cedleri, kanlar içinde yüzen şehitleri, ölü atayı) şiirinin besin kaynağına dönüştürmüş modern oğulun, akıncı cedlerin mağrur varisinin sesi duyulur. Geçmişini gururla anan, kendi yeniliğinin onun ölümüne bağlı olduğunu bilen, maziye geri döntülemeyeceğinin farkında, bu yüzden fetihçi Şark'ı özlemekten çekinmeyen kendine güvenli ses. Cemil Meriç'in Namık Kemal ve kuşağında gördüğü "fetih hülyası"nın estetik ifadesi.

Tanpınar'a gelince, fark şurada: O da eskinin ölümünden söz eder, o da mazinin diriltilebileceğine inanmanın bir safdillik olduğunun farkındadır; ama Osmanlı medeniyetine duyduğu bütün hayranlığa rağmen onun Şark'ı, Yahya Kemal'deki fetih rüyasının, doludizgin boşanan atların, kılıç şakırtılarının, tekbir ve top seslerinin, muzaffer bir ses tonuyla anılan bütün bu eril-destansı geçmişin çok uzağına savrulmuş, daha doğrusu çok daha uzak bir geçmişte takılıp kalmıştır. Sanki daha erken bir kayıp, erillik kaybından çok daha eski bir kayıp, yaratıcı zihnin başka şeylerle ilgilenmesini engellemiş gibidir. Sanatını da bu ilksel kaybın emrine vermiştir Tanpınar. Kudreti devralınacak ölü ata değil; sanatın gücü sayesinde ölümler ülkesinden, kapatıldığı yeraltı sarayından kurtarılması gereken ölü annedir Tanpınar'da Şark. Pınar kurumuş, bakışları donuklaşmış, aynası çoktan kürelmiş anne.

Anne, evet, ama ölü anne.

27. Tanpınar, *Yahya Kemal*, s. 26.

*Kurumuş Pınar,
Kör Ayna, Kayıp Şark*

Ophelia, Su ve Rüyalar



Suda boğulan Ophelia'ya gelince: Kaybın aynı anda hem öznesi hem nesnesi; yitiren ve yitirilenle ilgili imgelerin her an yer değiştirerek etrafında kümelendiği sabit imgedir o. Hem aynaya duyulan şiddetli ihtiyaç hem de kör aynanın, boş bakışın kendisi. Hem suya eğilen yüz, yitirdiğiyle ancak onun sularında birleşecek öksüz özne, hem de yitik sevgilinin kendisi: genç yaşta solup gitmiş, ölümler diyarından kurtarılmayı bekleyen beyaz entarili hayal. Her şeyi külrengi bir gök altında manasız bırakarak çekip gitmiş, geri getirilmek istenen ölü anne. Durgun suyun ama aynı zamanda küf ve rutubetin, beyaz hayalin ama aynı zamanda mazi denen hayaletin; kaza, intihar ve cinnetin ortak adı.



BİRÇOK yazar gibi Tanpınar için de "gelmiş geçmiş şairlerin en büyüğü"ydü Shakespeare. Ama Tanpınar'ı, örneğin bir Baudelaire ya da bir Valéry kadar etkilememişti. Zaten yapıtlarında Shakespeare'e sınırlı sayıda gönderme vardır. Biri, *Salmenin Dışındakiler*'de: Romanın anlatıcısı Cemal, üzerinde çalıştığı trajediyi neden bitiremediğini açıklarken Shakespeare'i "yanlış anlamış" olduğundan söz eder. Aynı romanın tiyatro oyuncusu olmak için yanıp tutuşan Sabiha'sı da Ahmet Cevdet'in *Romeo ve Jülyet* çevirisini elinden düşürmez. "Abdullah Efendi'nin Rüyâları"ndaysa gülünç bir "vodvili bir Sofokles veya Shakespeare tiyatrosu imiş gibi ciddi ve muzdarip" yaşamıştır Abdullah Efendi. Bir de *Hamlet*'in ünlü cümlesi var. Tanpınar cümleyi ("Danimarka krallığında çürümüş bir taraf var") hem *Salmenin Dışındakiler*'de hem de *Aydaki Kadın*'da, birincisinde mütareke İstanbul'unun, ikincisinde de Cumhuriyet dönemi burjuva çevrelerinin çürümüşlüğüne anlatmak için tekrarlayacaktır. Aşağı yukarı bundan ibaretmiş gibidir Tanpınar'ın Shakespeare'i. Fazla ısrarlı olmayan, geçerken yapılmış göndermeler.

Ama dikkatli Tanpınar okurları, Shakespeare'in kahramanlarından birinin Tanpınar için anlamlı bir figüre, inatçı bir imgeye, zamanla bir sembole dönüşmüş olduğunu fark edeceklerdir. *Hamlet*'in Ophelia'sıdır bu. Hamlet'in tuhaf, kararsız davranışları karşısında çaresiz kalan, babasının öldürülmesinden sonra ırmakta şarkı söyleyerek suya gömülen, anasız büyümüş Ophelia. Shakespeare'in en kıvrılgan kadın kahramanlarından biri olan Ophelia gençliği, güzelliği ve masumiyetiyle olduğu kadar solgun yüzü, cinneti ve genç yaşta-

ki ölümüyle de Tanpınar'ı etkilemiş olmalıdır. Tanpınar'ın deneme, öykü ve romanlarındaki Ophelia göndermelerinin sayısı gerçekten şaşırtıcıdır. Birçok denemesinde beklenmedik bir anda karşımıza çıkar Ophelia. "Musikî Hülyaları"nda, "İstanbul'un Mevsimleri ve San'atlarımız"da, "Fuzuli'ye Dair"de, Tanpınar'ın başka yapıtlarından da tanıdığımız ana imgelerin ("durgun su"yun, "billûr havuz"un, "mağara"nın, "mabed loşluğu"nun, "beyaz uçurum"un, "su nergisleri" ve "büyük nilüferler"in) yanı başında yerini almış, Tanpınar imgelerinin etrafında kümелendiği bir sabit imgeye dönüşmüştür. Tanpınar'ın ilgisini çeken, özellikle de Ophelia'nın ölüm sahnesidir. Shakespeare'in oyununda dolaylı olarak anlatılan bu sahne birçok şair ve ressam gibi Tanpınar'ın da esas ilgi odağıdır. Cam gibi parıltıdayan suyun başında şarkı söyleyen, başında çiçekler, bukleleri suya yayılmış, yavaş yavaş ölüme batan genç kız; kaza, cinnet ve intiharın iç içe geçtiği bu sahne, Tanpınar'ın denemelerinde tekrar tekrar karşımıza çıkar: "Çünkü suyun olduğu her yerde, muhakkak çiçeklerini, yarım kalmış türküsünü, saçlarının dağınık rüyasını bir ebediyete götüren bir Ophelia vardır. Bu suyun ve aydınlığın ölüm rüyasıdır. Bunun için bir Shakespeare'i beklemeye gerek yoktur. Shakespeare olsa olsa bu rüyayı bize çözmüştür. Aydınlıkla kaban her suda bu masal mevcuttur."¹ Tanpınar'ın yukarıda söz ettiğim diğer denemelerinde de dıştan gelen en küçük müdahalede darmadağın olan "sade bekleyiş halindeki varlığı", "bembeyaz safiyeti", "beyaz ve munis teslimiyeti"yle varlığını hissettirir Ophelia.² Şarkısı gi-

1. "İstanbul'un Mevsimleri ve San'atlarımız" (1953) *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yayınları, 3. basım, 2000, s. 150. Aynı denemede, İstanbul'da "suyun aynası"nın kapanıp toklaştığı, her şeyi "biçare, manasız bir artık"tan ibaret bıraktığından söz edilen bölümde yine Ophelia vardır: "Sanki Ophelia'nın cesedi çirkin bir şey olmuştur ve çok yakın bir yerde, yahut her yerde birden çürümektedir."

2. Şu bölüm "Musikî Hülyaları" (1949) adlı denemeden: "Gözlerimin önünde sanki billûr bir havuzda, yüzme ile raks arasında bir yığın hareketle -âdeta çıplak, bütün oyunları meydanda ve onun için izahı imkânsız, her an biraz daha büyüyor, genişliyor, yükseliyor, altın boğumlar, mücevher çengeller, bağlar, kıl kadar ince kökler çoğalıyor, rüzgârda saçlar, durgun sularda su nergisleri ve büyük nilüferler -ve ey Ofelya, senin cinnetin ve ölümün ikiz takdisini beraber almış yüzün!- hep beraber, her şeyi kavıyor, sarıyor, içine alıyor..." *Yaşadığım Gibi*, s. 357-8.

"Fuzuli'ye Dair I" adlı denemede ise (1957) *Leylâ ve Mecnun*'un Leylâ'sıyla

bi rüyası da yarım kalmış, direnmeden suya teslim olan saf varlık.

Tanpınar'ın öykü ve romanlarında daha çok ikincil figürler aracılığıyla yine karşımıza çıkar Ophelia. *Sahnenin Dışındakiler*'de Nasır Paşa'nın kızı Rezzan Hanım "beyaz geceliğinin içinde daha ziyade bir nevi Ophelia rüyasına" benzer. *Huzur*'un "bir sesin akışına kendini bıraktığı zamanlarda, sulara terk edilmiş bir madde gibi uzviyetinden bir şeyler" kopan, meçhule doğru yüzen, kişiliğinde "çiçeklerle dolu bir sandal akışı" hissedilen Macide'si de daimi hüznü ve zaman zaman dalıp gitmesiyle Ophelia'yı andırır: Macide'nin bir sesi dinleyişinde bile bir Ophelia hafifliği vardır. *Aydaki Kadın*'da da geçer Ophelia adı; ama roman boyunca manolyalara, su nilüferlerine benzeyen kadın yüzlerinde zaten çoktan hazır beklemektedir imge. "Rüyalar" adlı öyküsündeysen sanki imgeyi doğrudan hikâyeleştirmek istemiş gibidir Tanpınar. Öykünün başkışisi Cemil'e hep aynı rüya, rüyaya aynı hayal musallat olmuştur. Suda boğulan, hıçkırtarak kurtarılmayı bekleyen beyaz entarili bir genç kadın hayalidir bu. Suya girer girmez kendini rüyada hissedenden Cemil'in gözünde ka-

Ophelia arasında bir benzerlik kurulmuş gibidir. Fuzuli'nin Leylâ'sı gibi Shakespeare'in Ophelia'sında da "bu sade bekleyiş hâlindeki varlığı, onun dıştan gelen en küçük müdahalede darmadağın olacağını bilen ve kendi içinde toplanan mukavemeti"ni, "o bembeyaz sâfiyeti ve çok defa ölümden başka her hareketi reddeden mutavaatını" bulur Tanpınar. *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, 3. basım, 1992, s. 137-40. Belki daha ilginç olan, Tanpınar'ın Ophelia'yı bir ifade kalıbına, cümlede neredeyse kendiliğinden devreye giren bir sembole dönüştürmüş olmasıdır: "Daha evvel nısıra kırılmıştı: Suda Ophelia'nın saçları gibi" (Turan Alptekin, *Almet Hamdi Tanpınar: Bir Kültür, Bir İnsan*, İletişim Yayınları, 2001, s. 143) ya da "İşte size Ofelya'nın suda yüzen saçları gibi ter ü taze, esiri üç türkü mısraı...: "Son 25 Senenin Mısraları" (1936) *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 385. Edebiyat Fakültesi'ndeki ders notlarında sinemayla tiyatronun farkını yine Ophelia'ya başvurarak anlatır Tanpınar: "Sinema tiyatronun attığı hareketleri ele alır, mesela Ophelia'nın suya atlayışını gösterir, tiyatro ise ölüsünü getirir." (*Edebiyat Derstleri*, Yapı ve Kredi Yayınları, hazırlayan Abdullah Uçman, 2002, s. 49) Tanpınar'ın "ferdi saadet" hasretiyle ölüm düşüncesini birlikte ele aldığı "Şiir ve Rüya" (1944) denemesinde sözünü ettiği "beyaz ve munis teslimiyet" imgesinde de yine Ophelia'nın izleri vardır: "... ıpkı bir zambak veya su nergisi koklarken gelen ölüm gibi, bu beyaz ve munis teslimiyet ve hepsinin sonunda bütün bu şehriyinden avucumuzda kalan gül rengi boşluk ve onun hiç beklemediğimiz bir zamanda benliğimizin bir tarafından bir sarmaşık gibi, kalın yosunlar gibi canlanıp bizi sarması...". *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 37.

rısı bile "suyun üstünde bir Ofelya" olmuştur.

Kaza ya da hastalık sonucu ölen, dillendiremedikleri ıstıraplarıyla sessizce ölüme giden, bir biçimde zulme uğramış, cinnet geçirmiş, kader mahkûmu genç kadınlar Tanpınar'ın başka yapıtlarında da vardır. "Tren Yolculuğu"nun genç yaşta bir kazaya kurban giden genç kızı, *Mahur Beste*'nin başkalarının iradesine teslim olmuş, yine genç yaşta ölen Atiye'si, *Huzur*'da yine genç yaşta ölen Nurhayat Hanım. Yarım kalmışlıklarıyla olduğu kadar ölüm karşısındaki edilemlikleriyle de hepsinde Ophelia'yı hatırlatan bir yan vardır. Ama Ophelia'da özellikle de suyun daveti, sudan gelen ölüm, suya teslimiyet önem kazanır. "Yaz Yağmuru"nun, suyu görünce birden iradesizleşen ("Yağmur insanı nasıl kendi içine çağırıyor") genç kadını hatırlayalım burada. Aynı öyküde, genç kadının teyzesinin öyküsü de farklı değildir. Bir gece kayıkhaneden kayığı alıp giden kadının üç gün sonra ölüsü getirilecektir konağa. Aynı tema, aynı öykünün erken versiyonu olan "Emirgân'da Akşam Vakti"nde de var: Kocaman bir dalganın kendisini yutmak istediği gibi bir sabit fikre kapılmıştır orada genç kadın.

Edebiyat eleştirisinin epey kıyısında kalmış, eleştirmenlerden çok şair ve ressamların ilgisini çekmişti Ophelia.³ Rimbaud'nun ve Baudelaire'in esin kaynaklarından biriydi. Onsekizinci yüzyıldan itibaren, özellikle de ölüm sahnesiyle çok sayıda resme konu olmuş, suyun kenarında elindeki çiçek demetini bir söğüt dalına asarken ya da nilüferler, zambak ve nergislerin arasında ellerini iki yana açmış, yavaş yavaş suya gömülürken resmedilmişti. Edebiyat eleştirisinde ise Ophelia'yla ilgili az sayıdaki kapsamlı yorumdan biri, Fransız düşünür Gaston Bachelard'ın *Su ve Rüyalar*'ında yer alır. Tanpınar'ın

3. Ophelia'yı konu alan çok sayıda ressam arasında, aynı zamanda şair de olan Dante Gabriel Rossetti, ayrıca Francesco Bartolozzi, John Everett Millais ve Eugène Delacroix var. Şair ve ressamların elinde güzelliği, deliliği ve genç yaştaki ölümlüyle zamanla mitolojik bir figüre, hatta bir kült figürüne dönüşmüştü Ophelia. Edebiyat eleştirisinde ise Hamlet'in gölgesinde kalmış, romantizmin etkisiyle ondokuzuncu yüzyılda ilgi odağı olmaya başlamışsa da daha çok feminist ve psikanalitik eleştirinin gelişmesiyle yirminci yüzyılın ikinci yarısında yorumlanmıştı. Bu konuyla ilgili bir kaynak için bakınız Carol Solomon Kiefer, *The Myth and Madness of Ophelia*, Mead Art Museum, Amherst College, 2001.

Bachelard'ı okuduğunu, *Yahya Kemal* incelemesinde *Su ve Rüya-lar*'dan yararlandığını, Edebiyat Fakültesi'ndeki derslerinde bu kiptan söz ettiğini biliyoruz. Ophelia'nın suya gömülmesinin, kendi hüznüne gömülen bu genç kız imgesinin, ağlayan kadının kendi gözyaşında boğulmasını hatırlattığını söyler Bachelard.⁴ Bu şifasız hüznün, Tanpınar'ın kahramanlarının da yabancıları değildir. Yalnızca Tanpınar'ın her an dağılacakmış gibi duran genç kadınlarından da söz etmiyorum. Tanpınar'ın eylem ya da ülkü adamı olamamış, bir "somnanbül" gibi ortalıkta dolaşan hülyalı esas oğlanlarında. "terkin bekçiliğini yapmaktan kıpırtısızlaşmış çocuksu erkekler"inde,⁵ örneğin *Mahur Beste*'nin gerçek hayattansa eşyanın yekpare uykusuna kaçan Behçet Bey'inde, *Huzun*'un "geniş ve biteviye akan nehrin dışına düştüğü için azap çeken," çolpa ve çocuk kalmaya mahkûm Mümtaz'ında, *Sahnenin Dışındakiler*'in hep uzleti ve sükûnu arayan Cemal'inde de vardır bu izler.

Yine de genç kadınlar üzerinden gidelim şimdilik biz. Belli ki Shakespeare'in *Hamlet*'inde Tanpınar'ın esas ilgisini çeken, her an hesaplı davranmayı gerektiren bir siyaset sahnesinde, bu hoyrat erkekler dünyasında davranmak zorunda kalan (bu yüzden kuşkusuz zalim de olabilen) mütereddit Hamlet'ten çok, bu sahnenin kıyısında yapayalnız kalmış öksüz Ophelia olmuştur. Freud'dan bu yana baba katliyle, Oidipus'la ilişkilendirilen Hamlet'ten,⁶ trajedinin merkezindeki esas oğlandan çok, oyunun daha az işlenmiş kadın figürüne, bize trajik bir çatışmadan çok lirik bir imge sunarak yitip giden, deliliğin sınırındaki Ophelia'ya yakın hissetmiş olmalıdır Tanpınar kendini. Ophelia ise yarım kalmışlığı (Tanpınar'ın deyişiyle "yarım kalmış türkü"sü) ve öksüzlüğüyle olduğu kadar su-ayna-ölüm üçlü-

4. Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*'in (1942) burada kullanılan İngilizce çevirisi *Water and Dreams*, The Pegasus Foundation, 1999, s. 82.

5. Fatih Özgüven, "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Erkekler ve Kadınlar... Sahnenin Üzerinde", *Cumhuriyet Kitap*, sayı 47, 10 Ocak 1991. *Bir Gül Bu Karanlıklarda* içinde, hazırlayanlar Abdullah Uçman ve Handan İnci, Kitabevi, 2002, s. 423.

6. *Rüyaların Yorumu*'nda Hamlet'le Oidipus arasındaki bağa değinir Freud. Konuyu kitap boyutunda işleyense öğrencisi Ernest Jones'dur: *Hamlet and Oidipus*, Doubleday Anchor Books, 1954.

sünü akla getiriyor olmasıyla da Narkissos mitinin nemli topraklarını düşündürür. En azından Tanpınar'ın Ophelia etrafında çoğalttığı bir yığın imgede (Tanpınar metinlerinde neredeyse zincirleme bir biçimde birbirini izleyen "güzellik ve saadet rüyası"nda, "suyun aynası"nda, "akis"te, "billûr kâse"de, "iç âlem mağarası"nda, "durgun sudaki su nergislerinde") vardır bu. Kimsenin anlam veremediği karşılıksız şarkısıyla suya gömülen Ophelia sanki mitin iki ögesini, kendi yankılanan sesinden ibaret kalan su perisi Ekho'yla, sudaki görüntüsünün peşinde, ardında bir nergis çiçeği bırakarak suya gömülen Narkissos'u aynı imgede toplamış gibidir.⁷

II.

Tanpınar'ın zihnini yalnızca bir imge olarak değil, bir "kompleks" olarak da meşgul etmişti Ophelia. *Yahya Kemal* incelemesinde Yahya Kemal'de, ilk şiirlerinden biri olan "Mehlika Sultan"dan bu yana bir Ophelia kompleksi olduğunu söyler. Rüyalarında Mehlika Sultan'a âşık olan, onun hayalini viran bir kuyunun aynasında arayan, hayalin peşinden suya gömülen yedi gencin hikâyesiydi "Mehlika Sultan." Tanpınar aynı kitabında Yahya Kemal'in "Deniz" ve "Açık Deniz" şiirlerini de yine aynı kompleksten hareketle, su unsurunu temel alarak çözümler. "O [Yahya Kemal'in şiirinde su] açılır, alır, muhafaza eder, sonra kendi üstüne dönerek geriye verir. Bu akan su ile, denizin arasındaki farktır."⁸ Tanpınar'a göre "hem ışık ile ve su ile dağılıp akmasını, hem de suda toplanmasını, külçelenmesini" bilmiştir Yahya Kemal.

"Ophelia kompleksi" kavramını, Bachelard'ın *Su ve Rüyalar*'ından almıştı Tanpınar. Psikanalize ilgi duyduğunu, 1940'larda Freud'u, Jung'u, Ernst Jones'u, ayrıca psikanalizi edebiyata uygulayan İsviçreli psikolog Charles Baudouin'i okuduğunu, bazı çözümlemelerin-

7. Yunan mitolojisinde Narkissos su perisi Ekho'nun sevgisini reddedince tanrıların gazabına uğrar ve ırmaktaki kendi görüntüsüne âşık olur.

8. *Yahya Kemal*, Yapı ve Kredi Yayınları, 2001, s. 137.

de "Oidipus kompleksi" ya da "iptidai narsisizm" gibi kavramlara yer verdiğini, derslerinde de psikanalizin temel kavramlarını tanıttığını biliyoruz. *Yahya Kemal* incelemesinin esin kaynaklarından biri olan Bachelard ise klasik psikanalizden etkilenmekle birlikte bireysel geçmişin basınçlarından çok, maddi evrenin arketipsel çözümlemesine ağırlık veriyordu. Özellikle de *Ateşin Psikanalizi*'nden⁹ sonraki yapıtlarında, imgenin içeriğini yazarın yaşamöyküsüyle açıklayan psikanalitik yaklaşımlara mesafe aldığı görülür. İmgenin bilinçdışı anlamını sabitleyip onu genelgeçer bir açıklama aracına dönüştürdüğü, yaratıcı imgelemi reflekse, estetik deneyimi travmaya indirgediği, imgenin verdiği hazzı ya da imge açlığının kendisini göz ardı ettiği için klasik psikanalizden uzaklaşmıştı Bachelard. Maddi unsurlar üzerine (ateş, su, hava ve toprak üzerine) yazdığı beş kitaplık çalışmanın (*Ateşin Psikanalizi*'nden sonraki) ikinci kitabı olan *Su ve Rüyalar*'da da bu yaklaşımın izleri görülür. Bireysel imgelemenin nasıl olup da maddi unsurlardan birine bağlanıp kaldığını, neden hep su imgesini çoğalttığını inceler *Su ve Rüyalar*'da Bachelard. Bunu yaparken klasik psikanalizden, özellikle de Marie Bonoparte'ın Edgar Allan Poe okumasından¹⁰ yararlanır, ama şiirsel imgenin fiziksel ya da ruhsal bir gerçekliğe indirgenmesine de karşıdır. Şiirsel imgeyi kişisel geçmişi eleveren bir dil sürçmesi, geçmiş travmanın dolaysız dışavurumu, ruhsal kompleksin doğrudan tercümesi olarak, yani bu edilgen yönüyle değil, aynı zamanda öznel yaşamı genişleten etkin bir şey olarak, tekilliği ve benzersizliği, yeniliği ve beklenmedikliği içinde incelemeyi dener. Bu yüzden de edebi imgeyi yorumlarken ruhsal komplekslerden çok, "kültür kompleksleri" olarak adlandırdığı, (Novalis, Ophelia, Swinburne gibi yazar ya da edebi kahramanların adını taşıyan) komplekslerle çalışmayı seçer. İşte Yahya Kemal yorumunda Tanpınar'a esin kaynağı olan "Ophelia kompleksi" bunlardan biridir. Tanpınar'ı *Su ve Rüyalar*'ı okumadan önce de

9. *La Psychanalyse du feu* (1938; *Ateşin Psikanalizi*, çeviren Aytaç Yiğit, Bağlam Yayınları, 1995).

10. Marie Bonoparte, *Edgar Poe*, Denoël, 1933; İngilizce çevirisi *The Life and Works of Edgar Allan Poe*, Imago Publishing Co., 1949.

etkilediği anlaşılan Ophelia belli ki Bachelard'dan sonra, Tanpınar'ın "su ve rüyalar" üzerine kurulu estetiğinin ana imgelerinden birine dönüşmüştür.¹¹

Bachelard'a geri dönersek: *Su ve Rüyalar*'da hacmi ve kütlesi, kuşatıcılığı ve sarıcılığı, saflığı ve besleyiciliğiyle dışıl unsurdur su. Beşik gibi sallanan, salınan unsur; uyutan, kendisi de uyuyan unsur. Hem *Su ve Rüyalar* hem de *Mekânın Poetikası*'nda suyun bir "göz" olduğunu da söyler Bachelard.¹² Işığı emip ondan bir dünya yaratan gölün kendisi büyük sakin bir gözdür: manzaranın gözü. Bu gözün aynı zamanda kökensel ayna olduğunu da söyler Bachelard. Sudaki manzara, evrenin kendini algıladığı ilk görüntüdür. Bir başka deyişle evrenin kendini seyrettiği kadim aynadır su; dünya kendini gölde görmek istemiş gibidir. Öyleyse duruluğu ve besleyiciliğiyle olduğu kadar, aynı anda hem gören (göz) hem de yansıtan (ayna) unsur olmasıyla da şairde bir kozmik narsisizm yaratmış olmalıdır su. Yine de bu kozmik narsisizm, kişisel deneyimin yabancıları değildir. İnsana ilk narsisistik deneyimini, kendini ilk kez annesinin gözünde gören insan yavrusunun ilksel mutluluk imgesini, bakanla aynalayanın ilksel birliğini de hatırlatıyordur su. İmgelemde suyla (Bachelard'ın "ilk yatıştırıcı" olarak nitelendirdiği) sütün. suyla ana rahminin, suyla aynanın, suyla sallanan beşiğin sık sık yer değiştirmesinin nedeni de bu olmalıdır. Suyla ölümün de; özellikle de sakin suda ölümün, ölümler içinde en fazla anneyle, yeniden doğmak üzere suya geri dönmeye ilgili olduğunu söyleyecektir Bachelard.

Yukarıda da söylemiştim: Bütün bu malzeme, suyu ve rüyayı neredeyse başından bu yana estetiğinin temel unsurları olarak tanımlayan Tanpınar'ın kendi Ophelia kompleksine yeni içerikler kazandırır.

11. Tanpınar'ın *Su ve Rüyalar*'ı (1942) ne zaman okuduğunu bilmiyoruz. Yukarıda sözünü ettiğimiz Ophelia göndermelerinin bir çoğu 1940'ların sonlarına ve 1950'lere ait yapıtlarda yer alır. Ama birkaçının içinde yer aldığı metinler *Su ve Rüyalar*'dan önce yazılmıştır. Bundan da önemlisi, Tanpınar'ın Ophelia'yla eşleştiği bir yığın izlek ve imgenin Tanpınar'da neredeyse başından bu yana varolmasıdır.

12. Bachelard, *Mekânın Poetikası*, çeviren Aykut Derman, Kesit Yayıncılık, 1996, s. 221.

miş olmalıdır. Buna daha sonra geleceğiz. Ama önce, *Yahya Kemal*'e dönelim. Bu kitapta Ophelia kompleksini "suyun daveti" ya da "suyun telkini" olarak tanımlar Tanpınar. Yahya Kemal yorumunda ana hatlarıyla Bachelard'a bağlı kalmıştır ama Bergson ve Proust üzerinden gelen bazı içeriklerin de buraya eklendiği görülür. Suyun zamanla, hafızayla, hatırlamayla ilişkisini vurgular Tanpınar. Nitekim Yahya Kemal'in şiirlerindeki suyu "akıp giden yahut güneş altında kamaşan unsur olduğu kadar, toplayan, muhafaza eden ve haurılayan unsur" olarak tanımlayacaktır: "Su, onun şiirinde hem zamanın kendisi, hem de onu saklayan hafızadır." Yahya Kemal'in "gemiler geçmiyen umman"ı da "bir çeşit durdurulmuş veya birikmiş zaman"dır Tanpınar'a göre. Yahya Kemal'in "Kaybolan Şehir"ini yorumlarken bu kez Bachelard'dan çok klasik psikanalize, örneğin Marie Bonaparte'in Poe okumasına daha yakın bir okumanın, şiirle şairin kişisel geçmişi arasında bağ kurma isteğinin öne çıktığı görülür. Yahya Kemal'in öksüzlüğünü öne çıkartmıştır Tanpınar: "Kaybolan Şehir"deki kayıp duygusu, anne ölümünün hazırladığı bir zemine yerleşmektedir. Şairin doğup büyüdüğü, imparatorluğun tasfiyesiyle birlikte kaybettiği şehir Üsküp, biraz da ölen annenin kendisidir Tanpınar'a göre. Anneyle anavatan, kaybolan çocukluk şehriyle kökensel ev, kökensel evle deniz arasındaki çağrışım ağı hep aynı içeriğe işaret ediyordur: Yahya Kemal'de "...ölen bir anneye ait bir merkezleşmenin evvelâ kaybolan bir şehirle, sonra da bütün bir vatanla ve bir başka koldan da kaybolmuş bütün bir âlemle birleştiği âşikârdır."¹³

Yahya Kemal'de suyun davetinin, ölü anneye geri dönme isteğine denk düştüğünü söylüyordur Tanpınar. Gerçi Yahya Kemal'le ilgili başka yazılarında, denizin hürriyet idealiyle ya da cemiyetin kendisiyle eşleştirildiği başka yorumlar da yok değildir.¹⁴ Ama o yorumlarda bile Tanpınar'ın Ophelia etrafında kümelediği dişil imgeler devreye girmekte gecikmez: "Yahya Kemal'in şiirleri hafızamızda

13. Tanpınar, *Yahya Kemal*, s. 153.

14. "Deniz onda bazen hürriyet idealinin dönülmez yoludur, bazen de derinliklerine atılarak 'dar varlığımızın hendesesinden' kurtulacağımız cemiyetin kendisi ve çok def'a da imkânsıza susamış insan ruhunun eşidir." "Türk Edebiyatında Cereyanlar" (1959), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 110.

serin ve loş bir mağara kaynağında kendi ebediyetinin sularıyla yıkanan mesut bir ilâhe vücudu gibi sıcak, ter ü taze gülüyor".¹⁵

III.

Tanpınar okurları *Yahya Kemal*'de, Tanpınar'ın kendisine model aldığı şairi kendi "şahsi masal"ına yaklaştırma çabasını sezmiş olmalıdır. Yahya Kemal'in yüksek ve gür sesindense, en azından *Kendi Gök Kubbeniz*'de belirgin olan, bütün yenikliğine rağmen heybetinden pek bir şey kaybetmemiş muzaffer ve mağrur, coşkun ve cihangir ses tonundansa öksüz, mahzun, yaslı yanını öne çıkarmıştır Tanpınar. Akıncı cedler, doludizgin boşanan atlar ve ruh orduları, fetih ezanları, tekbir ve top seslerindense Ophelia gibi baştan yenik bir figürü, yarım kalmış şarkısıyla sessizce suya gömülen öksüz genç kız imgesini merkezine alır Tanpınar'ın yorumu. Suyun davetine gelince: Mehtap ışığında bir ayna gibi parıldayan, som gümüşten durgun su imgeleri Yahya Kemal'de yok değildir. Ama bir bütün olarak bakıldığında Yahya Kemal şiirinin okura Ophelia'nın suyundan çok sahipsiz bir engini, siyah ufuklarla sınırlanmış da olsa alabildiğine uzanan bir hür maviliği, kükreyen ve uğuldayan bir açık denizi, ezelden köpüklü asi bir suyu düşündürdüğü de açıktır.

Şunu da biliyoruz: Suya olan bağıllık belki Yahya Kemal'den de çok, Tanpınar'ın kendisi için geçerlidir. Özellikle de şiirlerinde: "Yavaş Yavaş Aydınlanan"da şairi yosunlu boşluktan kendine çeken "denizaltı âlemi", "Her Şey Yerli Yerinde"de kuytu ve serin "deniz mağarası", "Uyku Sularında"da "masal mağarası" olarak tekrar tekrar karşımıza çıkar Tanpınar'da su. Bu yarı aydınlık denizaltı âlemi, *Huzur*'un başlarında Akdeniz'in anlatıldığı bölümde, kayaların arasındaki havuzu andıran durgun ve berrak deniz mağarasıyla bir kez daha varlığını hatırlatır. Tanpınar'ın yaşamının sonlarına doğru yazdığı ünlü "Antalyalı Kıza Mektup"ta yine oradadır imge: "Denizin iki manzarası beni çıldırtırdı. Biri bu kayaların sahile bakan bir ye-

rinde sabah ve akşam saatlerinde durgun denizin ışığıyla dipteki taş ve yosunlarla aldığı manzara, biri de öğle saatlerinde güneş vuran suyun elmas bir havuz gibi genişlemesi." Yine Akdeniz'den, çocukluk şehri Antalya'dan söz etmektedir Tanpınar. Nitekim aynı mektupta "gördüklerimi zihni hayatıma nakledebilecek bir bilgim yoktu" der. Henüz zihni hayata nakledilmemiş imge, Tanpınar'ın çeşitli yapıtlarında bir çocukluk yaşantısıyla bağlantılandırılan bu kavram öncesi kayıttır. Sanki kusursuz ifadesine kavuşana kadar tekrar tekrar dile getirilmek istenmiş gibidir. Sanki suyun telkininin nedenlerini araştırmış, imgenin doğduğu ilk sahneye geri dönmek istemiştir Tanpınar. Bir başka mektubunda, hafızasında çocukluktan kalan iki kuvvetli manzaradan biri olarak "öğle güneşi altında sakin deniz" diye sayar.¹⁶

İlksel imgenin şairden şaire değiştiğini, iki şairin pek âlâ "aynı havasal vatanda" (ya da bizim burada inceleyeceğimiz gibi, aynı nemli iklimde) "karşıt tanrılara bağlanabileceğini" söylüyordu Bachelard. Nasıl Edgar Allan Poe'nun şiirinin ağır ve uykulu suyuyla örneğin bir Swinburne'ün şiddetli ve enerji dolu suyu aynı şey değilse, Yahya Kemal'in açık deniziyle "Göl Saatleri"nin, "durgun Dicle"nin, "durgun suya baktım ve dedim: âh ölebilsen" dizelerinin şairi Ahmet Haşim'in kıpırtısız, hasta, sarı suyu da aynı şey değildir.¹⁷ Tanpınar'a gelince: Kuşkusuz "Açık Deniz" şairinden de *Göl Saatleri* şairinden de etkilenmiştir. Ama onun şiirindeki su dalgın, dinlenen, durgun bir su olmanın ötesinde hemen her zaman ışığa göre ta-

16. "Şiirde İlk Tomurecikler", *Tanpınar'ın Mektupları* içinde, Dergâh Yayınları, hazırlayan Zeynep Kerman, 2001, s. 151.

17. Aynı maddi unsurun dünyasında "karşıt tanrılar"a bağlanan yazarların Türk edebiyatındaki belki de en çarpıcı örnekleri Tanpınar'la Bilge Karasu'dur. Karasu'nun metinlerinde de ilksel çağrışımlarıyla, her zaman dışıl bir sahne olarak, çoğu zaman apaçık bir döl yatağı olarak karşımıza çıkar su. Suyu geri dönüş izleği de önemlidir bu metinlerde. Ama Tanpınar'dan farklı olarak Karasu'da suyun ölümle ilişkisi çok daha dolaysız bir biçimde, özlem payına yer bırakmayacak kadar sert, kanlı bir biçimde kurulmuştur. Gerçekten kara bir sudur Karasu'nun suyu; arzu kadar korku da uyandıran, besleyici olduğu kadar yutucu, kuşatıcı olduğu kadar boğucu da olabilen bir su. Tanpınar'sa birazdan göreceğimiz gibi, ne kadar karanlık bir su olursa olsun orada ısrarla ışığı, billûru, aynayı aramaktan vazgeçmemiştir.

nımlanmış bir sudur. Yukarıda da sözünü ettik: Ya ışığı tam geçirmeyen, yarı karanlık, loş bir denizaltı mağarası ya da tersine ışığı iyice içine alıp aynalaşmış, güneşli, gümüşü bir su. Hafızasındaki kuvvetli manzaralardan biri olarak "öğle güneşi altında sakın deniz"i sayıyordu Tanpınar'ın kendisi. Yapıtlarında sık sık geçen "güneş vurmuş akşam denizi"ni, "bir yaz öğlesinde denize yerleşen güneş"i, "içinde güneş erimiş" suyu, "Antalyalı Genç Kıza Mektup"un "güneşle birleşmiş, güneşin sarayı ve havuzu olmuş" suyunu da ekleyebiliriz buraya. Bachelard'ın "bileşik imge" adını verdiği, iki maddi unsurun (suyun ve ateşin) iç içe geçmesiyle oluşmuş imgelerdir bunlar. Geniş ve durgun bir suda uzayıp giden ışıklar, suya dökülen yıldızlar, mehtabın denize bir altın oluk gibi boşanması, eritilmiş altının durgun suda külçelenmesi: *Huzur*'un cümleleri büyük ölçüde bu tür bileşik imgelere yaslanır. "Elmas kadar parlak bir güneş"in vurduğu bir Akdeniz vardır örneğin orada ya da her şeyin akisten, "ışık sarımsılarından ibaret kaldığı bir Boğaz." Denizin tehlikeli varlığını yumuşatan, ölümün izini bile silen, "bir nevi bahar sıtması gibi suya düşen" bu Akdeniz güneşi *Sahnenin Dışındakiler*'de bir kez daha karşımıza çıkar. *Mahur Beste*'deyse bu kez musiki "içinde güneş çalkalanan bir havuz gibi" insanı kendine çeker. "Suda kurulan malikâneler" ya da "suda olgunlaşan rüyalar" gibi Tanpınar'ın neredeyse kavrama dönüşmüş imgeleri de (tıpkı çok sevdiği, ışıkla suyu iç içe geçiren "hillûr" gibi) hep aynı aynalaşmış suyun çeşitlemeleri olarak tekrar tekrar karşımıza çıkacaktır Tanpınar'ın yapıtlarında.

İmgenin takıntılı tekrarından belki daha da önemlisi, Tanpınar'ın her tür yaşantıyı hep aynı asal unsura, suya başvurarak anlatmadaki ısrarıdır. Yine *Huzur*'da örneğin, iç benlik gibi ("o sular altında uyuyan, fakat her şeyi idare eden kesif tabaka") cinsel deneyimi de ("ılık ve kokulu suda uyumuş yorgun insanın hem hoşulmaktan korkan, hem de uykunun uyuşukluğundan kendisini bir türlü kurtaramayan...") su unsuruyla anlatılmıştır. Sanattan ziyade duaya benzettiği, estetiğinin temel unsuru saydığı musiki üzerine yazılarında özellikle belirgindir bu. Yine *Huzur*'da, mistiklerin vecd halini andıran, vâhdet ve kavuşma izleklerinin öne çıktığı Ferahfezâ ayini de yine suyla ilişkilendirilerek, Freud'un "okyanussal duygusu"nu andıran

bir tamlık imgesiyle anlatılır.¹⁸ *Huzur*'da Ferahşezâ peşrevinin dinlendiği sahne, Tanpınar'ın neredeyse bütün ana imgelerinin kümelendiği bölüm olması bakımından da anlamlıdır. "Sular altında tutuşmuş akşam dünyası" oradadır; "geniş, sonsuz, büyüğü" kainata duyulan özlem, "bir katresi olarak yaratıldığımız ummanı" arama fikri, "duanın denizinde çalkalanan gemi", "insanla durmadan konuşan deniz", içinde beraberce yüzülen "durgun havuz", "acayip nilüferler", hepsi oradadır. Varlığımız sanki bizden çok kuvvetli bir başka varlığa emanet edilmiş, her şey kendi cevherine ve oradan daha derin bir asla iade edilecekmiş gibi eriyordur. Tanpınar'ın ne zaman gördüğünü bilmediği bir kadın yüzüyle birlikte düşündüğü,¹⁹ Eyyubî Bekir Ağa'nın Mahur Beste'si de hemen her yerde bu "erimek"

18. Freud "okyanussal duygu" kavramını, *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda, yazar Romain Rolland'la arasında geçen bir tanışmayı aktarırken kullanır. Rolland'a göre, dini bir yanılsama olarak gördüğünden dinsel duyguların kaynağını tam olarak değerlendirememiştir Freud. Ona göre bu kaynak, kişinin dış dünyayla çözülmez birlikteliğine işaret eden bir tür "ebediyet" duygusu; sınırsız, uçsuz bucaksız, adeta "okyanusvari" bir duygudur. Freud'sa bu duyguyu "ben" duygusunun henüz oluşmaya başladığı erken çocukluk deneyimine geri giderek açıklamayı dener. Bebek için başlangıçta her şeyi (kendisiyle birlikte dış dünyadaki uyarı kaynaklarını), en başta da anne memesini) içerir "ben", ama zamanla acı ve keyifsizlik duygularının artmasıyla bu uyarı kaynakları "dışarıda" bulunan bir nesne olarak tanınmaya başlanacaktır. "Şimdiki ben duygumuz," der Freud, "her şeyi içeren, benin çevresindeki dünyayla daha içten bir bağlılığına denk düşen bir duygunun hüzüşmüş kalıntısıdır sadece." Dostunun "okyanus" imgesiyle anlattığı sınırsızlık duygusu da bu ilksel ben duygusunu, acı ve keyifsizlik öncesindeki kökensel beni anlatır olsa olsa. Freud'a göre olgunluk çağıının daha keskin sınırlı ben duygusunun yanı sıra varlığını sürdürebilen bu ilksel ben, bu okyanusvari duygu, benin dış dünya kaynaklı tehlikeyi inkârının bir biçimidir. Dinlerin içerdiği ulviyyet duygusunu, vecd halini, bütünün içinde erime deneyimini de hep bu "okyanusvari" duyguya bağlayacaktır Freud. *Uygarlığın Huzursuzluğu*, Metis Yayınları, çeviren Haluk Barışcan, s. 25-33. Tesadüf ya da değil: Tanpınar da "Musiki Hülyaları"nda, sanatın çok dine benzediğini söylediği musikin "okyanusların dili"yle konuştuğunu söyler. *Yaşadığım Gibi*, s. 359. Narsisizm literatürünün bu önemli kavramını klasik dönem sonrası Osmanlı şiiriyle ilişkilendiren, bu şiirde deniz imgesi, okyanussal duygu ve ilahî varlık arasındaki bağları ele alan bir yazı için bakınız Victoria Holbrook, "Klasik-sonrası İmge, Okyanussal Benlik", *Toplum ve Bilim*, sayı 70, Güz 1996, s. 199-214.

19. "Yine Eyyubî Bekir Ağa'nın Mahur Beste'si bende, ne zaman gördüğümü bilmediğim bir kadın yüzüyle birleşir." "Şiir ve Rüya II", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 35.

metaforuyla birlikte geçer: Kendini bulmak, asıl saadeti yakalamak, mucizeli terkibe geri dönmek ancak bu erime sayesinde mümkün olabilmektedir.

Apaçık sembolizmiyle psikanalitik okumaya fazlasıyla yatkın bir yazar Tanpınar. Nitekim şiir ve düzyazı yapıtlarında sık sık geçen "havuz" ya da "mağara" imgeleri de böyle yorumlanmıştır.²⁰ "Fazlasıyla yatkın" dedim, çünkü çoğu zaman psikanalitik okumanın deşifre edeceği bir şifre yoktur ortada. Tanpınar o işi de kendisi yapmış, sembolün gizli içeriğini apaçık ortaya koymuştur. İç mağaranın "anne rahmi gibi ışık parçalarını alışımdan" ya da Mümtaz'ın "annesinin mezarı gibi karanlık, sessiz bir yere geri dönme arzusu"ndan söz eder örneğin. *Aydaki Kadın*'daki uyanış sahnesi ise psikanalitik yorum çabasını hepten beyhude kılacak kadar apaçık bir sembolizmi yansıtır. Selim'in tıpkı bir cenin gibi kendi üstüne büzülmüş halde uyanışı açıkça doğum anına benzetilmiştir. "Bir nevi deniz mağarasına benzeyen besleyici, sıcak ve çok rahat bir vasattan kopmuş olmanın duygusu"yla uyanır Selim. Bütün bir su sembolizmi ("ılık ve durgun, yüklü su", "sıcak ve dinlendirici su", "kendi içinden aydınlık, pırıl pırıl tutuşan büyük su nergisleri") yine bir tamlik yaşantısından uzaklaşmanın, rüyadan, "su ile hemhal" olmaktan, "geniş hayat"tan hep aynı dar hayata düşmenin anahtar sembolleri olarak yine yerlerini almışlardır sahnede. Doğmak ana kaynaktan uzaklaşmak, rüyadan uyanmak, terkinin dışına fırlamak, çatışma ve kaygı dolu dış dünyaya doğmak demektir. Suyun aynanın saf billûruyla ("aynanın sularında") olduğu kadar uykuyla ("uykunun sularında") ve durmuş zamanla ("zaman nehrinin sularında") eşleştirildiği bir dünyadır bu. "Bir Heykel İçin" şiirini hatırlayalım: Oradaki su nergisi de "hiç akmayan bir zaman nehrinin sularında" yüzmektedir.

20. Mehmet Kaplan *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*'nda (Dergâh Yayınları, 1982, s. 98) kısmen Bachelard, ama daha çok Jung'dan yola çıkarak Tanpınar'ın dilinde mağaranın ana rahmini simgelediğini söyler. Oğuz Demiralp ise *Kutup Noktası*'nda (Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 24-42) Tanpınar imgelerinin kurduğu dişil sahneyi kısmen Bachelard, daha çok da Lacan'dan hareketle, ama aynı zamanda tasavvufî, vahdet fikriyle ilişkilendirerek daha geniş bir çerçeveye taşır.

Bütün bu aşırı sembolizmde Tanpınar'ın psikanaliz okumalarının etkisi olmuştur kuşkusuz. Çocukluğunun geçtiği Kerkük'ün, oradaki "içinden aydınlık" Şark evinin, o evin havuzlu bahçesinin, meyva ağaçlarının sudaki aksinin, yazarın kendi annesinin ölümüyle eşleştirdiği bütün bu dünyanın bunda bir payı var mıdır, buna girmeyeceğim. Sırf bunu bilemeyeceğimiz için değil, şiirsel imgeyi travmanın dolaysız ifadesiymiş gibi gösterdiği için de iyi bir yol değil bu. *Sı ve Rüyalar*'da Edgar Allan Poe'nun imgeselindeki uğursuz suyla Poe'nun annesinin ölümüyle bağdaştırılan Auber gölü arasında bağ kurmanın edebiyat yorumuna pek de bir şey kazandırmadığını söyler Bachelard.²¹ Daha önce de söylediğim gibi, edebi yorumu klasik psikanalizle sınırlamak yerine, kişisel narsisistik deneyimi "kozmetik narsisizme" doğru zenginleştirmekten yanadır. Böyle bir çerçevede, şiirsel imgede "ötede ve vaktiyle" olanın "burada ve şimdi" olandan her zaman daha güçlü olduğundan, şiirde rüyanın sürekli çocukluğu mümkün kıldığından, insanın ruhunda bu çocuksu çekirdeğin rüya sayesinde varlığını sürdürdüğünden söz eder örneğin.²² Bachelard'a

21. Edebiyat-psikanaliz alışverişinde kabaca üç yaklaşımdan söz edilebilir sanırım. Birinci yaklaşım edebiyat metnini bir dil süreci, bir semptom olarak görecektir, semptomdan hareketle yazarın analizine, kişisel geçmişine yönelecek ya da tersine o geçmişten yola çıkıp yapıta gelecektir. Bachelard'ın *Mekânın Poetika-sı*'nda (s. 21) "çiçeği gübreye açıklamak" dediği şey budur. Gübre her yazarın bolca bulunur, ama bu çiçeğin nasıl ortaya çıktığını, neden çiçek olduğunu açıklayamayacaktır. İkinci (ve birincisiyle akraba) yaklaşım, psikanalizi ve edebiyatı herhangi bir ilişkiye sokmadan yan yana koymakla yetinir. Başı şiir, sonu şiir, ortası kuramdan oluşan yazılardır genellikle bunlar. Bu durumda da kuramın bahanesi, örneği ya da kenar süsünden ibaret kalmıştır edebiyat. Bence hem kuram hem de edebiyat açısından daha anlamlı olan üçüncü yaklaşımdır. Burada kuram kendi hakikatini bu kez edebiyatın imkânlarıyla yeniden üretebilmek ister. Edebiyatın "maruz kaldığı" bir şey olmaktan çıkar, kendini onun devamı olarak kurmayı dener. Sanırım eleştiri ancak o zaman yapıtı bir semptom olarak görmekten vazgeçip, yazarın okura aktardıkları kadar okurun da metne aktardıklarının, yazma-okuma sürecinde yazarla okur arasında kurulan bu ikili aktarımın analizine yönelebilir.

22. Benzer bir vurgu György Lukács'ın imge tanımında da vardır: "Her imgenin yüzüne, gerilerde bir yerde yanan bir ateşin parlaklığı düşer. Her imge bu dünyaya aittir ve yüzünde bu dünyaya ait olmanın sevinci parlaktır, ama o bize aynı zamanda bir zamanlar varolan bir şeyi, bir yeri –bir zamanlar ait olduğu evi– hatırlatır; sonuçta bu, ruh için anlam ve önemi olan tek şeydir." "Denemenin Doğası ve Biçimi Üzerine", çeviren N. Gürbilek, *Defter*, sayı 1, Ekim-Kasım 1987, s. 110.

göre şiirsel imgenin çözümlenmesinde şairin kişisel geçmişinden daha önemli olan budur. Tanpınar'a dönersek, onun da yalnızca şiirleri değil, öykü, roman ve denemeleri de "ötede ve vaktiyle" yaşanmış bir tamlığı yeniden canlandıran, bu çocuksu çekirdeği hissettiren imgelerle doludur. *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal'in çocukluğunun "yekpare ve arızasız öğle saatleri"dir örneğin bu, *Huzur*'da "geniş ve munis tabiat"dir, "eşyanın rahat ve mesut uykusu"dur, "bir ömrün güzellik ve saadet rüyası"dır, "bahar dalı altında geçmiş bir çocukluk"tur. "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda taksim edilmemiş, kesirlere ayrılmamış bir "tam" rakam olma hayalidir. "Bursa'da Zaman"da "ruhu tam doyuran o kesif ürperme"dir, "eşya ile aramızdaki perdeleri kaldıran ve bizim için dışımızda yabancı bir şey bırakmayan o büyük dolgunluk"tur. Yaz geceleri herkesin etrafında birleştiği "yıldızların sofrası"dır, "hayatın âhenk içinde olduğu mesut çağlar"dir.²³ Bachelard'ın uyarısını dikkate alıp Tanpınar'ın yapıtını, yazarın kişisel travmasına indirgmeden, yine de şu söylenebilir: Bu imgelerin hepsi insanın ilk narsisistik deneyimiyle (anneyle ya da insanın içinde bir sonsuzluk duygusu uyandırdıktan sonra çekip giden herhangi bir figürle) ilişkilendirilebilecek bir tamlık hayaliyle bağlantılıdır.

Yazının bundan sonraki bölümlerinde bu tamlık hayaliyle muhafazâkarlığın bir ilgisi olup olmadığı üzerinde düşünmek istiyorum. Çünkü adı muhafazakârlıkla birlikte anılan bir yazar Ahmet Hamdi Tanpınar. Bunun nedensiz olduğu da söylenemez. "Hâl ile mazinin bağlı olduğu" parçalanmamış zaman özlemiyle, "dışarıdan gelen ve bizi her an kendinizden koparmaya çalışan o kadar kudretli cereyanlar"a karşı "Türk iç dünyası"na, "milli, yani halis olan"a, "bizim rüyamız"a yaptığı vurguyla, nihayet kendimize dönme, kendimize has bir kimlik yaratma, "bizi biz yapan ve biz olarak gösteren şeyler"den söz etmedeki ısrarıyla milliyetçi-muhafazakâr yorumlara açıktır Tanpınar. Ama Tanpınar'ın muhafazakâr olup olmadığıyla ilgili tartışmanın. Tanpınar'ın yapıtlarından yola çıkılarak yapılabile-

23. İlki "Karanlıkların Tadı"nda, ikincisi "Yılbaşında Düşünceler"de geçiyor: *Yaşadığım Gibi*, s. 159 ve 67.

cek birçok başka tartışmanın önüne geçmiş olmasının kendisinde de muhafazakâr bir yan var. Burada bir siyasi muhafazâkarlıktan çok, edebiyatı toplumsal seferberliğin bir ifadesi olarak okuma ısrarını, edebi yorumu bir "fikir taraması"ndan ibaret bırakan yaklaşımları, örneğin Tanpınar'ın yazarlığını Türk kültürünün kaderi üzerine fikir yürütmüş bir teklif adamlığıyla, muhafazâkarlığını da yapıtlarında dile getirilmiş (ya da daha çok *Huzur*'un kahramanlarının dile getirdiği) fikirlerle sınırlamayı kastediyorum. Oysa başka sorular da var: Nasıl bir imgesel dünyadır Tanpınar'ın dünyası, hangi imgeleri merkezine almış, oradan nereye doğru genişlemiştir? Dahası, bu dünyayı nasıl bir dille kuşatmıştır? Bütün bunların muhafazakârlıkla bir ilgisi var mı? Varsa, nasıl kuracağız bağı?

O halde şöyle soralım soruyu: Tamlik imgesi Tanpınar'da tarihsel geçmişle, ulusun çocukluğuyla, ırkın ruh macerasıyla, toplumsal benliğin "ötede ve vaktiyle" olanıyla nasıl ilişkilendirilir? Tanpınar'ın rüya estetiği tarihsel geçmişe yöneldiğinde, örneğin bir *Beş Şehir*'de saf, bakir, el değmemiş bir mazi arayışına girdiğinde ya da o maziye ısrarla korumak istediğinde, nasıl bir çocuksu çekirdek varlığını sürdürür orada?

IV.

Yine sudan söz edeceğiz. *Beş Şehir*'in "İstanbul" bölümü, bir Arabistan şehrinde hummaya tutulmuş, hastalanır hastalanmaz İstanbul'un sularını sayıklayan bir yaşlı kadından söz ederek başlar. Büyülü çocukluk deneyimlerinden biri olarak anlatır bunu Tanpınar. Su adları, odanın "berrak su ile doldurulmuş havuz dibi loşluğuna" teker teker düştükçe, Tanpınar dört yanını "su sesleriyle, gümüş tas ve billûr kadeh şıkırtılarıyla, güvercin uçuşlarıyla dolu" sanır. Tıpkı yaşlı kadın gibi Tanpınar'ın kendisi de sözün kudretiyle (suyu çağrıştıran bir dizi imgeyle; "berrak"la, "havuz"la, "gümüş"le, "billûr"la) bir çoraklıktan kurtulmak ister gibidir. "Hayatımın büyük kısmı çölde geçti" diye yakınan, "asıl menbaaından uzaklaşmış ruhun menbaa hasreti"ni²⁴ önemsemiş Tanpınar'ın imgeselinde de önemlidir çoraklık.

Nitekim "İstanbul" denemesinde "şimdi ve burada"ki İstanbul çorak bir şehirdir. Hemen her Tanpınar metninde olduğu gibi burada da tamlık hayali suyla ilişkilendirilmiştir. Bir zamanlar İstanbul'da suyun insanla "geniş ilhamlı bir ruh gibi" konuştuğundan, bugüne her su başının bir "hasret masalı"na dönüştüğünden, eskilerin kendini seyrettikleri "sihirli ayna"nın artık yitirildiğinden söz eder Tanpınar. Tipik Tanpınar cümlesinin bütün ana unsurları hazır beklemektedir burada: İç deniz şehri İstanbul, bir zamanlar suyun "munis bir ayna gibi hayatımızın her tarafından uzandığı" şehir, "eski zaman sultanlarının aynasına" benzer. Gümüşü parıltılarıyla Çekmece gölleri "eski el aynalarını" andırır. Aynı sembolik dil "Bursa'da Zaman" bölümünde de karşımıza çıkacaktır. "Günün her anına tılsımlı aynasını tutan su sesleri"nden ibarettir Bursa. Osmanlı Devleti'nin kurucusu Osman Bey'in gömüldüğü Gümüşlü "fecre tutulmuş sihirli bir ayna" gibi parıldar. Suyun daveti yine oradadır. Bu kez Tanpınar'ın değil, Osmanlı'nın çocukluk şehri, manevi merkez, köken kent, kuruluş şehri Bursa, gündelik zamandan daha derin, "velût ve yekpare bir zaman"ın şehri, "el değmemiş mazi rüyasıyla içimizde konuşan en geniş davet"tir.²⁵

Aynanın Tanpınar'ın imgeselinin temel unsurlarından biri olduğunu biliyoruz. *Mahur Beste*'de Behçet Bey kendini her gün otuz aynada birden seyreder. *Hüzun*'da Mürmet bir yığın aynadan oluşmuş

24. Tanpınar'ın İslami hikâyeden, bu hikâyenin kurucu ögesi olan gurbetten söz ederken kullandığı bu ifade, Tanpınar'ın kendi yapıtlarında öne çıkan çoraklık izliğini de çok iyi anlatır. "Roman ve Romancıya Dair Notlar (1), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 59. Tanpınar'ın Avrupa'dan dostlarına yazdığı mektuplarda (*Tanpınar'ın Mektupları* içinde), orada yaşadığı hayal kırıklığını benzer imgelerle anlatmış olması da ilginçtir. Durmadan akan bir nehrin kenarında, suyun kıyısında, içindeki susuzluğu dindirmeden dolaşan, bu kez bir "medeniyet çölü"nde kupkuru kalmış bir Tanpınar vardır orada. Bu susuzluk sonradan Cemil Meriç'te de bazen bir çöl, bazen de bir kör kuyu imgesiyle tekrar karşımıza çıkar: "...kavurucu bir susuzluk içinde, ruhumun dudakları çatlak, çölde yaşar gibi yaşadım Paris'te, Luxembourg Bahçesi, Medicis Çeşmesi, kuş sesleri ve yaşanmamış hatıralar." (*Journal*, 1. cilt, İletişim Yayınları, 1992, s. 344). Dante'nin "Cehennem"iyle ilgili olarak da şunları yazar: "Cehennem çöl değil, kuyu: sularında yıldızlar parıldamayan kör bir kuyu cehennem. Çölde yıldızlar konuşur, rüzgâr konuşur..." (a.g.e., s. 41)

25. Bu son alımı "Bursa'nın Daveti"nden, *Yaşadığım Gibi*, s. 219.

bir kainatta yaşar; hepsinde "kendisinin bir başka çehresi olan" Nuran'ı görür. Nuran'ın yüzünün Mümtaz için bir aynaya (bir "mazi aynası"na, bir "billûr kadeh"e) dönüştüğünü, Mümtaz'ın Nuran'la birlikte "bir aynanın içine iki kişi girip oradan tek bir ruh olarak" çıkma arzusunu, nihayet Nuran'la Mümtaz'ın ellerinin "aynanın sularında" birleştiğini de hatırlayalım. Ama yalnızca Behçet Bey, Mümtaz ya da Nuran da değil. "Yaz Yağmuru"nun genç kadınının ya da *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün Hayri İrdal'ının aynada kendini seyretme ihtiyacını, *Mahur Beste*'nin Behçet Bey'inin aynasıyla birlikte aynaya bakma ihtiyacını da *Sahnenin Dışındakiler*'inin Cemal'ine miras bıraktığını da unutmayalım. Tanpınar'ın kahramanları için neredeyse kaderdir bu. Bakışların takılıp kaldığı, her şeyi sonsuza kadar çoğaltan, büyük bir sırta açılacakmış gibi duran ağır gölgeli aynalar, aynalaşmış sularla doludur Tanpınar'ın imgeseli. *Huzur*'da başka örneklerine de rastladığımız "her arzunun annesi ve aynası" tarzı ifadeler de aynayı yapının merkezine taşıyan aynı aşırı sembolizmin örnekleridir.²⁶ *Beş Şehir*'e dönersek, "Bursa'da Zaman"da su sesleriyle birlikte ayna imgesi yine merkezi önem taşır. Gümüş kaplı küçük el aynaları, su seslerinin aydınlattığı ıssız geceler, gümüşü parıltılar ve billûrlar arasında nihayet köken şehrin kargaşalı tarihindeki ilk kadın yüzlerinden biri, "kuruluş devrinin sert simasına aşkın tebessümünü getiren" Nilüfer Hatun karşımıza çıkacaktır. Bu kadın yüzü önemli; çünkü birkaç paragraf sonra bu kez şehrin kendisini bir kadına, "erkeği tarafından unutulmuş, boş sarayının odalarında tek başına dolaşıp içlenen, gümüş kaplı küçük el aynalarında saçlarına

26. Aynanın, narsisizm literatürünün temel kavramlarından biri olduğunu hatırlatmaya gerek yoktur sanırım. Lacan ("ayna evresi") ve Kohut ("aynalama") gibi psikanalistler, çocuğun annesinden yansıyan bütünsel imgesiyle özdeşleştiği dolayimsız ilişkiyi ayna imgesiyle anlatır. Yukarıda Hayri İrdal'ın ayna ihtiyacından söz etmiştim. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü, romanda dile gelen öznel simgesel hakikat açısından, "asıl varlığın" peşindeki imkânsız arayış ve kayıp bakışı yeniden elde etme çabası açısından okuyan bir yazı için Süha Oğuzentem'in "Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler: *Enstitü* Sorununa Babasız Bir Yaklaşım" adlı yazısına bakılabilir, *Defter*, sayı 23, Bahar 1995; *Bir Gül Bu Karanlıklarda* içinde, s. 472-89. Levent Kayaalp ise aynı romana bu kez babalığın imkânsızlığı açısından yaklaşmıştır: "İmkânsız Babalık," *Virgül*, sayı 74, Haziran 2004.

düşmeye başlayan akları seyrede ede ihtiyarlayan eski masal sultanlarına" benzetecektir Tanpınar.

"Eğer maziyi çok seviyorsam; ona, büyük, muhteşem günlere bağlı isem emin ol ki bu, ölümlerin de bu toprakta ve hayatımızda bir söz hakkı olduğunu düşündüğüm içindir," der Tanpınar *Mücevherlerin Sırrı*'nda.²⁷ Bir ölüden, ölümlerden söz ediyordur. Bu ölünün Tanpınar'da bazen "el değmemiş mazi", bazen "eski Şark", bazen "iç İstanbul", bazen "yekpare zaman" olarak anlatıldığını biliyoruz. Tanpınar'da bunların hepsi yitirilmiş ama buna rağmen (belki tam da bu yüzden) bugün üzerinde hak iddia eden, bugünü belirlemeye devam eden bir kadın figürüne bağlanır. Hem *Beş Şehir*'de hem başka denemelerinde şehre bakışına hakimdir bu imge. "Kenar Semtlerde Bir Gezinti"de "İstanbul'u ihtiyar bir ana yüzü gibi seyrediyorum," der örneğin. Evet, "ana yüzü" önemlidir; ama tıpkı "Bursa'da Zaman"ın ihtiyar sultanında olduğu gibi burada da "ihtiyarlık" öne çıkmıştır. Vaktiyle bize ayna tutan, artık tutamayan, ama sırf bu yüzden, sırf canlılığını yitirdiği, bakışları donuklaştığı, aynası köreldiği için bugünü belirlemeye devam eden bir ana, bir "ölü anne"²⁸ vardır burada. Yıkılan imparatorluğu, ölen Şark'ı, kaybolan ruh saltanatını da hep benzer bir zeminde, anne kaybını hatırlatan imgelerle anlatır Tanpınar. Şehrin ve ulusun macerasıyla şahsi masal arasında bir ikili benzetme vardır burada: Nasıl iç İstanbul, kayıp imparatorluk ya da ölü Şark bir zamanlar bize ayna tutan (ama artık tutamayan) kadın yüzünü hatırlatırsa, Tanpınar'ın "ebedi çehre"ye sahip kadınları da bir tamlık vaadini, bir zamanlar bize tılsımlı aynasını tutmuş şehri, par-

27. "Pazar Postası'na (2)", *Mücevherlerin Sırrı*, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 95.

28. Fransız psikanalist André Green'in bir kavramı "ölü anne". Green bu kavramla annenin gerçek ölümünü değil, çocuğun erken yaşta yaşantıladığı simgesel bir ölümü; bu ruhsal kaybın belirleyici travma olduğu, ölü annenin tüm içsel mekânı doldurduğu, zihnin o imagoyla fazlasıyla meşgul olduğu durumları anlatır. Çocuk için canlılık kaynağı olan imge birdenbire uzak, donuk, cansız bir figüre dönüşmüştür. Canlı canlı gömülen, bu yüzden de ölümüyle bugüne gölgesini düşüren, öznenin iç dünyasını işgal eden, bir başka deyişle bir türlü ölmek bilmeyen, ölümlüğüyle, gerçek hayatı yokluğuyla mevcut olan bir annedir bu. Bir tür sürekli yas hali. André Green, "The Dead Mother", *On Private Madness*, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1986, s. 142-73.

çalanmamış imparatorluğu, bozulmamış ana dili hatırlatır. *Huzur*'da, Nuran tasvirinde özellikle belirgindir bu. "Bir nehir gibi hayatın ortasında hep kendi kendisi olarak sakin, besleyici akması" ve beyaz bir rüyayı andıran yüzüyle olduğu kadar su gibi Türkçesiyle de hem "hayatın öz kaynağı, bütün gerçeklerin annesi", "şahsi masalın çekirdeği". Mümtaz'a kendi bütünlük imgesini geri veren kişidir Nuran hem de tüm "geçmiş zamanları açan altın anahtar"dır; eski İstanbul'un, eski musikinin, bozulmamış ana dilin (Türkçeyi "teganni eder gibi" konuşmanın) timsalidir. *Aydaki Kadın*'da bu kez Leylâ-Marie karşıtlığında yine aynı fikir işlenmiştir. Nasıl Marie şakırdayan Türkçesi ve yaşama hevesiyle Beyoğlu'nun acayip ve karışık hamurunun, ucube ve biçare olanın timsaliyse, Leylâ da kayıp imparatorluğun ("o benim sonsuz imparatorluğumdur"), yitik sarayın ("kapıları, pencereleri, duvarları hep som Leylâ saray") timsalidir. Tanpınar'ın romanlarında esas kadınların hep geçmiş saltanatı anımsatan eşyalara (antika konsollara, mücevher parıltılarına, eski el yazmalarına, billûr avizelere) benzetilmiş olması bu bakımdan anlamlıdır. "Vaktiyle ve ötede"ki kadının, ölü annenin sembolü olan kadınlardır bunlar. Sembolün kaçınılmaz kaderi: Tanpınar'ın sembol kadınları tam da sembol oldukları için, sembolü oldukları kadının, kendilerinden hep daha halis olan ilksel imgenin yerine geçemiyor, üvey ya da ikame figürler olarak kalıyorlardır. Tamlik vaadini uyandırır uyandırmaz esas oğlanları eskisinden de eksik bırakıp gitmeleri de biraz bu yüzden. Yalnızca Nuran ve Leylâ da değil. *Mahur Beste*'nin Atiye'si de "insanın içinde aşk, sonsuzluk duygusu, bilinmez daüsilalar uyandırdıktan sonra ortadan çekilip giden" ama "bir türlü unutulamayan bir mahlûk"tur. Ya da şöyle söyleyelim: Çekilip giden, tam da bu yüzden unutulamayan bir mahlûktur.

Bursa'da suya ismini veren, öldüğü halde bugün üzerinde hak iddia eden Nilüfer Hatun'dan söz etmiştim. Şu önemli: Tanpınar'da geçmiş yalnızca bir ideal imge değildir; aynı zamanda hortlaksı bir yan da taşır. Ölülerden söz ediyoruz. Yalnızca bir hayal kadın olarak değil, bugüne musallat olmuş inatçı bir hayalet olarak da anlatılmıştır Tanpınar'da geçmiş. *Huzur*'u hatırlayalım: Nuran'ın büyükannesi Nurhayat Hanım'ın solgun hayali, "bugün ve burada" olanı belirle-

yen bu soluk resim, Nuran'ın peşini hiç bırakmaz. Yalnızca *Mahur Beste*'ye değil, *Huzur*'a ve *Sahnenin Dışındakiler*'e de gölgesini düşüren kader mahkûmu Atiye'nin hayali de en az onun kadar inatçıdır. Geçmişin bugün üzerindeki hortlaksı etkisini en çok da öykülerinde hissettirmiştir Tanpınar. Her an kâbusa dönüşen bir rüya atmosferine sahip bu öykülerde, kahramanların kendilerini bir türlü kurtaramadıkları, onları kuyu gibi çeken, bütün iç hayatlarını idare eden lanetli bir aile tarihidir geçmiş. "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda ya da "Rüyalar"da kahramanlar ister istemez hep aynı rüyanın buyruğuna girerler. "Yaz Yağmuru"nun genç kadını, bir yangın sonucu yokolup gitmiş bir geçmişin tutsağı olmaktan bir türlü kurtulamaz. Tıpkı *Huzur*'un Nuran'ı gibi o da ölü bir kadının (ölmüş teyzesinin) çekim alanında, onun kaderini yaşama tehdidi altındadır. Tanpınar'ın tamlik vaadeden cömert kadınları geçmişten gelen solgun hayalin çekim alanına girer girmez, tıpkı ferî kaçmış aynalar gibi donuklaşacak, esas oğlanlara ayna tutmak şöyle dursun reddedici varlıklara dönüşeceklerdir.

Tekrar Ophelia'ya dönelim. Tanpınar'ın rüyanın karanlık manzaralarıyla dolu öykülerinde Ophelia figürlerine (başkasının gördüğü bir rüya olarak kalmaya mahkûm, ürkek, mahzun, eli kolu bağlı genç kadınlara, ortalıkta hayal gibi dolaşan, aynı anda hem kurban hem hasta olarak resmedilmiş dalgın ve iradesiz kadınlara, nergis boyunlu, zambak vücutlu, nilüfer beyazı genç kızlara) bu kadar çok yer vermiş olması da tesadüf değil. Yalnızca konusuyla değil diliyle de *Huzur*'u haber veren "Evin Sahibi" öyküsünde genç annenin ölmü bu kez öykünün tamamına damgasını vurmuştur. Öykünün anlatıcısı bir yas evinde büyümüş, ölü annenin hikâyesini yarı deli Arap halayığından senelerce, bütün çıldırtıcı ayrıntılarıyla dinlemiştir. Bir yılan tarafından boğularak öldürülen, mermerden bir yeraltı sarayında ağlayarak kurtarıcısını bekleyen anne burada da solgun, beyaz bir hayalet olarak rüyaya musallat olur. Tanpınar'ın sanat anlayışını anlatırken sık sık başvurduğu "Orpheus kompleksi" de bu ölü anneyi ölümler ülkesinden, kapatıldığı yeraltı sarayından (aynı zamanda da özneyi tüm iç dünyasını işgal etmiş ölü anneden) kurtarma izlegine bağlanacaktır.²⁹

Devam etmeden, iki şeyi vurgulamak istiyorum. Birincisi, Tanpınar'ın maziye olan ilgisi kültürel ya da tarihsel bir vurgu taşıdığında bile hep şahsi masalın terimleriyle anlatılmıştır. İkincisi, Tanpınar'da geçmiş daima ikili, karşıt anlamlar içeren bir deneyimin adıdır. Yalnızca bizi kendine çağıran, idealleştirilmiş bir "mazi gülü" değil, aynı zamanda zalim çehresiyle de beliren, öykü ve roman kahramanlarının iç dünyasını istila etmiş, çoğu zaman iradi bir çabayla değil, gayri iradi olarak hatırlanan bir ölü geçmiş, bir uğursuz mirastır. İç mekânın ya da "Evin Sahibi"nde olduğu gibi "ev"nin gerçek sahibidir. Tanpınar'ı tamlik ısrarına, geçmiş takıntısına ya da devam fikrine dayanarak muhafazakâr ilan etmeden önce düşünmemiz gereken noktalardan biri bence budur.

V.

Yahya Kemal'e, oradaki Ophelia kompleksine dönebiliriz şimdi. Tanpınar'ın "şahsi masalını" dediği kurguyu tarihsel sahneye taşımasında, milletin ve ırkın macerasının parçası kılmasında Yahya Kemal'in rolünün büyük olduğunu biliyoruz. Tarihsel ve milli benlik düşüncesini, milli terkip ve devam fikrini, "kendimize mahsus yeni bir hayat şekli yaratma" çabasını, nihayet edebiyatı bir milli haysiyet davası olarak gören anlayışı Tanpınar'ın gündemine taşıyan büyük ölçüde Yahya Kemal'di. Hocasının Malazgirt muharebesiyle İstanbul'un fethini, Milli Mücadele'yle Fransız ihtilalini yan yana getiren milliyetçiliği, Mehmet Akif'in "Asr-ı Saâdet ahlâkıyla giyinmiş İslamcılığı"ndan da Ziya Gökalp'in ırkçılığa varan Türkçülüğünden de farklı, daha medeni bir teklif olarak gelmiş olmalıdır Tanpınar'a.

29. Yunan mitolojisinde Orpheus'un karısı Eurydike –tıpkı Tanpınar'ın "Evin Sahibi" öyküsünde olduğu gibi– bir yılan tarafından sokularak öldürülür. İnsanüstü müzik yetenekleri olan Orpheus, Eurydike'yi diriltmek için ölümler ülkesine gider. Ama karısını kurtarabilmesinin tek bir koşulu vardır: Sazıyla Eurydike'ye yol gösterirken dönüp arkasına bakmayacaktır. Ama Orpheus yaşayanlar ülkesine gelince, karısının kendini takip edip etmediğinden emin olmak için dönüp arkaya bakar, böylece onu sonsuza değin yitirir.

Yine de Yahya Kemal'i Tanpınar için model kılan şey, yabancı fikirlerin ortasında "kendi" olma arayışıdır. *Yahya Kemal* kitabında, modelin neredeyse bir mitoloji kahramanı gibi anlatılmış olması ilginçtir. Ayrıca Tanpınar'ın Yahya Kemal'i tarif ederken kullandığı neredeyse bütün imgelerin, bu yazının önceki bölümlerinde çözümlemeye çalıştığımız içerikleri hatırlatıyor olması da anlamlıdır. Bize ana dilimizin kapısını açan, Şark'ın kapısını aralayan, bize kendimizi veren adamdır Yahya Kemal. Kayıp sesi bulan, kırılan zinciri onaran, Şark-Garb ikiliğini sona erdiren kişi; evin anahtarını bulan, dili öksüzlükten kurtaran, kurumuş pınarı canlandıran adam. Evet, on sene Avrupa'da yaşamış, "kayıtsız şartsız Avrupalı" olmuştur, "jestlerinde bile Fransız şansoniyelerinin tesiri vardır", ama sonunda "kendine gelen" adamdır o. Nitekim Yahya Kemal'i "kaçış kapıları arayan insan" olarak değil, "eve dönen adam" olarak niteleyecek, şiirlerinde "bir çeşit vicdan azabına çok benzeyen bir eve dönüşü" bulacaktır Tanpınar. Kendisi de Garpla işe başlayan, bu yolla geleneğin çemberinden kurtulup bir bakış hürriyeti elde eden (ama belli ki Garp-Şark mukayesesinin verdiği yetersizlik duygusundan olduğu kadar, Şark'ı geride bırakmanın huzursuzluğundan da kurtulamayan) Tanpınar için de önemlidir bu geri dönüş. Yahya Kemal'in "mektepten memlekete" formülü Tanpınar'a kendi "cezri Garpcılığından" kurtulma imkânı tanıdığı kadar, kendi "su ve rüyalar"ını tarihsel sahneye taşımasında da etkili olacaktır.

Yahya Kemal'in Tanpınar üzerindeki etkisinden çok söz edildi, ama şunu da unutmayalım: Model müridi etkiler, ama bu arada mürid de modeli kendi masalına yerleştirmiştir çoktan. *Huzur*'daki Akdeniz'le özdeşleştirilmiş deniz mağarasının yerini *Beş Şehir*'de gazellerin yankılandığı, içinde saltanat kayıklarının yüzdüğü kültür denizi Boğaziçi (ya da su seslerinin "ledünnî bir rüya gibi etrafı doldurduğu" köken şehir Bursa) almıştır. Tanpınar'ın ilgisinin ana rahmiyle eşleştirilmiş bir deniz mağarasından kültürle yumuşatılmış daha az arkaik bir suya yönelmesinde kuşkusuz Yahya Kemal'in payı vardır. Ama şu da doğru: Yahya Kemal'in kültürünü de bir fetih konusu, bir kavga alanı olmaktan çıkarıp "geniş, munis tabiat"a doğru açmış, daha dişil bir vurguyla yeniden tanımlamıştır Tanpınar.

Yahya Kemal onu tarihe, ulusun macerasına, Türk İstanbul'a, köken şehir Bursa'ya taşımıştır taşımaya, ama o da Yahya Kemal'i kendi su ve rüyalarına; orta yerinde yitik Ophelia'nın durduğu daha dişil, daha yaşlı bir suya taşımıştır. Yahya Kemal'in Ophelia kompleksi, müridleri arasında belki de bir tek Tanpınar'm gördüğü; fetih ezanları, kılıç şakırtıları ve zafer sesleri arasından çekip çıkartabildiği bir su rüyasıdır. *Yahya Kemal* kitabında Yahya Kemal'in bir kurtarıcı olarak anlatıldığını unutmayalım. Maziye diriltene, kayıp Şark'ı yeniden bulan, ölü anneyi sözün kudretiyle ölümler diyarından kurtaran kişidir orada Yahya Kemal. Tanpınar'm Orpheus'u tam da bu bağlamda anmış olması da anlamlıdır: Yahya Kemal'in sanatı "Orphée"nin sazi gibi bütün bir geçmiş zaman zevkini ahiretin kapılarından geriye çağır"mıştır.³⁰ Böylece Yahya Kemal'in Ophelia kompleksi Tanpınar'm gözündeki bir Orpheus kompleksine; ölü anneyi, yitik sevgiliyi ölümler diyarından kurtarma arzusunun bağlanı. *Huzur*'un Yahya Kemal'den izler taşıyan İhsan'ının (*Sahnenin Dışındakiler*'de "sağlam ve geniş adam" olarak anılan İhsan'ın) Tanpınar'ın bir Ophelia'lık atfettiği, Mümtaz için aynı zamanda bir anne figürü olan mahzun Macide'yi iyileştiren kişi olarak çizilmiş olması da yine bu bakımdan anlamlıdır.

Yahya Kemal'in yenik ama muzaffer ses tonundan söz etmiştim yukarıda. Bu destansı söyleyişin Tanpınar'da hiç yankılanmadığı söylenemez. Malazgirt'te başlayan hamleden ya da İstanbul'un fethinden söz eden "Türk ruhu"yla dolu yazılarında,³¹ "halis Türk ve Müslüman" gibi ifadelerindeki halislik arayışında, *Beş Şehir*'deki "çekiş seslerinin gaza tekbirleri ve zafer naralarıyla, kılıç, nal şakırtılarıyla yarıştığı muzaffer, mesut devir!" ya da "sel gibi akan nal seslerinin, yaralı ve ölüm çığlıklarının üstünde dalgalanan zafer naraları" ya da "büyük mazi gülü bir gün bizi elbette çağırarak" gibi ifadelerde, modelin etkisi apaçık ortadadır. Bu tür pasajlarda, tıpkı Yahya Kemal gibi Tanpınar'da da "Türk tarihinin büyük hatıra-

30. "Şiire Dair," *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 24.

31. Özellikle de "Türk İstanbul", "Yaklaşan Büyük Yıldönümü", "İstanbul'un Fethi ve Mütareke Gençleri" adlı yazıları, *Yaşadığımız Gibi*, s. 171-189.

si"ndan, ırkın ya da ulusun macerasından bir ruh macerası çıkarma gayreti sezilir. Bazı denemelerinde yer alan "yedi yüzyıl süren hikâyemiz", "ulu rüya", "büyük ve mübarek rüya" gibi ifadelerde de Yahya Kemal'in sözcük dağarcığının ("büyük hatıra"nın, "anlı şanlı cedlerimiz"in, kıpkırmızı "mazi gülü"nün) etkisi açıkça görülür. Yine de Tanpınar'ın imgeselini oluşturan esas içerikler değildir bunlar. Tanpınar'da bir muhafazakârlıktan söz edilecekse bile, ölü ataya, anlı şanlı cedlere, kanlar içinde yüzen şehitlere, suçlayıcı üstbene bağlılıktan çok, ölü anneye, kayıp imparatorluğa, hep aynayla eşleştirilmiş eski masal sultanlarına, imkânsız suya bağlılıktır bu. Zaman zaman Tanpınar'da da öne çıkar atılım anları; ölüm çılgınlıkları, zafer nalleri, nal sesleri. Ama *Beş Şehir*'de bile bir yama gibi duran bu cümlelerin hemen ardından, geçmiş olduğu kadar bugünü de bir yas evine çeviren, sessizliği ve kederiyle tüm bugünü istila etmiş ölü kadın figürü tekrar çıkacaktır karşımıza.³²

VI.

Tanpınar'ın imge dağarcığında Narkissos mitinin neredeyse bütün bileşenlerine (gümüşü suya, aynaya, sudaki yansımaya, tamlık hayaline, nergise) rastladık. Bunun da ötesinde, narsisizmin literatüründe geçen ana temalara (anneye ilksel birliğe duyulan bağlılığa, hep daha halis, tam ve yekpare bir âna geri dönme isteğine, ayna imgesine duyulan şiddetli ihtiyaca) neredeyse kuramdaki açıklığıyla yer verir Tanpınar. Ruhsal ilginin kişinin kendisi üzerinde toplanması, Tanpı-

32. Tanpınar'ın Tanzimat'tan bu yana yaşanan değişimi bir "baba katli" olarak gören yazıları da yok değildir. Örneğin "Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan"dan şu cümle: "Cesaret edebilseydim, Tanzimat'tan beri bir nevi Oedipus kompleksi, yani bilmeyerek babasını öldürmüş adamın kompleksi içinde yaşıyoruz, derdim." (*Yaşadığım Gibi*, s. 38). Kendi şahsi masalını kurarken de benzer bir yetimlik duygusundan söz eder Tanpınar. Antalya'dan mütareke İstanbul'una geldiğinde, dört yıllık savaşın sonunda küçülmüş şehirle karşılaştığında, "bir müddet bir nevi yetimlik hissi içinde yaşadım" der ("Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor", *Yaşadığım Gibi*, s. 303). Yine de bir bütün olarak bakıldığında, Tanpınar'ın yapıtlarında "ölü anne" imgesi daha belirgindir.

nar'ın sevdiği terimlerle söylersek "külçelenmesi" ya da "çöreklenmesi" olarak da tanımlanabilir narsisizm.³³ Kendine yönelik aşırı farkındalık, kendiyle aşırı meşguliyet: Tanpınar'ın hep "tam bir rakam" olmak için çalışan ama birken ikiye, ikiye kesirlere ayrılan, "tuzbuz olmuş aynadan akseden bir vucüt gibi namütenahi zertelere ayrılan" Abdullah Efendi için söylediği gibi: "daha ziyade kendi içinde yaşamağa alışmış"lık, "nefsini bir an bile unutamama" durumu. Yalnızca Abdullah Efendi de değil: *Mahur Beste*'de, her türlü insani ilişkinin uzağında, kendi uzantısı olarak algıladığı saatlerin arasında, otuz aynanın orta yerinde bir rüya âleminde yaşayan Behçet Bey de yalnızca bildiğimiz zamanın dışına fırlatılmışlığıyla değil, aynı zamanda bir "susuzluk" olarak yaratılmışlığı, aynanın donuk parıltısının karşısında, "suyun başında beklemeye mecbur" oluşuyla da tipik bir narsisistik figürdür. Tanpınar'ın, Abdülhak Şinasi Hisar'ın deyişiyle "kendi içlerine gömülmüş",³⁴ (Tanpınar'ın kendi deyişiyle "kafasının kuyusuna gömülmüş") kahramanları, aynayı merkezine almış bir edebiyatın vazgeçilmez kahramanları olarak, bir akis peşinde, aynanın hemen karşısında yerlerini almışlardır.

Muhafazakârlıktan söz edecektik. İmgenin içerikleri önemli, ama aynı imgenin bir üslup özelliğine, Tanpınar'ın deyişiyle "sade üslup"a dönüşene kadar sürdürülmüş saplantılı tekrarında, dahası hep aynı imgeyi daha da kusursuzlaştırarak tekrar tekrar kurma ihtiyacının, bu şiddetli imge açılığının kendisinde aramalıyız belki de esas işaretleri. Özne, belli bir imgeyle olan bağıını bir türlü çözemiyor, onun çekim alanından kurtulup yeni ve beklenmedik imgelere açılmıyordur. Ölü geçmişten kopup gelen imge cümleye, giderek tüm metne musallat olmuştur. Tanpınar'ın imgelerinin insanda çoğu

33. "Ayna hayaline duyulan şiddetli ihtiyaç" ve psikanalitik literatürdeki çeşitli narsisizm yorumları için Saffet Murat Tura'nın "Narsisizm"ine bakılabilir, *Günümüzde Psikoterapi*, Metis Yayınları, 2000, s. 223-41. Orhan Koçak da "Narkissos'tan Oidipos'a" adlı yazısında, Freud'un *Düşlerin Yorumu*'ndan yola çıkarak "insanın rahimdeki tamliğinin bellekteki mirasçısı" olarak tanımlıyor narsisizmi; *Defter*, Sonbahar 1994, sayı: 22, s. 103.

34. Abdülhak Şinasi Hisar, "Ahmet Hamdi Tanpınar: 'Yaz Yağmuru'", *Türk Yurdu*, sayı 249, 1955; *Bir Gül Bu Karanlıkta* içinde, s. 69.

zaman bir kamaşma ya da ürpermeden çok, bir ruhsal ya da zihinsel donup kalmışlık uyandırmasının, okur tarafından modern anlamda imgeden çok bir zihinsel kalıp, ne kadar kişisel olursa olsun yine de bir mazmun gibi algılanmasının nedeni de budur.

Tanpınar'ın temel üslup özelliklerinden biri olan benzetme de birçok yapıtında yine aynı donup kalmışlığın ifadesi olarak karşımıza çıkar. En sıradan şeyleri bile emsalsiz bir saadet hülyasının parçası kılmak, dış dünyadaki her şeyi kendinden derin bir manaya, o manayı da saf, lekesiz, mutlak bir imgeye teslim etmek için gösterilen yoğun çabayı yansıtır Tanpınar cümleleri. Tanpınar'ın dilinin benzetmeye fazla yüklendiği söylenmiştir. Belki daha doğru ifade, bu dilin benzetmeden bir türlü kurtulamıyor olduğudur. Bir "Mümtaz kompleksi" vardır o halde burada: "büyüye ve rüyaya yakın bir kıyaslar âlemini bir tek realite gibi" yaşamak istiyor, her şeyi daha esaslı bir şeye benzetmeden anlatamıyordur Mümtaz. Nuran'ın yüzünü billûr kadehe, Ferahfezâ peşrevini ummana, zamanı aynaya, aynayı suya, suyu uykuya, uykuyu rüyaya benzetmeden edemiyordur. Kuşkusuz aynı ısrar, aynı Mümtaz kompleksi Tanpınar'ın kendisinde de var. Haliç akşamlarında Bonnard renklerini, Üsküdar sırtlarında Cezanne hacimlerini, Tarabya gecelerinde Dufy çizgilerini keşfedecektir Tanpınar. Güneş yalnızca *Huzur*'da değil, denemelerinde de nedense hep Turner'ın tablolarında olduğu gibi doğar. Yahya Kemal mutlaka ya Barrès'ye ya Renan'a ya da Michelet'ye benzer. Nesne ya da kişiler kendinden kıymetli bir anlamın parçası kılınmadan anlatılamıyor gibidir. Bu dizginlenemez benzetme arzusunda, *Huzur*'un tamamını işgal eden bu Mümtaz kompleksinde, kuşkusuz bir çok başka şeyin yanı sıra Tanpınar cümlesinin tamlık hayali de gizlidir. Nesne, manzara ya da kişi kendinden başka her şey olduğu, esaslı bir kişisel deneyimin zihinsel kalıbı, bir zamanlar yaşanmış tamlığın mazmunu olduğu sürece anlamlandırılabilirdi.

Tanpınar'daki "mazmunlaşma"dan ilk söz eden sanırım Selâhattin Hilâv'dı. Belli birtakım imge, kavram ve kelimeler çevresinde bir çeşit "donup kalma"dan, bunun Tanpınar'ın üslubunu yapmacılaştırabildiğinden söz ediyordu.³⁵ Tanpınar'ı sevenlerin de sevmeyenlerin de dikkatini çekmiş olmalıdır bu. Tanpınar'ın hem şiirlerinde hem de

düzyazı yapıtlarında ısrarla kullandığı, derin anlamlar yüklediği sözcükleri vardır. Bunlardan biri "billûr"dur örneğin, sonra "saltanat", "mücevher", "artık" var. "Rüya", "terkip", "uzviyet", "iç insan" gibi kavramsal yükü ağır basan sözcükler var. Bu sözcükler (örneğin "saltanat") tipik Tanpınar cümlesinde bir dizi tamlamanın ("gecenin saltanatı", "ruhun saltanatı", "kadının saltanatı", "ayın saltanatı") ortak unsuru olarak başka sözcüklerle ("gece"yle, "ruh"la, "kadın"la, "ay"la) ilişkiye geçer. Tanpınar'ın yapıtlarında "billûr" ("billûr kadeh", "billûr havuz", "billûr kubbe", "billûr avize", "aynanın saf, cilalı billûru", "nağmenin billûru", "gecenin koyu mavi billûru") ya da "davet" ("hayatın daveti", "suyun daveti") sözcükleri de benzer biçimlerde, farklı sözcük izdivaçları içinde zincirleme bir biçimde çoğalır. Zihnimizde "billûr"la eşleştirilen "kadeh" bir başka tamlamada yeni yakınlıklar arayacak, o yeni sözcükler de anlam dünyasına yeni sözcükler kaydedecektir: "tılsımlı kadeh" "tılsımlı ayna", "aynanın suları", "zamanın aynası", "zaman nergisi", "zamanın suları", "musikinın suları", "musikinın aynası" gibi. Burada ayna suya, su mücevhere ("bakir uygusundan henüz uyanmamış madenler"e, "büyük ve uzak suların maden parıltısı"na, "gözlerin tılsımlı mücevher parıltısı"na), mücevher kelimeye ("kelimelerin mücevherleri"ne), kadeh yine kelimeye ("kelimenin kadehi"ne) bağlanıvermiştir. Böylece Tanpınar birbirine durmadan göz kırpan, aralarında sürekli haberleşen sözcükleriyle çoğu zaman kapalı bir semboller dünyası, sembolistlerinkini andıran bir "kelime dini" kurar.³⁶

Tanpınar'ın şiirlerinin fazla zihinsel, düzyazılarını ise fazla şiirsel bulunmasının nedenleri de buradadır bence.³⁷ Aynı dil şiirde bir

35. Selâhattin Hilâv, "Tanpınar Üzerine Notlar", *Yeni Dergi*, sayı 106, 1973; "Bir Gül Bu Karanlıkarda" içinde, s. 208-209.

36. "Kelime dini" ifadesi de Tanpınar'ın. Sembolistlerden, özellikle de Mallarmé'den söz etmektedir Tanpınar. "Ahmet Haşim'e Dair", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 287.

37. Tanpınar'ın şiirinde imgenin zihinsel ve kitabi olduğunu söyleyen bir yazı için Şerif Aktaş'ın "Millî Romantik Duyuş Tarzı ve Türk Edebiyatı - VI: Ahmet Hamdi Tanpınar" adlı yazısına, Tanpınar'ın şiirinin "düşünce şiiri" ya da "dar sözlüklü bir şiir" olduğu tezlerine karşı ise Melih Cevdet Anday'ın "Ahmet Hamdi Tanpınar" ve Cemal Süreya'nın "Tanpınar'ın Şiiri" adlı yazılarına bakılabilir. Bu

daralmaya, imge tekrarının getirdiği bir zihinsellik, giderek bir kavramsallık etkisine yol açarken, düzyazıda bir aşırı bezenmişliğe, bir aşdallığa yol açıyordur. Tanpınar'ın deneme ve romanlarını okurken, insana birkaç dakika içinde birkaç müze birden gezmiş gibi bir yorgunluk çökmesi de bununla ilgili: Tanpınar'ın metinlerinde nasıl her yeni nesne hemen bir başka nesneyi yanına çekiyor, örneğin Trabzon'un gül ilahisinden birden Fra Flippo Lippi'nin "Güller İçinde Çocuk İsa"sına geçiliyor ya da Tarabya sırtlarında güneş doğarken mutlaka Turner ya da Bonnard orada hazır bulunuyorsa, her kelime de mutlaka daha anlamlı bir başka kelimeyi beraberinde getiriyor, yazar kelimeleri sembolik değerleriyle hep aynı ana gövdenin içine eklemeye çalışıyordur. Bunun, daha önce sözünü ettiğimiz tamlık hayaliyle bir ilişkisi var kuşkusuz.

VII.

Yeniden toplumsal içeriklere dönelim. Bir yazar "yapay ve taklit" bir medeniyet tehdidi karşısında geçmişin "kendiliğinden ve bozulmamış" harsına geri dönüyor, geride ya da derinde bir yerlerde direnen bir gelenek, devam ettirilebilecek bir "eski kültür", geri dönülebilecek bir "kendi" olduğuna inanıyor; kayıp yaşanmamış, yaşayanlarda iz bırakmamış, kaybedilen sanki muhafaza edilebilirmiş gibi davranıyorsa muhafazakârdır. Tanpınar'ın yorumcularını uzunca bir süre muhafazakâf çevrelerde bulmuş olmasında, Cumhuriyet aydınlarının ilerlemeci ufkundan ayrılmış olmasının payı var kuşkusuz. Ama yine de tesadüf değil bu buluşma. Tanpınar'ın yapıtlarının vazgeçilmez temalarından biriydi halis benlik arayışı. "Kendi" sözcüğünü, "iç" sözcüğünü ("iç âlem medeniyeti"ni, "iç insan"ı, "iç kale"yi, "iç çehre"yi) ısrarla kullanmış, ama daha önemlisi bu içsellik arayışını Yahya Kemal'in "milli ve halis olan"ıyla birleştirmekte, milli

edebiyat ya da milli kimlik gibi konuları "kendi realitelerimize geniş ve esaslı şekilde dönüş", "asıl hüviyetimiz", "bizim öz maceramız" gibi kavramlarla ifade etmekte sakınca görmemişti. Çoğu zaman bir Beyoğlu ("melez levanten zevki ve onun taklitkâr ruhu") ya da Tanzimat ("üstünkörü terkiib ve acele adaptasyonlar") antipatisinin eşlik ettiği uzviyetçi bir bünye anlayışı, kültür milliyetçiliğine varan bir kendine dönme ısrarı, zaman zaman "bünyemize yabancı" olanı dışlamaya da yönelebilen tasfiyeci bir sahicilik arayışı da yok değildi. Bütün bunlara, yukarıda sözünü ettiğimiz tamlik hayalini, bu hayali canlı tutabilmek için fazlasıyla zorlanmış sembolik dili, yeni ve beklenmedik olana açılmayı engelleyen ruhsal donup kalmışlığı eklediğimizde, Tanpınar'ın hem içeriksel hem de biçimsel anlamda muhafazakârlığı ağır basıyor gibi. Yine de muhafazakârlara teslim etmeden önce, Tanpınar'a biraz daha yakından bakmakta yarar var.

İmgelerle başlamıştık, yine oraya dönelim. Bir imgenin tüm ruhu ele geçirmesi için ikili anlamlar kazanması gerektiğinden söz ediyordu Bachelard. Tanpınar'da tam da böyle bir rol üstlenir ayna imgesi. Aynı anda hem alabildiğine açık hem de "kurşundan bir kapı" gibi kapalı, hem yansıtıcı hem de kördür Tanpınar'da ayna. Şu bölüm "İstanbul'un Mevsimleri ve San'atlarımız"dan:

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. Bu İstanbul'un zaferidir. Yahut birdenbire kapanır, toklaşır. Kurşundan bir kapı gibi eşyayı reddeder. O zaman her şey biçare, manasız bir arıktır. Odanızın duvarları, kendi elleriniz, her şey size yabancı ve sizden kopmuş ve size silâh gibi çevrilmiştir. Kül rengi bir gök altında, kül renkli bir yığın eşyayı saymanın, cılız çimenlerin, kuru dalların arasında, ölmüş bir Vélasquez prensesinin elbiseleri gibi ıslak ve kül rengi bir ipek yığınının kucaklamanın, onların rutubetini ellerinizde ve yüzünüzde hissetmenin hüznü...

Ölmüş prenses burada da karşımıza çıktı. Nitekim mahzun Ophelia'nın hayali bir kaç cümle sonra, bu kez rutubet ve küften ibaret kalmış bir suyun içinde bir kez daha belirecek: "Sanki Oshelia'nın cesedi çirkin bir şey olmuştur ve çok yakın bir yerde, yahut her yerde birden çürümektedir."

Tanpınar'ın neredeyse bütün ana imgelerinin kümelendiği bu pasaj, yapıtlarında en az "terkip" kadar sık tekrarlanan bir sözcüğe daha yer verir: Artık. "Biçare, manasız artık." Tanpınar'ın hep isim tamlamalarının içinde kullandığı bu sözcük ("mazi artığı", "aşk artığı", "hayat artığı", "ziyafet artığı", "imparatorluk artığı") yine Tanpınar'ın sözcükleriyle söylersek "arkasından Tanrı'sı çekilmiş bir şekil",³⁸ ana gövdeden kopup manasız bir parçaya dönüşmüş şekildir. Tanpınar'da aynı anda hem kişisel hem toplumsal bir kadere işaret eden, hep aşkla, maziyle, imparatorlukla birlikte anılan "artık" imgesi, kültürü uzuvlarıyla barışık bir ana gövde, bir bünye, bir organizma olarak gören, yani halis bir kültürde, "hakiki taazzuv"da ısrar eden uzviyetçi bakışın tipik ifadelerinden biridir. Çünkü toplumsal terkinin dışına düşmüşlüğü belirtir artık; ama aynı zamanda kişisel bir korkuyu, gövdeden kopup manasız bir parçadan ibaret kalma korkusunu da ifade eder. Yukarıdaki pasaja dönersek: Aynasını, yani onu içinden aydınlatan bakışı yitirmiş şekildir artık. Bakanın bakışını kendinde toplayıp geri yansıtan ayna birden donuklaşmış, "kurşundan bir kapı" gibi reddedici bir varlığa dönüşmüştür. Yansıtıcılığı yitirmiş bu donuk ayna Tanpınar'da hemen her yerde karşımıza çıkacaktır. *Mahur Beste*'de Behçet Bey'in aynası tıpkı buz tutmuş su gibi soğuk, donuk ve karanlıktır. "Abdullah Bey'in Rüyaları"nda Abdullah Bey'in aynası donuk değildir belki, ama "tuz buz olmuş"tur. "Emirgân'da Akşam Saati" "suyun başında, berrak ve serinletici billûra tam eğilmiş iken arkasından onu yakalayıp çeken, dudaklarının hizasındaki zevk kadehini bir saniyede ayaklarının ucunda bir sırça kırıntısı haline getiren" bir ruh halinin hikâyesidir. Evet, gümüşü sular, ışıktan göller, geniş billûr aynalarla doludur Tanpınar

38. Bu ifade de "İstanbul'un Mevsimleri ve San'atlarımız"dan. Lâlenin eski zevkteki yerinin kaybolmasına üzülmektedir Tanpınar. Lâle artık ne yarin yanağının rengini hatırlatıyor, ne nakkaş çiniye ya da mermerine onun sessiz belagatini geçiriyor ne de yazı ustası onun şeffaf fanusunu tutuşturuyordu. "Lâle şimdi zevk dediğimiz terkinin dışında, arkasından Tanrı'sı çekilmiş herhangi bir şekil gibi sadece bir çiçek olarak mevcuttur." Bir başka deyişle lâle sembol olmaktan çıkmış, manasız bir artığa, öyleyse yeni ve beklenmedik anlamlar yüklenebilecek bir biçime dönüşmüştür. Beklenebileceği gibi, bu durumdan şikayetçidir Tanpınar. *Yaşadığımız Gibi*, s. 144.

cümleleri, ama aynı zamanda "geniş, karanlık sular"la, feri kaçmış, ışığını kaybetmiş, demek ki bir göz olma niteliğini yitirmiş boş, kül-rengi, paslı aynalarla, "yokluğun aynaları"yla da doludur. Sevilen kadının güneş vurmuş ayna gibi parlayan gözleri de bir süre sonra boş ve donuk bakacaktır. Benzer bir çiftanlamlılığın Tanpınar'da suyun kendisi için de geçerli olduğunu unutmayalım. Suyun davetine, ayrılanın terkibe geri dönme arzusuna, *Huzur*'da anlatılan bu uğultulu davete hep ölüm fikri eşlik eder; su sesi daima "ölüm mayası"nı içinde taşır. Tanpınar'da şu çok açık: Sudaki hayali, yani kayıp bakışı yeniden elde etmek imkânsızdır. Nitekim Tanpınar'ın en az "terkip" ve "artık" kadar sık tekrarladığı bir sözcüktür "imkânsız." Ferahfezâ ayınının bir ucu "imkânsız"da kıvranıyordur. "Aşka Dair"de aşk "tam, yekpare ve imkânsız bir ölümde birleşmek" demektir. "Bir Gül Tazeliği"nde gemi "imkânsız sularda" tutuşur. Tanpınar'ı cezbeden Ophelia da bu imkânsız sulara gömülmüş, rutubet ve küften ibaret kalmıştır.

Tanpınar'ın muhafazakâr yorumlarının görmezden geldiği şey de bu imkânsızlıkla ilgili. Tanpınar'da pınar kurumuş, ayna körleşmiş, Şark ölmüş, saltanat kayığı çoktan batmıştır. Tanpınar estetiğinin temel özelliği de burada aranmalıdır. Tanpınar'da muhafazakârlığın da uzviyetçiliğin de kırıldığı, narsisizmin yara aldığı, en azından yarının açığa çıktığı yer. Bir kayıp estetiği: Aslında tam da pınar kuruduğu, Şark'ın içinden hayat suyu çekildiği, suyu aynalaştıran güneş karardığı için asal imgeye dönüşmüştür Tanpınar'da su.³⁹ *Beş Şehir*'in "İstanbul"unda, IV. Mehmet'in saltanat kayığının "bir masal kuşu gibi altın ve mücevherden pırlıl pırlıl, lacivert suları yırtı yırtı Kandilli'ye yanaştığını" görmekten söz eder Tanpınar. Hemen ardından sorar, "bu beni ne dereceye kadar tatmin edebilir?" Yanıt, olumsuzdur. Geçmiş tam da aradıklarımızı yerlerinde bulamadığımız için, yokluklarının bizde uyandırdığı duygu yüzünden bizi çekiyordur. "Bizi onlara doğru çeken bıraktıkları boşluğun kendisidir. Orta-

39. Nerval'in ünlü "siyah güneş"i Tanpınar'da da geçer. *Mahur Beste*'de Behçet Bey "siyah bir güneş"in etrafında yaşar. Aynı imge *Aydaki Kadın*'da da tekrarlanır.

da izi bulunsun veya bulunmasın, içimizdeki didişmede kayıp olduğunu sandığımız bir tarafımızı onlarda arıyoruz... Hepsi idealin serhaddinde susmuş bu insanların hikmetinde kaybolmuş bir dünyayı arıyorum. İstediğime onlarla erişemeyince şiire, yazıya dönüyorum.⁴⁰ Öyleyse İstanbul'u İstanbul yapan şimdi ve burada olan değil, vaktiyle ve ötede olana, kaybedilene yönelik "anı özleyiş ve fi-rarlarıdır." "Bize kendi yüzümüzü ve talihimizi uzak ve tılsımlı bir suyun aynasında" seyrettirecek olan bu kez sanatın aynasıdır.⁴¹

Kapalı devre burada da var. Aynayla başladı, aynayla bitirdi Tanpınar: suyun aynasından sanatın aynasına geldi. Ama farkındaysanız, evet tılsımlı, ama aynı zamanda "uzak" bir aynadan söz ediyor şimdi. Araya mesafe girmiş. Ölünün ardından konuşuyor, ortada bir ölü olduğunun farkında; en azından bir "son bakış" var burada. *Beş Şehir*'in "İstanbul"unda yıkılan imparatorluğu, ay ışığının altın bir uçurum yaptığı sularda saz eserleri arasında batan bir masal gemisine, geçmişin ihtişamını akşam güneşinin son ışıklarına benzetmesi, "Bursa'da Zaman"da ileriye doğru yürürken geriye atılmış bir son bakıştan söz etmesi boşuna değil.⁴² Tanpınar'ın yapıtlarında sık sık

40. "İstanbul", *Beş Şehir*, s. 111.

41. "Şiirin Peşinde", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 28.

42. Tanpınar'daki bu "son bakış" izleği, "İstanbul"un sonunda yer alan "bugünün rüzgârına kendimizi teslim etmek gerekir" cümlesiyle birleştiğinde, Walter Benjamin'in "Tarih Kavramı Üzerine"sindeki yüzü geçmişe dönük ama Cennet'ten kopup gelen fırtınayla geleceğe doğru sürüklenen tarih meleğini hatırlatır. "Takvimin dışında bir zaman" arayışı, sanatın "kurtarıcı hamle"sinden söz etmesi, miyadını doldurmuş nesnelere (kendi deyişiyle "eski ve bırakılmış şeylerden gelen hül-ya"ya) duyduğu ilgi, ayrıca Bergson, Proust ve Baudelaire'e olan yakınlığıyla da Benjamin'i hatırlatır Tanpınar. Benjamin'in şu cümlesi de Tanpınar'ın mazi hasreti hakkında çok şey söyler: "Büyük şehir insanını büyüleyen aşktır, ama ilk bakışta değil, son bakışta aşk." ("Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", çeviren Ahmet Doğukan, *Son Bakışta Aşk*, yayıma hazırlayan Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, 1993, s. 129). Ama benzetmeyi daha ileriye götürmek doğru olmaz. Benjamin'in bir Marksist olduğunu, kültüre aynı zamanda bir ezen-ezilen perspektifinden baktığını, geçmişi sonraki kuşaklara aktarılacak bir hazine olarak değil, bir yıkıntı olarak gördüğünü, kültürel sürekliliği değil, bir kenara atılmış nesnelere, kültürel artıklara önem verdiğini unutmamalıyım. Benjamin için kültürel hazine denen şey aynı zamanda bir barbarlık belgesidir; ezilenlerin önceki kuşaklardan devralabilecekleri bütünlüklü bir kültürel miras hiçbir zaman olmamıştır. Geçmiş kültürü çoğu zaman "azamet" ya da "saltanat" gibi sözcüklerle düşünen Tanpınar'da ise bu

tekrarladığı Orpheus miti de bunu anlatır: "Sanatın en karakteristik efsanesi Orphée efsanesidir. Her saz, asıl sesini geriye bir şeyler çağırıldığı, bir çehrenin ya da bir ânın etrafında ölüm kaderini kırdığı zamanlar bulur."⁴³ Kayıp estetiği demiştim. Şu: Orpheus sazını biraz da Eurydike sonsuza kadar yitirildiği için çalmaya devam eder. Burada bir "kurtarıcı hamle" vardır evet, ama saz da kayıp nesnenin yerine geçmiştir çoktan. O halde kayıptan oluşur "güzel ve yüce": "Bence güzel, bir hasrettir. *Objesini kendisi yaratan bir hasret*."⁴⁴ Tanpınar'ın sık sık tekrarladığı "dilde rüya halini yaratmak" sözü de böyle yorumlandığında anlamını kazanır. Dilin kendisini hülyalı bir şeye, sözcükleri manasız bir artık olmaktan çıkaracak, en dağınık unsurları bile kendi ahenginde buluşturabilecek bir ana gövdeye; biriktiren, doymuş, doyurucu bir varlığa; kusursuz bir imgenin etrafında halka halka genişleyen ışıklı bir suya dönüştürmeyi denemiştir Tanpınar. Ama tıpkı *Beş Şehir*'in hemen başında, su adlarını sayıklayarak iyileşen yaşlı kadınla ilgili bölümde olduğu gibi, suyun adı suyun yerini almıştır çoktan.

Şöyle söyleyelim. Evet, bir mazi hasreti, kişinin ya da ulusun çocukluğuyla ilişkilendirilmiş bir tamlık hayali; bir eve dönme, kendine dönme ısrarı var Tanpınar'da. Ama diğer yanda "kendi" denen yerin başından bu yana kayıpla şekillendiğini, sanatın aynasının o kadim ayna kırıldığı için onun yerine geçtiğini, bütün bu içeriklerin çoktan kaybedildikleri için yazıya dökülebildiğini söyleyen de odur. Kurumuş pınar, kayıp Şark ya da ölü anne: kaybedilen bundan böyle ancak "hasretin kuvvetiyle", "sözün kudretiyle", bu kez bir iç dünya olarak kurulabilecektir. Tanpınar'ı siyasi muhafazakârlıktan olduğu kadar mazinin sahiden diriltilebileceği yanılsamasından uzak tutan, edebiyatı toplumsal seferberliğin dışında özerk bir şey olarak düşünmesini sağlayan da özerk kendiliğin ancak kayıpla kazanılabi-

tarz bir bakışın izi neredeyse hiç yoktur. Benjamin'de geçmiş bir enkazdır; enkazdan ise ancak parçalar kurtarılabilir. Bu yüzden sembole değil alegoriye; bütünden kopmuş parçaya; Tanpınar'ın sözcükleriyle söylersek "arkasından Tanrı'sı çekilmiş şekil"e, "biçare ve manasız artık"a önem verir Benjamin.

43. "Boğaziçi Mehtapları", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 410.

44. "Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor", *Yaşadığımız Gibi*, s. 308.

leceği sezgisidir.⁴⁵ Tanpınar'ı ısrarla bir teklif adamı olarak yücelten, çoktan aştığı köklerine (bozulmamış bir hars ve halis kültür arayışına) gerileten muhafazakâr yorumların Tanpınar'da görmediği tam da bu değil mi?

İyi edebiyatın kaynağındaki tereddüdü, iki Tanpınar'ı aynı anda görebilmek gerekir. Biri tamlik hayaline, el değmemiş maziye, "kendimize has olan"a fazlasıyla bağlı. "Kendi" denen yerin, "iç insan" denen yerin, "milli kültür" denen yerin sanıldığı kadar kendiliğinden, içsel ya da milli bir şey olmayabileceğini pek düşünmemiş gibi. "Kendine sadık adam" olarak övüyor Yahya Kemal'i; ama dil zevkiyle adeta Racine'i hatırlattığını söylediği, "Ingres'in 'Pınar'ını andıran bir çeşit saf ve güzel mahlûk" gibi anlattığı Yahya Kemal'e duyduğu hayranlığın daha bu tariflerden başlayarak nasıl bir Paris sevdası içerdiğini, ustasının "beyaz lisan"ının o kadar da beyaz olmayabileceğini, Yahya Kemal'in "kendi gök kubbemiz" dediği yerin aynı zamanda Verlaine'in, Baudelaire'in, Heredia'nın gök kubbesi olduğunu pek düşünmemiş sanki. Dahası kendi özerklik ve bağımsızlık idealini hep "yabancı" imgelerle tanımlıyor olmasındaki tuhaflığı (*Yahya Kemal* kitabında Yahya Kemal'in düşüncesi "İstiklal Mü-

45. Orhan Koçak "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları" adlı yazısında, Tanzimat'tan ama özellikle Cumhuriyet'ten sonraki kültür politikalarını ve aydınların düşünsel ufku Ziya Gökalp kaynaklı bir uzviyetçi (organizmacı) paradigmanın belirlediğini söyler. Koçak'a göre bundan Tanpınar da nasibini almıştır, ama yine de 1930'lar ve 40'lar boyunca Cumhuriyet Türkiye'sinin kültürel hüsrancıyla uzviyetçi paradigmanın çerçevesi içinde de olsa açıkça yüzleşen kişi de Tanpınar'dır. "Estetiği ulusun kurulmasında bir araç olarak değil, ulusal gerçekliği bir estetik gerçeklik olarak kurgulamış olmalarıyla" Yahya Kemal ve Tanpınar'ın dönemlerindeki birçok kişiden, en başta da Ziya Gökalp'ten ayrıldıklarına işaret eder Koçak. "Şanlı bir geçmişin sahiden diriltilebileceği yanılsamasından" uzak durabilmişler, Cumhuriyet aydınlarının neredeyse tamamında görülen "kültürü siyasal ve toplumsal seferberliğin araçlarından birine dönüştürme çabasının" dışında kalabilmişlerdir (*Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm*, cilt 2, s. 370-418, İletişim Yayınları, 2001). Bence bu özellikle de Tanpınar için geçerlidir. Kaybı estetiğinin temel unsuru yaptığı için Yahya Kemal'in "ihtişam rüyası"ndan, "velhasıl o rü'ya duruyor yerli yerinde"sinden de ayrılır Tanpınar. Yahya Kemal'in *Azîz İstanbul*uyla *Beş Şehir*'in "İstanbul"unu karşılaştıran. İkincisi tüm denemeye sinmiş yas duygusuyla, kayıp nesnenin ardından konuşan kederli tonuyla, kendisini toplumsal seferberliğin aleti yapmak isteyenlere bence daha uzun süre direnecektir.

cadelesi'nin acıklı ve şerefli raksını" yapan bir Nijinsky'ye benzetilmiştir) fark etmemiş gibi. "Mümtaz kompleksi"nden söz etmiştim yukarıda: İstanbul'u Pompei'yle karşılaştırmadan rahat edemeyen, Maraş'ta Bayram törenlerini izlerken "Bir Yaz Gecesi Rüyası"nı ya da ortaçağ gizem oyunlarını düşünen, Maraş çarşısında kendini İlyada'nın dünyasında sanan, yerli olanı mutlaka daha zengin, daha manalı bir kültürün parçası kılmadan anlamlandıramayan bu dilin kendi halislik arayışı için bir sorun yarattığını düşünmemiş gibidir Tanpınar. Dahası, "dışarıdan gelen ve bizi her an kendimizden koparmaya çalışan o kadar kudretli cereyanlar"dan⁴⁶ sanki hiç cereyanda kalmamış gibi söz edebiliyordu.

Ama bir de ikinci Tanpınar var. Bu ikincinin, muhafazakârlığı nasıl içerden yıkılığını da görelim: Haşim'in "Müslüman Saati"nin barındırdığı sihrin hayatımızı bir daha hiç büyülemeyecek olduğunu, eski evin enkazdan ibaret kaldığını, yeni evde kiracı olmaya mecbur olduğumuzu, her türlü terkip çabasının sonuçta bir "galat-ı hilkat" olacağını, "iç kale" denilen yerin kayıptan oluştuğunu, nihayet kendilik denen şeyin aynı zamanda bir masaldan ibaret olabileceği endişesini⁴⁷ Türk edebiyatında ilk değilse de en iyi ifade eden yazarlardan biridir Tanpınar. Aydınlık suların peşini hiç bırakmamıştır, evet, ama "hakikî rüyası olan her şeyde karanlığın bir hissesi" olduğunu söyleyen, "muhitimizi birdenbire sanki kesif su tabakaları arasından sızan aydınlıkta yekpareliği bulanmış bir denizaltına çeviren şüpheli bir karanlık"tan söz eden,⁴⁸ hiçbir tılsımın yumuşatamadığı zifiri, "taş kadar katı karanlık"tan, suları çekilmiş bir "siyah kuyu"dan, rüyanın korkunç ifritlerinden, gizli tasavvurlarından, zalim manzaralarından söz eden, nihayet ruhun "mütenakıs kuvvetleri"ne, meş'um

46. "İbrahim Paşa Sarayı Meselesi", *Yaşadığım Gibi*, s. 198.

47. "Çoktan beri asıl gayenin kendimizi bulmak veya vücuda getirmek olduğuna inanıyorum. Bu adamlar [Baudelaire, Valery, Verlaine, Mallarmé, Poe, Proust, Dostoyevski gibi, kendini borçlu hissettiği şair ve yazarlardan söz ediyor Tanpınar] beni kendi hakikatlarime veya asli yalanlarıma götürdüler. Çünkü, belki de hakiki şahsiyet yoktur ve bizim benlik dediğimiz şey, ilk, yahut en büyük ibdâ ve ihtiramız, bir kelime ile, masalımızdır." "Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor". *Yaşadığım Gibi*, s. 307.

48. "Karanlıkların Tadı", *Yaşadığım Gibi*, s. 158.

düşüncelerine, cehenemi duygularına işaret eden de odur. "Uzvi ahengi bozulan insan fert haline girer" diyebilecek, "bu huzursuzluk, asıl moderni yapar" görüşünü savunabilecek, dahası "ödünc şahsiyet" gibi bir kavramı rahatça kullanabilecek kadar da uzaktır muhafazakârlıktan.⁴⁹ Bütün bu yönleriyle edebiyatta "içsellik" denen şeyin kişinin kendinde hazır bulduğu, ona kendiliğinden verilmiş, da-ima orada olan bir doğal hazine değil, tam da "iç bünye"yi yitirme tehdidi altında kazanılmış olduğunu, iç dünyanın kendi kaybı üzerine düşünen bir iç dünya olduğunu, özlenen "munis ayna"nın her zaman çoktan boş olduğunu, nihayet sanatın aynasının o ayna pek de munis olmadığı için varolduğunu hissettirebilmiştir Tanpınar.

"Hissettirebilmiştir" dedim, çünkü yapıtlarının en temel izleklerinden biri olan yarım kalmışlık sanki bu yapıtların (özellikle de romanlarının) kendileri tarafından da sahnelenmiş gibidir. Yalnızca, bitiremediği *Aydaki Kadın*'dan söz etmiyorum. Behçet Bey'in hikâyesi başkalarının hikâyesine bir türlü bağlanamadığı için yarım kalmıştır *Mahur Beste*.⁵⁰ Roman boyunca açılan hikâyelerin çoğunu yarım bırakarak ani bir sonla biter *Sahnenin Dışındakiler*. Ama hepsinden önemlisi, *Huzur* da yarım kalmıştır. Romanın başlığındaki "huzur" imgesini (ve Tanpınar'ın bütün cümlelerinde varlığını hissettiren huzur hayalini) tersine çeviren, her türlü terkinin olduğu kadar her türlü saadet hülyasının da dışına düşmüş, Mümtaz'ı zelil şüphelerin alanına götüren Suad'ın intihar etmeden önce Mümtaz'a bıraktığı mektup yayımlanmamıştır çünkü.⁵¹ Dostoyevski'nin kötücül

49. Bu cümledeki alıntılardan hepsi *Yaşadığım Gibi*'den: sırasıyla "İnsan ve Cemiyet", s. 22; Ahmet Hamdi Tanpınar'la Bir Konuşma", s. 297; "Paris Tesadüfleri: Tablolar Önünde İken", s. 270. Tanpınar "ödünc şahsiyet" kavramını Pirandello'nun *Altı Kişi Yazarını Arıyor*'unda genç kız rolünü oynayan Maria Casares için kullanır, Casares aslen İspanyol'dur, ama Paris onu "iliklerine kadar ısırmış"tır. Tanpınar'a göre "millet denen şeyi kabile olmaktan kurtaran" da bu karışım, biraz da bu "ödünc şahsiyet"tir.

50. "Mahur Beste'nin Bismemişliği", Oğuz Demiralp, *Soyun*, sayı 89, Mart 1976; *Bir Gül Bu Karanlıkta* içinde, s. 269-273. Jale Parla da bir "eksik metin" olarak *Mahur Beste*'nin, *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler*'deki gölgesiyle, o metinlerin de eksikliğinin göstergesi olduğunu söyler. *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, 2000, s. 282-305.

51. Mümtaz Suad'ın mektubundan yalnızca birkaç cümleyi aktarır okura. Ama

kahramanlarını andıran Suad'ın sesini "bünyemize aykırı" diye, Yahya Kemal'in "Duydumsa da zevk almadım İslav kederinden" dizele-ri eşliğinde erkenden kısmayı seçmiştir Tanpınar. Mümtaz "hayat benden fikir ve mücadele istiyor" diye, Suad'ın elinden benliğini erkenden geri almıştır. Yine de sahneyi terk etmeden önce yapacağını yapar Suad. Mümtaz'ın, onu başlı başına bir kompleks yapan "o aca-yip üslubu"na itiraz eder: "Bırak bu manasız benzetmeleri... Bir şe-yi öbürüne benzetmeden konuşamaz mısın?" Etrafındaki fikir ve hülya adamlarının tekrarlayıp durdukları "bir yığın kelime"ye itiraz edip son sahnede yine üsluba takar Suad: "... güzel konuştun, rahat-ladın, bu kadarı yeter." *Sahnenin Dışındakiler*'de hırslarıyla olduğu kadar zalim dikkatiyle de öne çıkan Sabiha da Doktor Cemal'e yine benzer nedenlerle, "Bunlar hep kelime!" diye yüklenecektir. Kendi kapalı kelime dininin, kelimeye saplanıp kalmışlığının farkındaymış gibidir Tanpınar.

Tanpınar'ın gücünün de güçsüzlüğünün de aynı kaynaktan, aynı kurumuş pınardan beslendiğini görmek gerekir. Gücünü: Tam da tamlik takıntısı yüzünden kaybı bu kadar iyi anlatabilmiştir. Ama güçsüzlüğünü de: Aynı imgeye, aynı hayale olan çözülmez bağı, ya-pıtlarının yarım kalmasına neden olmuş gibidir. Ama romanlarının konusu da bu değil mi zaten: *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal'in yazdığı trajedi, *Aydaki Kadın*'da Selim'in *İflas*'ı, *Huzur*'da Müm-taz'ın Şeyh Galip romanı, hepsi de tıpkı içine yerleştirildikleri ro-manların kendisi gibi yarım kalmıyor mu? Anasız büyümüş Ophelia'nın "yarım kalmış türkü"sü değil mi zaten Tanpınar'ı kendine çeken?

Suad'ın hayata (bu arada Mümtaz'a) olan itirazı da yarım kalır. Suad'ın romanda tefrikada olduğundan daha büyük bir rol oynaması, bir bölüme adını verecek kadar işlenmiş bir karaktere dönüşmesi, Tanpınar'ın Suad'la ilgili bu eksikliğin farkında olduğunu gösterir. Tanpınar'ın sonraki söyleşilerde Suad'ın mektubunu ayrıca ya-yımlamaktan söz etmesi de bu görüşü destekler. Belli ki Suad Tanpınar'ın zihnini meşgul etmeye devam etmiştir; yine de mektup bir türlü yayımlanmaz. Mümtaz'ın içe bakma çabası, dolayısıyla da *Huzur* bence bu yüzden yarım kalmıştır. Bu konu-yu bir başka yazıda ayrıntılı olarak tartıştığım için burada değinmekle yetiniyorum. "Kötü Çocuk Türk I", *Kötü Çocuk Türk* içinde, Metis Yayınları, 2001, s. 66-88.

VIII.

Ophelia'yla başlamıştık, onunla bitirelim. Tanpınar'ı modern Türk edebiyatında benzersiz kılan; yalnızca şiirleriyle değil, öyküleri, romanları ve denemeleriyle de bu edebiyatı bir baba-oğul probleminden, edebiyatın tüm Hamlet'lerine musallat olan baba hayaletinden, daha ilksel bir kaybın alanına, öksüz Ophelia'nın sularına taşımış olmasıydı. Suda boğulan Ophelia'ya gelince: Nedenini tam öğrenemediğimiz deliliğiyle, kaza mı intihar mı olduğu anlaşılamayan ölümlüyle Shakespeare'de de belirsiz bir figürdür o. Belirsizlik Tanpınar'da da sürer. Yine de tüm Ophelia ikonografisinde olduğu gibi güzel ve masum ama aynı zamanda donuk bakışlı, solgun bir hayal olarak anlatır onu Tanpınar. Kaybın aynı anda hem öznesi hem nesnesi; yitiren ve yitirilenle ilgili imgelerin her an yer değiştirerek etrafında kümелendiği sabit imge. Hem aynaya duyulan şiddetli ihtiyaç hem de kör aynanın, boş bakışın kendisi. Hem suya eğilen yüz, yitirdiğiyle ancak onun sularında birleşecek öksüz özne, hem de yitik sevgilinin kendisi: genç yaşta solup gitmiş, ölümler diyarından kurtarılmayı bekleyen beyaz entarili hayal. Her şeyi külrengi bir gök altında manasız bırakarak çekip gitmiş, geri getirilmek istenen ölü anne. Durgun suyun ama aynı zamanda küf ve rutubetin, beyaz hayalin ama aynı zamanda mazi denen hayaletin; kaza, intihar ve cinnetin ortak adı.

Müebbet Çocukluk

*Her Zaman Eksik, Her Zaman Muhtaç,
Her Zaman Öksüz*



Fark da burada: Artık ayna bağımlılığı, yazarın baştan gülünçleştirdiği, her zaman çoktan eksik, her zaman çoktan marazi, her zaman çoktan kadınsı, her zaman çoktan çocuksu züppeye yansıtılmıyor, tersine yazardan da bir parça taşıyan kadın kahramanın marazi olduğu kadar beşeri de olan içsel yarasını, giderilmez eksikliğini, geçmeyen çocukluğunu, dinmeyen muhtaçlığını yansıtıyordu.



ERKEN romana bir züppelik işareti olarak girmişti ayna. Ahmet Midhat'ın hoppa Felâtun'u kendisini Beyoğlu'ndaki terzilerde gördüğü resimlere benzetebilmek için aynanın karşısından ayrılmıyor, Hüseyin Rahmi'nin şıpsevdi Meftun'u boş zamanlarını ayna karşısında geçiriyordu. Sokağa çıkarken kat kat pudra süren, gözlerine sürme çeken, allık kullanan süslü beylerin, cemaate olduğu kadar erkekliğe de yabancılaşmış ayna bağımlısı kadın-adamların, aynanın karşısında beklemeye mecbur çocuk-adamların görüntü düşkünlüğünün işaretiydi ilk romanlarda ayna. Ama yalnızca ilk romanlarda da değil. Züppeliğe yönelik müstehzi alayı yapıtın merkezine yerleştirdiği sürece Cumhuriyet romanı da benzer bir işlev yükler aynaya. Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak*'ında "aynada şapkalı yüzünü görünce kendinden geçen" bir züppe olarak anlatılmıştı Servet Bey.

Züppeliği ayna bağımlılığıyla özdeşleştiren ilk romanlarda psikanalitik yorumu kışkırtan zengin bir malzeme var kuşkusuz. Yetim kaldıkları için erilleşemeyen, erilleşemedikleri için yabancı etkilere fazlasıyla açık olan bu iğretli adamların imaj düşkünlüğü aynı anda hem bir kadınsılığı hem de bir çocuk kalmışlığı ima eder. Hüseyin Rahmi'nin kullandığı "dandini bey" sözcüğü de aynı anda bu iki anlama birden (aynı anda hem kadınsı bir etkilenmişliğe, efemine bir züppeliğe, bir erillik kaybına hem de bir anneye çakılıp kalmışlığa, bir ana kuzuluğuna, bir "dandini bebek"liğe) işaret ediyor gibidir. Nitekim bir "dandini bey" hikâyesi olan *Metres*'te Hâmi Bey babası ölünce annesi tarafından şımartılmış, bu yüzden de bir türlü erilleşememiştir. Ama yalnızca yabancı telkine açıklıkla değil, ayna zaman-

da anne bağımlılığıyla da özdeşleştirilmiş bu "dandini"liği hep gülünç ötekine maleden, karikatürleştirilmiş bir çocuk-adam portresiyle yetinen romanlardır bunlar. Bu yüzden aynanın romandaki işlevi de ayna bağımlısı züppeye yönelik müstehzi alayı harekete geçirmekle sınırlı kalır. Komiklik etkisi, yazarın kendinde de izlerini gördüğü, öyleyse anlamaya çalıştığı bir içsel huzursuzluğun açığa çıkarılmasından çok, huzursuzluğu doğuran endişenin abartılarak başkasına yansıtılmasından, bir karikatürden öteye geçemeyen "dandini bey" in abartılı yansımalarından elde edilmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Felâtn Bey'le Râkım Efendi* romanının "hiçbir felsefi ve içtimai huzursuzluğa" yer vermediğini anlatmak için söylediklerini ("Râkım Efendi'nin uykusuz tek bir gecesi yoktur"¹) bu kez aynayla ilişkilendirerek şöyle söylemek de mümkün: Felâtn Bey aynanın karşısından bir türlü ayrılamazken, olumlu kahraman Râkım'ın aynaya hiç bakmıyor olması da romandaki bu zorlama ruh sağlığının, bu "huzursuzluk" eksikliğinin bir parçası olmalıdır.

Türk romanında huzursuzlukla birlikte aynayı da yapıtın merkezine yerleştiren, Ahmet Hamdi Tanpınar'dı. Kitabın önceki yazısında anlatmaya çalıştım: Tanpınar'ın neredeyse bütün anlatılarında kahramanın karşısına aşılmaz bir kader, bir huzursuzluk alameti gibi dikilir ayna. "Acıbademdeki Köşk"ün anlatıcısı, her şeyin bir masal gibi olduğu anlar kadar ilk korku ürpertilerini de köşkün bol aynalı odalarında, derinliklerinde akşamların tortulandığı bu ağır gölge aynaların karşısında yaşar. *Malur Beste*'de Behçet Bey kendini otuz aynada birden seyreder. Aynanın büyük ve uzak suları hatırlatan billür yüzeyinden büyülenmiştir; ama karanlıkta bir uçurum gibi açılan bu su kadar derin boşluk, onda aynı zamanda bir korku da uyandırır. *Huzur*'un Mümtaz'ına gelince: Bir yığın aynadan oluşmuş bir kâinatı yaşayan Mümtaz için aynadaki kadın ya da düpedüz ayna-kadıdır Nuran. Aynaya ne zaman baksın Nuran'ın yüzünü görecektir, Nuran'ın yüzü Mümtaz'a kendi yüzünü gösteren bir aynaya dö-

1. Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1956, s. 458; Çağlayan Kitabevi, 9. basım, 2001, s. 458.

nüşecektir. Ama burada da yalnızca vaat ettiği tılsımla değil (yalnızca bir "munis ayna" olarak değil), aynı zamanda donukluğu, boşluğu ve körlüğüyle de bir huzursuzluk kaynağı olarak anlatılmıştır ayna. Tanpınar'ın başka yapıtlarında da tekrarlanır bu temalar. *Salname'nin Dışındakiler*'in Cemal'i, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün* Hayri İrdal'ı, "Yaz Yağmuru"nun genç kadını, hepsi bir biçimde aynaya yakalanmışlardır. Ama aynanın işlevini, kadınısı bir görüntü düşkünlüğüyle sınırlayan önceki romanlardan önemli bir farkı vardır bu yapıtların. Gülünç ötekinin değil, yazarın empatisini kazanmış esas kahramanın özelliğidir artık burada ayna bağımlılığı. Tanpınar'ın kahramanlarının bir Doğu-Batı ikilemini de içinde barındıran kültürel huzursuzluğu da temeldeki bu bağımlılıkla, bu ruhsal huzursuzlukla ilişkilendirildiği ölçüde derinlik kazanır. Tanpınar'ın önceki birçok yazardan önemli bir farkı da, bu ruhsal huzursuzluğu yetim oğulun erilleşme savaşıyla değil, daha ilksel bir kayıpla, bir anne yitimiyle, bir tamlik kaybıyla, bir başka deyişle narsisizmin nemli iklimiyle ilişkilendirmiş olmasıdır. Yekparelik arzusuyla aynaya mahkûm, aynanın hemen karşısında, aynalaşmış "suyun başında beklemeye mecbur" kahramanların yazarıdır Tanpınar. Zaten su da durgunluğu, gümüşü parlaklığı ve yansıtıcılığıyla bir gözü, bir aynayı andırdığı ölçüde Tanpınar imgeleminde yerini almıştır.

Aynaya yakalanmışlığın Tanpınar'ın yalnızca temalarını, yalnızca imgelerini değil, aynı zamanda üslubunu da etkilediğini söylemiştim önceki yazıda. Tanpınar'ın şiirden düzyazıya, bir yapıttan diğerine ısrarla tekrarlanan sözcüklerle yarattığı semboller dünyasının merkezinde yine ayna vardır. Sözcükler arasındaki seçilmiş yakınlıklara dayalı bu sembolik dünyada su aynaya ("aynanın suları"), ayna billûra ("aynanın saf, cilalı billûru"), billûr suya ve susuzluğa ("billûr kadeh"), su hem musikiye ("musikinın suları", "musikinın aynası") hem zamana ("zamanın suları"), nihayet zaman da suda açan çiçeğe, narsisistik imgelemin vazgeçilmez sembolü olan nergise ("zamanın nergisi") bağlanır. Tanpınar'ın vazgeçilmez "billûr"uysa aynaya ve suya olduğu kadar "mücevher"e ("gözlerin tılsımlı mücevher parıltısı"), nihayet "mücevher" de susuzluğu gidermesi beklenen "kelime"nin kendisine ("kelimenin kadehi", "kelimelerin mü-

cevherleri"ne) bağlanacaktır. Tanpınar'la kahramanlarının yolu da burada kesişir. Tıpkı kendini otuz aynada birden seyreden Behçet Bey gibi, tıpkı aynalardan oluşmuş bir kainatta yaşayan Mümtaz gibi, yazarın kendisi de sanatın sularında, edebiyatın aynasında, kelimelerin billûrunda kendine yeterli bir dünyayı, gerçek dünyadaki kaybı giderecek bir tamlik imgesini yakalamak istiyordur. Tanpınar'ı önceki yazarlardan ayıran en önemli fark da budur sanırım: Ayna bağımlısı kahramanının yazgisına dışardan bakmakla kalmıyor, diliyle de o yazgıyı tekrarlıyor, yazgının aynı zamanda kendi yazgısı, kendi yapıtının yazgısı olduğunu söylüyordur yazar.

Devam etmeden, bugünün okuruna bir hatırlatma yapmakta yarar var. Son yıllarda hem şiirde hem düzyazıda fazlasıyla kullanıldı, fazlasıyla "yoruldu" ayna imgesi. Psikanalize uzaktan göz kırpan manidar bir motife, dekoratif bir öğeye, bir ayna efektine dönüştüğü de oldu. Ama psikanalizle flört başlamadan önce, romanın aynayla ilk karşılaşmasında kaygı yaratan bir ruhsal malzeme açığa çıkmış gibiydi. "İlk karşılaşma" derken evet Tanpınar'dan, ama ondan da önce Halid Ziya'dan söz etmek gerekir. Çünkü aynayı çoktan gülünç olan kahramanın görüntü düşkünlüğünün, kadınsılığının ve çocukluluğunun işareti olarak değil, bu dünyada tutunamamış kahramanın onaramadığı ruhsal yaranın sahnesi olarak romana sokan Halid Ziya'ydı. *Aşk-ı Memnu*'nun en çarpıcı bölümlerinden biri, Bihter'in yarı karanlık odada aynanın karşısında çıplak vücudunu seyrettiği sahnedir. Boğaziçi'nin en güzel yalılarından birinin sahibesi olmak, çocukluğundan beri çılgınca sevip bir türlü kavuşamadığı eşyalara kavuşabilmek, aynı zamanda yırtıcı annesinden intikam almak için yaşlı Adnan Bey'le evlenmiş, ama hayalinde beslediği emeller "öksüz çocuklar mahzunluğuyla" öylece kalınca bu kez Adnan Bey'in genç yeğeni Behlül'e kapılmıştır Bihter. Romanın ortalarında yer alan aynalı sahne de yaşlı kocasıyla zoraki sevişen, evliliğini sürdürme isteğiyle onu Behlül'e doğru iten arzuları arasında gidip gelen Bihter'in işte bu kapılma anında, tensel açlığını kendine ilk kez itiraf ettiği sahne olması bakımından önemlidir.

Kuşkusuz erotik bir sahnedir bu. Yine de bir cinsel açıklıktan, bir "garam açıklığı"ndan fazlası vardır burada. Aşka eşlik eden narsisistik

içerik, Tanpınar okurlarının yakından tanıdığı narsisistik imgelem, Türk romanında belki de ilk kez bu sahnede olgun ifadesini bulur. Uzun bir susuzluktan sonra "serin bir pınara tesadüf etmiş bir sahra yolcusu hırslıyla" pencereden giren serin havayı içine çekiyor, kendisine gülümseyen aynanın içinde kendisini seyrediyor, bu "donuk gümüş levha"ya çizilmiş beyaz resminin yanında sanki "derin, tehi (hoş), zıyasız, rüyasız" bir uykudaymış gibi büsbütün yalnız kalmak istiyordur Bihter. Aynaya bakarken sanki suya bakıyor, denizde olmak, koyu mavi bir semanın, ötede beride parlayan yıldızların altında kendini dalgaların kucığına bırakmak istiyordur. Yalnızca "su", "ayna" ve "gümüş levha" da değil. Tanpınar'ın yapıtlarından tanıdığımız "denizaltı mağarası" da oradadır: Bihter "aynanın donuklukları içinde derin bir mağaranın yeşil ufuklarından şeffaf tırşe gölgelere boyanarak gelen bu sevdâ hayaline bir recûli (erkeklikle ilgili) tasarruf emeliyle" bakıyor, "yeşil denizlerin altında mülevven (renkli) gecelere boğulmuş mağara"yı, bu mağaranın "tabaka tabaka derinleşen kaybolmuş ufukları"nı düşünüyordur. "Erotik" demiştik, belki "oterotik" demek daha doğru olacak: Bir eksiksizlik arzusuyla kendini seyrediyor, aynadaki kusursuz ikizine kavuşup bir kendine yeterlilik, bir ihtiyaçsızlık haline kavuşmak istiyordur Bihter. Aşkın nesnesi, birkaç sayfa sonra kollarına atılacağı Behlül değil, aynada hayranlıkla seyrettiği kendi kusursuz hayalidir. "Evet, bu vücudu seviyordum" cümlesiyle devam eder bölüm. Ama kendine yönelik hayranlığa ölüm fikri, yokolup gitme korkusu eşlik etmekte gecikmez. Aynadaki hayalini tutmak için ellerini, uzatsa ikisi birden "delice bir busenin hummaları arasında" can verecekler, hayran olduğu imgesine kavuştuğu anda hemen orada boğulup gidecektir Bihter.²

2. Bu sahnenin *Madame Bovary*'den izler taşıdığı söylenir. Gerçekten de benzer bir bölüm Flaubert'de de vardır. Rudolphe'un kendisine âşık olduğunu öğrendikten sonra, aynanın karşısında, bir âşığa sahip olmanın sevinciyle, büyük bir hazla kendini seyrederek Emma. "Mavimtrak bir genişlik" Emma'yı sarımsı, onu günlük hayatın dışına taşımıştır. Halid Ziya'da olduğu gibi burada da mavi renk hem Freud'un "okyanusal duygu"sunu andıran bir tamlık özlemini, hem de bu özlemle birlikte şekillenmiş emelleri simgeler. Yine de bence *Aşk-ı Memnu*'daki narsisistik içerik çok daha yoğun, hem sahnenin romandaki hem de aynanın Halid Ziya yapıtlarındaki rolü çok daha merkezidir.

Tek örnek bu sahne değil. Önceki romanlarında da sanki aynı aynalı sahnenin ön çalışmasını yapmış gibidir Halid Ziya. *Nemide*'nin genç kızı, mum ışığının aydınlattığı yarı karanlık aynada kendi hayalini arar. *Ferdi ve Şürekâsı*'nın Hacer'i mavi kaplı hatıra defterine (Halid Ziya'nın hep maviyle, denizin ve semanın rengiyle eşleştirdiği emeller dünyasına) gömülmeden önce, mum ışığında saydam bir yüzey gibi parıldayan aynanın karşısında çıplak güzelliğini seyrederek. *Aşk-ı Memnu*'ya gelindiğindeyse artık tüm romana ışığını düşürecek olgun anlatımına kavuşmuştur sahne. Romanın tamamına damgasını vuran narsisistik imgelem burada artık bütün bileşenleriyle karşımızdadır. Donuk gümüşü levha, aynalaşmış su, suya gömülüp yok olma hayali, aynadaki ikizini kucaklama arzusu, nihayet tamlık özlemine eşlik eden ölüm fikri: Sonradan Tanpınar'ın romanlarında tekrar tekrar karşılaşacağımız bu imgeler *Aşk-ı Memnu*'da Türk romanının belki de ilk narsisistik sahnesini kurmak üzere bir araya toplanmış gibidir.

Ayna bağımlılığı, demiştik. Aslında tıpkı Felâton ya da Meftun gibi kusursuz imgesine kavuşma hayaliyle aynaya yakalanmıştır Bihter. Ama fark da burada: *Aşk-ı Memnu*'da bu yakalanmışlık, yazarın baştan gülünçleştirdiği, her zaman çoktan eksik, her zaman çoktan marazi, her zaman çoktan kadınsı, her zaman çoktan çocuksu züppeye yansıtılmıyor, tersine yazardan da bir parça taşıyan kadın kahramanın marazi olduğu kadar beşeri de olan içsel yarasını, giderilmez eksikliğini, geçmeyen çocukluğunu, dinmeyen muhtaçlığını yansıtıyordu.

II.

Halid Ziya'nın bu narsisistik yazgıyı yalnızca bir kadın yazgısı olarak anlatmadığını, daha önce *Mai ve Siyahi*'ta benzer bir problemi bu kez Ahmet Cemil'in öyküsü etrafında ele aldığını biliyoruz. *Aşk-ı Memnu*'daki aynalı sahneyi *Mai ve Siyahi*'in sonunda yer alan şu sahneyle birlikte okuyalım: Ahmet Cemil İstanbul'dan Yemen'e gitmek üzere bindiği geminin güvertesinden denize bakıyor, dalgaların çağ-

nsıyla birlikte denizin kucağına atılmak, suyun dipsiz karanlığında "mesut ve müsterih" yok olmak, ummanın derinliklerinde kendinden geçmek istiyordur. Romanın başında, Ahmet Cemil'in hülya hayatının başlangıcında Tepebaşı'ndan Haliç'i seyrettiği mavi gecenin karşısı olan bu sahne, aynı zamanda *Aşk-ı Memnu*'da Bihter'in kendini dalgaların kucağına bırakmayı arzuladığı aynalı sahnenin de bu kez coşkulu değil, yaslı yüzünü anlatıyor gibidir. *Aşk-ı Memnu*'daki sahneye eşlik eden ölüm fikri burada daha belirginleşmiş, Bihter'in aynada kendini seyrederken gömülmek istediği mavi su tümüyle kararmış, Bihter'e bir sevda hayaliyle birlikte görünen yeşil denizaltı mağarası dipsiz karanlığıyla tam bir ana rahmine benzemiştir artık.

Burada Ahmet Cemil'le Bihter arasındaki yazgı ortaklığı üzerinde durmakta yarar var. "Mutantan (tantanalı) yalılar, beyaz kikler, mahun sandallar, arabalar, kumaşlar, mücevherler, bütün o güzel şeyler"e olan düşkünlüğü, mecmualar ve Beyoğlu vitrinlerinden edindiği anlaşılan "bütün o müzehheb (yaldızlı) emeller"e kapılmışlığıyla bovarist bir kahramandır Bihter.³ *Mai ve Siyah*'ta ise bu kapılmaya edebiyatın, bir edebi yapıt yaratma arzusunun kendisi neden olmuştur. *Mai ve Siyah*'ta kahramanı peşinden sürükleyen yaldızlı emel bu kez yalılar ya da mücevherler değil, edebiyatın kendisidir. Ahmet Cemil arkadaşı Hüseyin Nazmi'yle birlikte Fransız şairlerin yapıtlarını doymak bilmez bir açlıkla okumuş, önce Lamartine, Hugo ve Musset'nin, sonra parnasçı, simgeci ve dekadant şairlerin; Heredia'nın, Coppée ve Verlaine'in izinde bir okuma hastalığına, bir "mütalaa cinneti"ne tutulmuştur. Şimdi onlara duyduğu hayranlığın, bu hayranlığın verdiği yetersizlik duygusunun da etkisiyle yazar olmak, herkesçe tanınmak, ona "ben bugün şu toprak parçasının üzerinde birisiyim" dedirtecek emsalsiz bir yapıt yaratmak istiyordur. Romanda aşk da kahramanın eksikliğini giderecek bu emsalsiz yapıt sayesinde elde edilecektir. Ahmet Cemil yapıtıyla kendisinkinden daha varlıklı, daha Batılı bir ailenin kızı (Hüseyin Nazmi'nin de kız-

3. Bu kitabın ilk yazısında sözünü ettiğim "bovarizm"i bu yazının sonraki bölümlerinde daha ayrıntılı olarak tartışma fırsatımız olacak. Kısaca hatırlatmam gerekirse: Flaubert'in Emma Bovary'sinde olduğu gibi, kahramanın "iç" yoksunluğu; dışsal telkine açıklığını, yabancı emellere kapılmışlığını anlatır bovarizm.

kardeşi) olan Lamia'nın aşkını kazanacağını umar. Ama Halid Ziya'nın bütün romanlarında olduğu gibi burada da emeller boşa çıkar. Ahmet Cemil emeline ulaşmak, bir matbaa sahibi olabilmek için kızkardeşinin kötü bir evlilik yapmasına göz yumacak, sonunda da onun ölümünden kendini sorumlu tutacaktır. Varlıklı bir babanın oğlu olan Hüseyin Nazmi emellerine kavuşurken, babasının ölümüyle geçim derdine düşen Ahmet Cemil "tohum halindeki emelleri"ne veda etmek zorunda kalır. Emelinin yalan olduğunu, "bu toprak parçasının üstünde bir şiir bulutuna sarınarak uçmak" istediği için yenildiğini anlar; ona acı, suçluluk ve utançtan başka bir şey getirmeyen yapıtını ateşe atar.

Romanın sonunda İstanbul'dan iki gemi hareket eder. Birincisi Hüseyin Nazmi'yi "emel cihanı" Batı'ya, ikincisiyse Ahmet Cemil'i gönüllü sürgüne, "yeis türbesi" Yemen'e götürecektir. Mavi bir geceyle, mavi bir gecede filizlenen yaldızlı emellerle, bir "bârân-ı elmas"la (elmas yağmuruyla) başlayıp siyah bir geceyle, siyah bir gecede yaşanan hayal kırıklığıyla, bir "bârân-ı dürr-i siyah"la (siyah inci yağmuruyla) bitmiştir roman. Ahmet Cemil emellerini gerçekleştiremediğinden, "şu toprak parçası üzerinde birisi" olamadığı için annesiyle birlikte sahraya; kuru, çıplak, uzun bir çöle, "ölmüş emellerin sâkit türbesi" (sessiz mezarı) olan Yemen'e gider. Yukarıda sözünü ettiğim, Ahmet Cemil'in İstanbul'u terk eden geminin güvertesinden karanlık suları seyrettiği sahnenin tam da burada, kahramanın çıplak hakikati gördüğü, kendi nasipsizliğini, kendi muhtaçlığını fark ettiği anda devreye girmiş olması yeterince anlamlıdır. Ana rahmine dönmekten başka bir kurtuluşu yokmuş gibi unmanın sonsuz derinliklerinde kaybolmak, bu "mesut ve müsterih" yokluğa gerilemek istiyordur şimdi Ahmet Cemil. Bu sahnenin hemen öncesinde annesine sokularak söyledikleri de yine aynı giderilmez muhtaçlığın ifadesidir:

"Anne, müsaade eder misin? Senin dizine yatayım... Haniya bir vakitler beni dizine yatırır da saçlarımı okşardın? İşte yine öyle yatayım, beni yine öyle, güya sekiz on yaşında bir çocuk gibi okşa... Ah! Bilsen, anneciğim, bugün okşanmak, sevilmek için ne kadar ihtiyacım var. Hususiyle çocuk olmak, o mesut zamana biraz avdet etmeye nasıl muhtacım!"

Orhan Koçak, *Mai ve Siyah* üzerine psikanalitik incelemesinde Doğu-Batı karşıtlığını bir ideal-superego karşıtlığı olarak ele almıştır.⁴ Ego idealinin narsisistik tamlik ihtiyacının bir uzantısı olduğunu söylüyor, *Mai ve Siyah*'ı da çocukluğun yitirilmiş narsisizminin ikamesi olan aşk ve sanat emelleriyle görev ve suçluluk duyguları arasındaki çatışmada bölünmüş bir kahramanın, bölünüp hareketsiz kalmış egonun romanı olarak yorumluyordu. Ahmet Cemil Batı'dan devralınan, bu yüzden de her zaman çoktan "kaptırılmış" olan ideallerle, bu idealin penceresinden bakıldığında sakil düşmüş (romanda meziyet sahibi herkese düşman, her zaman çoktan bedbaht ve biçare, kindar ve hasud Raci'nin temsil ettiği alaycı ve suçlayıcı) gelenek arasında, yaldızlı emellerle yerli geleneğin dayattığı suçluluk duygusu arasında mekik dokuyor, ruhsal yapıyı oluşturan Narkissos eksenıyla Oidipus eksenini romanda bir türlü bütünleşemiyordur. Bu iki eksen bütünleşemediği için sonunda suçlayıcı geleneğe teslim olur Ahmet Cemil. Emellerini gerçekleştiremediği için, çocukluğun yitirilmiş narsisizmi idealler aracılığıyla geleceğe aktarılamadığı için, bir mezara girer gibi Yemen'e gider.

Suçlayıcı geleneği temsil ettiği ölçüde kuşkusuz erildir *Mai ve Siyah*'ta Doğu. Ama romanı ilginç bir sonla bitirir Halid Ziya. Ahmet Cemil Yemen'e annesiyle birlikte gider; Doğu'yla birlikte anneye de mahkûm olmuş gibidir. Ama bu kez anneye yaşanmış "o mesut zaman"a, hayalini kurduğu ihtiyaçsızlık haline değil, ayna işlevini çoktan yitirmiş yaşlı annenin dizinin dibinde sürdürülecek bir çocukluğa çakılıp kalmak demektir bu. Kahramanı çocukluğa mahkûm eden, her şeyden önce babanın yokluğudur. Varlıklı bir babaya sahip olan Hüseyin Nazmi "emeller cihanı"na doğru yelken açarken, yetim kalan Ahmet Cemil geçim derdine düşer; bu yüzden de aşk ve sanat emellerine veda edip annesiyle birlikte yaşamaya mahkûm kalır. Ama yetimliğin başlattığı çaresizlik sanki sonunda daha ilksel bir kaybı, daha eski bir yarayı hatırlatmış gibidir. Ahmet Cemil gelecek hayalleri elinden alındığı için evet geçmişe, ama büyüünü çoktan

4. Orhan Koçak, "Kaptırılmış İdeal: *Mai ve Siyah* Üzerine Psikanalitik Bir Deneme", *Toplum ve Bilim*, sayı 70, Güz 1996, s. 145.

kaybetmiş geçmişe, billûrî çoktan kararmış aynaya, ışığını çoktan yitirmiş yaşlı anneye, evet anneye, ama yaslı ve yaşlı annenin ağlamaktan donuklaşmış bakışlarına, körelmiş aynasına, kurumuş vücuduna mahkûm kalmıştır. Artık bir gelecek vaat etmeyen, sürgün yerinden ibaret kalmış bir Doğu'ya, suyu çoktan çekilmiş sahraya işte bu yaşlı anneye birlikte gider Ahmet Cemil. Zaten roman da öyle biter: Annesinin dizinin dibinde "o mesut zaman"a geri dönmeye muhtaç, ama oraya da dönemeden müebbet çocuklukta asılı kalır Ahmet Cemil. Ummanın sonsuz derinliklerinde kaybolma, ana rahminin arzasız tamlığına gerileme hayaliyse gerçek annenin artık hiçbir tamlik vaat etmeyen silik sesiyle kesintiye uğrayacaktır: "Cemil, niçin karanlıkta yalnız oturuyorsun?"

Müebbet çocukluk: Halid Ziya bu imgeyi *Aşk-ı Memnû*'da, Adnan Bey'in dizginlenemez asap isyanları içindeki öksüz kızı Nihal'i anlatırken kullanır.⁵ Ama "müebbet çocukluk" hali yalnızca bu fazlasıyla kırılgan kızın değil, yalnız aynada kendini seyrederken "yeşil denizlerin altında mülevven gecelere boğulmuş mağara"ya kavuşmayı arzulayan, "bir çocuk sokulganlığıyla" Adnan Bey'in dizine yatmak isteyen Bihter'in de değil, Halid Ziya'nın kadın erkek bütün kahramanlarının, en çok da *Mai ve Siyah*'ın Ahmet Cemil'inin yazgısına işaret eder. Ahmet Cemil'in romanın sonlarına doğru sokaktan geçen Arap dilencinin şarkısını duymuş olması anlamlı. Vahşi bir edayla garipliği, taşkın bir acıyla bezginliği, özlemle aczi, yasla öfkeyi aynı anda içeren, aynı anda hem bir feryadı hem bir iniltiyi hem bir yakarışı andıran bu şarkı, Doğu'nun çocukluğunda hapis kalmış, evet babasını yitirmiş, ama annesini çoktan yitirmiş, her zaman çoktan öksüz kahramanın, kendi müebbet çocukluğuna ağlayan Ahmet Cemil'in müebbet yas halinin ağdı da değil midir aynı zamanda?

5. *Aşk-ı Memnû*'daki cümlelerin tamamı şöyle: "Nihal'in maneviyatına da bu cismaniyetin mahfazasından müebbet bir çocukluk sirayet etmiş idi. Bugün on beş yaşında bir genç kız iken herkes için bir çocuk kalan Nihal yarın bir kadın, bir zevce, bir valide sıfatlarıyla yine bir çocuk kalmaya mahkûm gibiydi." *Aşk-ı Memnû*, Özgür Yayınları, 2. basım, 2002, s. 415.

III.

Berna Moran *Aşk-ı Memnu*'da okurun tepkisinin Bihter etrafında şekillenen trajediyle Nihal etrafında şekillenen olgunlaşma romanı (*bildungsroman*) arasında bölündüğünü, bu bölünmenin romanın etkisini zayıflatığından söz eder.⁶ Oysa Halid Ziya'nın, Bihter'le Nihal'in öykülerini iç içe geçirerek, iki kahraman arasındaki yazgı ortaklığını vurgulamış olduğunu düşünmüştüm ben. Buradaki yorum farkı, sanırım "olgunlaşma" saptamasından kaynaklanıyor. Gerçekten olgunlaşmış, gerçekten olgunlaşabilmiş midir Nihal? Gerçekten bir büyüme öyküsü müdür Nihal'in öyküsü? Gerçekten olgunlaşma öyküleri anlatarak mı olgunlaşmıştır Türk romanı?

Önce Bihter: Adnan Bey'le yalnızca güzel bir yalının yegâne hâkimesi olmak için değil, herkesin diline düşen annesinin kötü yazgısından kurtulmak, yaşlanmaktan korktuğu için kızlarının büyümesine izin vermeyen annesinden intikam almak, bir bakıma büyüeyebilmek, kendine emellerinden bir gelecek kurmak için evlenir Bihter. Ama ne yalının yegâne hâkimesi olabilmiş, ne Adnan Bey'le "lekesiz, arızasız bir muhabbet" kurabilmiş, ne de Behlül'le tutkulu bir aşk yaşayabilmiştir.⁷ Annesinden koparken bile onun yazgısını tekrarlamış, annesinden uzaklaşma gayretine rağmen annesinin kızı (annesini gibi kocasını aldatan bir kadın) olarak kalmıştır. Nihal'e gelince, benzer bir büyüememe problemi orada da vardır. Annesini küçük yaşta kaybeden Nihal romanın başında babasıyla bir "müebbet bayram" yaşar; araya üçüncünün, Bihter'in girmesiyle bayram

6. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, 1. cilt, İletişim Yayınları, 2. basım, 1987, s. 98-99.

7. "Lekesiz muhabbet" arzusu Halid Ziya'da sık sık tekrarlanır. Bihter Adnan Bey'i "lekесiz, arızasız bir muhabbet"le sevmek istemiştir, ama romanın ilerleyen sayfalarında Behlül'ü de "lekесiz, azapsız bir muhabbet"le sevmek istediğini söyler. Aynı sözcükler *Mai ve Siyahi*'ta da geçer. Ahmet Cemil aileye dışardan gelen adamlarla, "kendisinden kardeşinin mahremiyetini çalmış bir adamlarla", yani eniştesiyle "lekесiz bir muhabbet" kuramayacağını düşünür. Demek ki Halid Ziya'da "lekесiz muhabbet" kişinin kendinden farklı birini bir yabancı olarak değil, kendini sever gibi sevebilmesini, en çok da anneyle çocuk arasındaki erken bağı çağırır.

biter; romanın sonunda Bihter'in aradan çekilmesiyle "müebbet bayram"a geri dönülür. Ama bunun bir olgunlaşma öyküsü olduğunu söylemekte acele etmeyelim. Çünkü *Mai ve Siyah*'ta olduğu gibi burada da yapının temel problemi olgunlaşmanın getirdiği çatışmalardan çok, bir türlü olgunlaşamıyor olmanın, eksiği bir türlü kapata-mıyor olmanın, her türlü olgunlaşma çabasının "tohum halinde" kalmaya yazgılı olmasının yol açtığı acıdır. *Mai ve Siyah*'ta olduğu gibi bir büyümeden çok, ruhsal bir gerileme üzerine kurulmuştur burada da roman. Nitekim romanın sonunda Adnan Bey "daha ihtiyar", Nihal'se "daha çocuk"tur. "Hayat yine onlar için müebbet bir bayram olacak"tı diye bitirir Halid Ziya; ama bu buruk son, buradaki "müebbet" sözcüğü Halid Ziya'nın daha önce Nihal'i anlatırken kullandığı "müebbet çocukluk"u hatırlatır: Tıpkı rüyanın sıkıntılı içeriklerinin bulandırmadığı "rüyasız bir uyku"yu özleyen Bihter gibi, tıpkı "o mesut zaman"a geri dönüp "hususiyile çocuk olmak" isteyen Ahmet Cemil gibi, Nihal de bir tamlık hayaline saplanıp kalmıştır. Ahmet Cemil gibi o da sonunda yaşlı ebeveynin yanında geçirilecek bir "müebbet bayram"da hapis kalır. Müebbet bayramın burada anneye değil, babayla yaşıyor olması narsisistik içeriği pek etkilemez. Zaten Adnan Bey'in, karısı genç yaşta öldüğü için çocuklarına analık ettiği, onlar için bir "ikinci valide" olduğu da tekrar tekrar vurgulanmıştır romanda.

Burada, Halid Ziya'nın romanlarında ısrarla karşımıza çıkan öksüzlük izleği üzerinde biraz daha durmakta yarar var. *Aşk-ı Memnu* okurları romanın baştan sona ikame anne figürleriyle dolu olduğunu, gerçek annelerinse yokluklarıyla romana damgasını vurduğunu fark etmişlerdir. Nihal'in genç yaşta ölen annesi, kızını roman boyunca yattığı karanlık çukura çağırır. Bihter'in "hain nazarlarıyla muzlim (karanlık) bir kuyunun içinden" bakan annesi Firdevs Hanım ise Bihter için hem fazlasıyla var hem de aslında hiç yoktur. Bunun dışındaki kadın erkek hemen herkes romanda anneyi ikame ettiği ölçüde anlamlı bir figüre dönüşür. Adnan Bey çocuklarına, mürebbiye Courton Nihal'e. Nihal kardeşi Bülent'e annelik eder. Belki bundan da önemlisi, *Aşk-ı Memnu*'da aşk hep öksüzlüğü onardığı ölçüde devreye giriyor gibidir. Nihal'in adadaki gezinti sırasında ken-

dini "uyuyan bir denizin sükûn kenarına bırakılıvermiş, ebedi bir nişyana mahkûm" hissedip Behlül'e sokulduğu sahne bu bakımdan anlamlıdır. Behlül, Nihal'e aşkını ilan etmiştir; Nihal son iki yıldır yaşadığı hüsrân hayatını düşünür; birden bu düşüncelerin arasında bir hayal, "anne çehresine benzeyen müphem bir gölge" belirecektir. "İşte şimdi onu seven biri vardı," diye devam eder bölüm. Behlül'ün yüzü, o müphem gölgenin üzerine yerleştiği ölçüde anlam kazanmış gibidir.⁸ *Nemide*'nin öksüz *Nemide*'si gibi, yine aynı romanın anasız babasız büyümüş Nahit'i gibi, Nihal de metrukluğunu giderecek "şefik bir kalp" arayışıyla, bir "ikinci beşik"miş gibi yönelir evliliğe. Ona "ikinci anne" olan babasının Bihter'le evlenmesinden sonra Nihal'in mezarındaki annesine kavuşma arzusu ise Ahmet Cemil'in ummanın derinliklerine gömülme isteği kadar kesindir. Hayalinde siyah bir çukurda yatıyordur şimdi Nihal: Gökyüzü "kızına ağlayan bir anne matemiyle ağır ağır, yavaş yavaş, gözyaşlarını serperken" Nihal de beyaz kefeniyle sürüklene sürüklene kendisine ulaşan, karanlık çukurun içinde kendisine, bir tek kendisine hak veren anne-siyle öpüşecektir. Olgunlaşma değil, bir kez daha çocukluğa geri-le-me. Büyüme romanı değil, bir büyümememe romanı. Dinmeyen öksüzlük; bir kez daha müebbet çocukluk, müebbet muhtaçlık hali.

Annelerini küçük yaşta kaybettikleri için duygu eğitimleri eksik kalmış, hırçın tabiatlı, aşırı hassas genç kızları romanlarının merke-zine taşımıştır Halid Ziya. Bırakılmışlığın hüznüyle hayallere dalmış, "dalgın dalgın sularla oynayan", çıplak vücudunu gözleri kapalı su-yun akışına bırakan genç kız imgesi, Halid Ziya'nın kendi annesinin ölümünden hemen sonra yazdığı *Mensur Şiirler*'in de merkezindedir. *Mensur Şiirler*'in fikirler âleminden çok "duygu denizinin derinlik-lerinde dolaşan" şairi de bu öksüz kızlarla özdeşleşmiş gibidir. Ben-zer imgeler Halid Ziya'nın anılarında da vardır. *Kırk Yıl*'da etkisin-den kurtulamadığı bir genç kız hayalinden söz eder: "... hayalimin

8. Benzer temalar Mehmet Rauf'un *Eylül*'ünde de var. Orada da ayna ve susuz-luk motiflerinin eşlik ettiği narsisistik içeriğiyle öne çıkar aşk. Necib arkadaşının karısı Suad'a olan aşkını kendisine ilk kez bir aynanın karşısında itiraf eder. Ora-da da öksüzlük duygusuyla, bunun yol açtığı susuzluğu giderebilmek için, "haya-ın çölü"nden kurtulma gayretiyle birbirlerine yaklaşmışır iki aşık.

prizması arasından onu yarı karanlık bir aynaya uzaktan yansımış bir yüz gibi akıcı ve değişken görürdüm."⁹ Bu soluk hayalin cinsel bir figür olmadığından, kendisi için zamanla bir ideale dönüştüğünden de söz eder aynı yerde. İlk romanı *Nemide* bu hayalden doğmuştur. Vaktinden önce dünyaya gelen, doğar doğmaz annesini yitiren, nemi gözleri ve kırılgan yaradılışıyla "narin bir su çiçeği"ni andıran bu derinden yaralı genç kız Halid Ziya'nın sonraki genç kızlarının, *Ferdi ve Şürekâsı*'nın öksüz Hacer'inin, *Aşk-ı Memnu*'nun "sanki hissiz, hayatsız, gaşyeden (kendinden geçiren) bir ölümün rüya dalgalarında asude bir cereyan ile yüzen" Nihal'inin de taslağı gibidir. Sonradan Tanpınar'da da karşımıza çıkar: Hem aynanın önünde beklemeye mahkûm özne hem de aynaya yansımış soluk yüz olarak anlatılan, hemen her zaman suda yetişmiş bir çiçeği andıran bu donuk bakışlı, aşırı kırılgan genç kız figürü narsisistik ilişkinin hem öksüz öznesini hem de yitik nesnesini, hem suya eğilen yüzü hem de suyun kendisini, hem aynaya duyulan şiddetli ihtiyacı hem de kör aynanın kendisini aynı anda temsil ediyor gibidir.

Romanlarında genç kızları; özellikle de kızların yatak odalarını en ince ayrıntılarıyla anlatır Halid Ziya. Bu betimlemelerde de narsisistik ilişkinin iki farklı yüzü aynı anda devreye girer. Mavi kayalıkları andıran atlas perdeleri, beyaz şelaleleri andıran solgun tülleleri, mum ışığıyla aydınlatılmış aynalarıyla "kutsal bir hayal tapınağı"na benzeyen bu yarı karanlık odalar genç kızların dış dünyadan kaçıp sığındığı korunaklı bir denizaltı mağarasını andırır. Ama bazen de tersine, *Ferdi ve Şürekâsı*'nın sonlarında olduğu gibi, yine bir mağara, ama bu kez "bir mağaranın korkunç ağzı" gibi açılarak onarılmaz gerçeği, bırakılmışlığını öksüz Hacer'in yüzüne haykırır. *Ferdi ve Şürekâsı*'nın en çarpıcı bölümlerinden biri, yine annenin ölümüyle ilgilidir. Seniha'nın henüz küçük bir çocukken, fırtınalı bir gecede, ölen annesinin başucunda kurduğu cümle, Halid Ziya'nın neredeyse bütün yapıtlarında karşılaştığımız narsisistik imgelemin de esas cümlesi gibidir: "Annem yok!"

9. Halid Ziya, *Kırk Yıl*, İnkilâp Kitabevi, yayıma hazırlayan Şemsaddin Kutlu, 1987, s. 228.

Halid Ziya'nın anılarını, annesinin ölümüyle ilgili acı bir düştten sonra yazmaya karar verdiğini de unutmayalım. Düşünde karanlıkları yararak annesini arıyordur Halid Ziya. Annesi ya ölmüştür ya da ölmek üzeredir. Ama kadının hasta yatağında yattığı odayı bir türlü bulamaz oğul. Sonunda annesinin öldüğü gerçeğinin verdiği acıyla, onun avutan sesini duyma ihtiyacıyla uyanır. Anılar, annenin silik resmini canlandırma isteğiyle yazılacaktır. Yas tonuyla başlar *Kırk Yıl*; öyle de devam eder. Yetmiş yılı geride bırakan Halid Ziya, geçmiş tıpkı "annesinin dizi dibindeki küçük bir çocuk gibi" hatırlamaktadır.

IV.

Beni bu yazıda ilgilendiren, Halid Ziya'nın ya da kahramanlarının ruhsal çözümlemesini yapmaktan çok, kahramanın yazgısıyla romanın yazgısı arasındaki ortaklığı vurgulamaktır. Bu yazgı ortaklığını anlatmak için yeniden *Aşk-ı Menunî*'daki aynalı sahneye dönmek istiyorum. Bihter'in aynanın karşısında çıplak vücudunu hayranlıkla seyrettiği sahne yalnızca çarpıcı narsisistik içeriğiyle değil, Bihter'i aynada sanki kendini seyrederek gibi seyreden bir yazarın bakış açısını yansıtıyor olması açısından da önemlidir. Bunun günümüz edebiyat yorumlarının gözde klişesi olan, erkek yazarın "kadın ruhu"ndan anlamasıyla bir ilgisi yok. Her yazar kendi yaşadığını anlatır; Bihter'i anlatabiliyorsa eğer, her nasılsa keşfedilmiş, artık sabit bir öğeye dönüştürülmüş bir "kadın ruhu"nu okurun önüne tekrar tekrar sürebiliyor olmasından değil, bir yazar olarak kendisinin, daha önemlisi kendi yapıtının "kadınlık" olarak tanımlanmış bir deneyimin yakınlarında bir yerde durmasından kaynaklanmış olmalıdır bu. Andreas Huyssen, Flaubert'in ünlü "Madame Bovary benim!" itirafında, yazarın hayali bir kadınlıkla böyle özdeşleşmesinde, erkekliği iş ve endüstri, bilim ve hukuk alanlarıyla, yani eylem, girişim ve ilerlemeyle özdeşleştiren burjuva toplumunda edebiyatın marjinalleşmesinin, yani erkeksi bir alan olmaktan çıkmasının payı olduğunu söyler.¹⁰ Halid Ziya'nın Bihter'i anlama çabasında da benzer bir deneyi-

min payı olmalıdır. Bihter'i baştan çıkararak bir kadın ya da tersine fet-hedilmeyi bekleyen bir ülkeymiş gibi değil, ayna bağımlısı bir kadın züppe ya da sonu hüsrarla bitecek bir ibret öyküsünün çocuksu kahramanı olarak da değil, kendisinin de paylaştığı bir içsel eksiğin, bir tamlık özleminin öznesi olarak anlatabilmiş, kendi yazgısıyla Bihter'inki arasında bir benzerlik kurmuş, kendini "kadınsılaştırma" olarak algılanmış bir edebi duruşun içinde bulmuş olmalıdır Halid Ziya.

Eleştirmenler sık sık Halid Ziya'nın erkek kahramanlarının kadınsılığından söz eder.¹¹ Gerçekten de yalnızca öksüz kızların değil, iktidarla bağları seyrelişmiş kudretsiz erkeklerin; kızlarının yarım kalmış duygu eğitimlerini üstlenmek zorunda kalmış, kaderin "ikinci anneliğe" zorladığı babaların da romancısıdır Halid Ziya. *Nemide*'nin Şevket Bey'i, kızından arta kalan zamanını bahçesinde gül yetiştirerek geçirir. *Aşk-ı Memnu*'nun Adnan Bey'i tahta oymacılığıyla uğraşır; bütün zamanını kâğıt bıçakları, hokkalar ve kibrit kutuları arasında geçirir. Kafaları cemiyetin davalarıyla meşgul olmayan, tersine kadınların alanına, eve çekilmiş erkeklerdir bunlar. Yazarla kahramanları arasında burada da bir özdeşleşme, en azından bir yakınlaşma olmalıdır. Halid Ziya'nın kendisi de cemaatin büyük davalarıyla yakından ilgili bir işten, önceki Tanzimat yazarları gibi özgülük davasıyla, halkın eğitimiyle, toplumsal seferberlikle yakın-

10. Andreas Huyssen, "Kadın Olarak Kitle Kültürü". *Eğlence İncelemeleri*, yayıma hazırlayan Tania Modleski, çeviren Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, s. 235-57.

11. Mehmet Kaplan, ne Ahmet Cemil'in ne de Adnan Bey'in bir "hareket adını" olmadığından söz eder: "Onların bütün davranışlarında kadınlara has bir incelik ve zerafet vardır." Halid Ziya kahramanlarının kadınsılığıyla yazarın üslubundaki ayrıntı, incelik ve süs düşkünlüğü arasındaki bağa da işaret eder Kaplan. ("Mai ve Siyah Romanının Üslubu Hakkında", *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar*, 1, Dergâh Yayınları, 1999, 5. basım, s. 456). Fetli Naci'ye Adnan Bey'in tahta oymacılığından müstehzi bir tavırla söz eder (*Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınevi, 1981, s. 62; *Yüzyılın Yüz Romanı*, Adam Yayınları, 1999, s. 51). Halid Ziya'nın erkek kahramanlarının kadınsılığını alay değil, analiz konusu yaparsa Erol Köroğlu'dur. "Aşk-ı Memnu'nun Ayrı Dünyaları: Bir Feminist Eleştiri Denemesi" adlı yazısında Halid Ziya'nın erkek kahramanlarının kamusal alandan, politika ve ticaretten çekilip kadınların özel alanına sığınmış olduklarını belirtir Köroğlu (*Cumhuriyet Kitap Eki*, sayı 615).

dan ilgili bir yazarlık uğraşından çok, ıpkı tahta oymacılığı ya da gül yetiştirmek gibi daha çok zanaati andıran bir işle uğraşıyordur. Nitekim eleştirmenler tarafından dar bir çevreyi, dış dünyaya kapalı konak yaşamını anlattığı için eleştirilmiştir Halid Ziya. Gerçekten de dönemin önemli olaylarından, örneğin Osmanlı-Rus savaşından, ülkede esen zulüm rüzgârlarından, hemen her şeye hakim olan fesat havasından, giderek daralan baskı çemberinden yalnızca anılarında söz eder. Üstelik orada bile siyasal olaylara evin içinden, mahremiyetin penceresinden bakıyordur. *Kırk Yıl*'da basın dünyasındaki tartışmaları, Babiali'de kaynayan "edebiyat kazanı"nı kıskanç yüzler, kişisel hırs ve çekememezliklerle açıklaması, meşrutiyetle birlikte esen görece kardeşlik havasını "üvey ana ve babadan doğmuş kardeşlerin birbirlerine kinlerini açıktan açığa meydana vurma" olarak yorumlaması da kamusal hayata özel hayatın penceresinden bakıyor olduğunu gösterir. Sultan Reşat'ın padişahlığı sırasında mabeyn başkâtibi olarak sarayda geçen dört yılını anlattığı *Saray ve Ötesi*'nde bile saltanat sahiplerinin kendi çocuklarını bile içine alan sevgisizlikleri, hürriyet kahramanlarının damat olma hevesleri, sabırsızlıkla sırasını bekleyen veliaht, şehzade ve hanım sultanların gizli düşmanlıklarıyla büyük bir ev, büyük bir aile görünümündedir saray. En iyi Tanpınar özetler: Halid Ziya "eve kaçmış"tır. Edebiyatı Cedide romanının "durdurulmuş bir cemiyetin roman hamlesi" olduğunu, Halid Ziya'nın kafasının "cemiyetin büyük davalarıyla" uğuldamadığını söyleyen de yine Tanpınar'dır: Halid Ziya'da "nereden bakarsak evi görürüz."¹²

Romanda evin bu kadar öne çıkmış olmasında kuşkusuz baskı döneminin payı büyüktür. Halid Ziya'nın kendisi bile yapıtlarındaki içe dönüklüğün belirlenmişliğinden söz eder anılarında. *Kırk Hayatlar*'ı "memleketin hakiki hayatından bir levha" olarak tasarlarmış, ama sonunda bir ev romanı çıkmıştır ortaya. *Mai ve Siyah*'ı "ülkede teneffüs edilen zehir dolu havadan acılı, hastalıklı bir gencin" hikâyesi olarak düşünmüş, ama sansür yüzünden dönemi anlatmaktan

12. Tanpınar, *Edebiyat Dersleri*, Yapı ve Kredi Yayınları, hazırlayan Abdullah Uçman, 2002, s. 64 ve 70.

vazgeçince Ahmet Cemil'in sanat ve aşk hayalleri kalmıştır geriye. Ama Halid Ziya'nın yazgısı da Ahmet Cemil'inkinden pek farklı değildir: "Ülkede teneffüs edilen zehir dolu hava"dan söz edemeyince, cemaatin büyük davalarına giden yol önünde kesin bir biçimde kapanınca, tıpkı Ahmet Cemil gibi Halid Ziya'nın elinde de ev, bir de bu evle yakından ilgili olan sanat hülyaları kalır. Ama mahremiyete doğru bu çekilmenin kuşkusuz baskı döneminin dışında daha temel nedenleri de vardır. Orhan Koçak yukarıda sözünü ettiğim yazısında belirtmişti: Halid Ziya'ya gelindiğinde büyük kentlerde "bütün siyasal tasaların ötesinde kendi talepleriyle ortaya çıkan bir özel yaşam alanı" ortaya çıkmış, evle birlikte sanat hayalleri de özerkleşerek estetikleşmiş, edebiyat "kişiyi kamusalığa çağıran kürsü konuşması edasından sıyrılarak" bireysel bir tada dönüşmüştür.¹³ Halid Ziya'nın istibdat dönemi bittikten yıllar sonra yine aile tarihine dönmüş, evle ilgili anılarını yazmış olması da evin kendisi için başlı başına bir ideale dönüşmüş olduğunu gösterir. *Kırık Hayatlar*'ın Ömer Behiç'i için olduğu gibi Halid Ziya için de "emellerin son durağı"dır ev. Kamusal bir tasadan çok, bireysel bir tada dönüşen sanat hülyalarının da bu özel yaşam alanıyla, yine Batılı ideallerle beslenen bu evle yakından ilgisi vardır. *Mai ve Siyah*'ı hatırlayalım: Ahmet Cemil'in sanat emellerinin ardında Süleymaniye'deki kendi "evceğiz"i değil, yakın arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin Erenköy'de yer alan, Lamartine ve Musset kitaplarıyla dolu "müzeyyen bir kütüphane"ye sahip köşkü vardır.¹⁴

13. "Kaptırılmış İdeal", s. 109.

14. Tanpınar'ın Halid Ziya'nın "eve kaçtığı" yolundaki yorumu, şunu görmemizi engellememeli: Halid Ziya'nın romanlarında ev bir ideal olduğu kadar, ya da tam da bir ideal olduğu için, aynı zamanda bir savaş alanı, bir kin, rekabet, husumet ya da Halid Ziya'nın sık sık kullandığı sözcükle söylersek bir "adavet" (düşmanlık) alanı olarak da anlatılmıştır. *Aşk-ı Memnu* (yine Tanpınar'ın deyişiyle) tam bir "aile cehennemi"dir. Romanda yalnız rakipler ve rakibeler arasında değil, sevgiliyle âşık, anayla kız, kardeşle kardeş arasında da derin bir husumet vardır. Bihter kötü şöhretiyle emellerinin önünde dikildiği için annesine, Firdavs Hanım kendinden genç, kendinden güzel, kendinden mutlu oldukları için kızlarına, kendisini "büyük valide" yaptığı için torununa düşmandır. Nihal babasıyla arasına girdiği için Bihter'e, aralarına bir "üçüncü"yü soktuğu için babasına, öldüğü için annesine düşmandır. Adnan Bey kendinden genç olduğu için Behlül'e, bütünü kendisinin

Roland Barthes. Flaubert'le ilgili bir yazısında,¹⁵ yapıtını bir mücevher işçisi gibi işleyen zanaatçı-yazar imgesinin Fransa'da ondokuzuncu yüzyıl ortalarında, modern kapitalizmin gelişmesiyle birlikte ortaya çıktığını söyler. Liberal yanlısıların yıkılmasıyla birlikte dil eski araçsallığını yitirmiş, önceleri daha çok bir kullanım değeri taşıyan biçim kendi başına bir amaç haline gelmiştir. Edebiyat artık ne için varolduğuyla değil, ne pahasına varolduğuyla, üslubun ardında yoğunlaşan işçilikle kurtarılabilir. Halid Ziya'nın Fransız edebiyatına duyduğu hayranlıkta da bu işlenmişliğin; faydanın değil, güzelliğin payı var gibidir. *Mai ve Siyahi*'ta Lamartine'i, Hugo'yu, Musset'yi, Heredia'yi, Verlaine'i okurken "sanat erbabının kelimeye, üsluba, şekle, sanata verdikleri ehemmiyeti" gördüğü için, şiirin "elmas gibi işlenmiş" olduğunu, "iki mısra için günlerce çalışılmış" olduğunu fark ettiği için bu şairlere hayranlık duyar Ahmet Cemil. Halid Ziya'yı Flaubert'e yönelten etkilenme süreci de çok farklı değildir. *Kırk Yıl*'dan öğreniyoruz: Ahmet Midhat ve Namık Kemal'le başlayıp Jules Verne, Eugène Sue ve Alexander Dumas'ya varan, oradan Flaubert'e uzanan okuma serüveninde bir an gelmiş, gençliğinde model aldığı Ahmet Midhat'ın "başbış" üslubunu, "o koşarak giden ve koşarken taşıdığının yarısını yollarda bırakan" çevirilerini aşmak istemiştir Halid Ziya.¹⁶ Emelinin "edebiyat" yapmak değil, "ekseriyete hitap etmek, onları tenvîre (aydınlatmaya), onların dertlerine tercüman olmaya çalışmak" olduğundan söz eden, edebiyat yapmaya ne vaktinin ne de kaleminin müsait olduğunu söyleyen, dahası edebi sayılacak hiçbir eser yazmamış olmasıyla övü-

olmadığı için Bihter'e düşmandır. Behlül kendisini arzu edilen konumuna düşürdüğü için Bihter'e, hizmetçiler evin hanımı olduğu için Bihter'e, Beşir Nihal'e acı çektiği için yine Bihter'e düşmandır. Nihayet Bihter kendisini terk eden Behlül'e karşı, ihanetini kocasına itiraf etmeye varacak kadar büyük bir husumet duyar. Bir yasak aşk öyküsü olduğu kadar, evin içyüzünü anlatan bir "adavet" öyküsüdür *Aşk-ı Memnu*. Ama daha önemlisi, Halid Ziya'nın edebiyatın kendisine de aile romansının, her an bir "aile cehennemi"ne dönüşen bu romansın terimleriyle bakıyor olmasıdır. Hem *Mai ve Siyahi*'de hem de *Kırk Yıl*'da bir rekabet, haset ve husumet alanı olarak anlatılmıştır "edebiyat pazarı."

15. Roland Barthes, "Biçim İşçiliği", *Yazının Sıfır Derecesi*, çeviren Tahsin Yücel, Metis Yayınları, 1989, s. 56-58.

16. *Kırk Yıl*, s. 435.

nen Ahmet Midhat'la Halid Ziya'nın yolları da bu noktada ayrılmış gibidir. Edebiyatı Hamit'lere, Ekrem'lere, yani erbabına bıraktığından söz eder Ahmet Midhat; ama eğer elinde olsaydı, onları da o devirde edebiyat yapmaktan men edeceğini söylemeden de edemez. Büyük çoğunluğun cehaletten kurtulmamış olduğu bir memlekette, henüz en basit fikirleri bile sökemeyen kimselere edebi eser vermek "karnını doyuramamış bir kimseye meyve ikram etmek kadar garip bir hareket"tir Ahmet Midhat'a göre.¹⁷ Halid Ziya'ysa bir edebiyat adamıdır: Çağdaşları tarafından fazla süslü, fazla çetrefil bulunun üslubu, Tanpınar'ın deyişiyle "üslûp makinesi" ¹⁸ de burada, Tanzimat'ın başından beri bir lüks olarak görülen "edebiyat"ın kendi kendini amaç edinme çabasının bir ürünü olarak devreye girmiş gibidir. Artık karşınızda bir öğretmen, bir özgürlük savaşçısı, bir dava adamı, bir hareket adamı (ya da Yahya Kemal'in ünlü deyişiyle bir "meydan adamı") değil, tıpkı *Mai ve Siyahi*'nin Ahmet Cemil'i gibi yapıtı yayımlandığında "büşbütün başka bir adam" olmayı hayal eden, emsalsiz bir yapıt yaratmanın kendisini amaç edinmiş bir edebiyat adamı vardır. Edebiyat kendi kendinin amacı, ideali olmuştur. Tanpınar'ın izinden giderek "idealin ve onunla gelen huzursuzluğun zemini olan o geleceğe doğru yaşama"nın Türk edebiyatında Edebiyat-ı Cedide'yle başladığını, Halid Ziya'da "dilini üzerine Narkissos'un gölgesinin düştüğü"nü söylerken buna işaret eder Orhan Koçak: "Dilin kendine bakışı, yazarın kendi imkânsız suretini arayışına dönüşmüştür."¹⁹

Narkissos'un gölgesi: Tıpkı ona "ben bugün şu toprak parçasının üzerinde birisiyim" dedirtecek benzersiz yapıtı yaratmak isteyen Ahmet Cemil gibi, tıpkı kusursuz ikizine kavuşmak için aynanın başında bekleyen Bihter gibi, tıpkı çocukluğunun müebbet bayramını geri almak için çırpınan öksüz Nihal gibi, Halid Ziya'nın kendisi de

17. Kâmil Yazgıç, *Ahmet Mithat Efendi. Hayatı ve Hâtıraları*, 1940, s. 24-25, aktaran Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, 1. cilt, İnkilâp Kitabevi, 1998 s. 33-34.

18. Tanpınar, "Türk Edebiyatında Cereyanlar", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, hazırlayan Zeynep Kerman, s. 119.

19. Koçak, "Kapınılmış İdeal", s. 103.

kelimenin cilalı billûrunda kusursuz imgeyi ele geçirmek istiyordur. Kahramanın yazgısıyla yapıtın yazgısının kesiştiği yer de burasıdır. Yazının başında sözünü ettiğim ayna bağımlılığının, imge açlığının, bütün bunlarda ifadesini bulan narsisistik yaranın Halid Ziya'da önceki yazarlardan farklı bir bakış açısıyla anlatılmış olmasının nedenleri de burada olmalıdır. Halid Ziya'nın kendi narsisistik çabası, bu çabaya yönelik derin sezgileri, önceki romancıların roman başlar başlamaz kadınsılıkla özdeşleştirip savuşturdukları ayna bağımlılığının, bu bağımlılığın vazgeçilmez ögesi olan "müebbet çocukluk"un savuşturulmak şöyle dursun tam da yapıtın merkezine taşınmasını gerektirmiştir.

V.

Bu kitabın önceki bölümlerinde Tanzimat romanının kitap okuyan, okuduğu kitaplardan fazlasıyla etkilenen kadın kahramanlarla dolu olduğundan söz etmiştim. Ahmet Midhat'ın Dâniş Çelebi'si, Hüseyin Rahmi'nin Meftun'u ya da Recaizade Ekrem'in Bihruz'u gibi erkek kahramanlarsa etkilendikleri ölçüde ya kadınsılaşıyor ya çocuksulaşıyor, genellikle de hem kadınsı hem de çocuksu adamlar olarak anlatılıyordu. Nitekim yabancı etkilerin esiri olan züppe de hem efemine bir "şık" hem de ayna bağımlısı, ana kuzusu bir "dandini bey" olarak temsil edilmişti.

"Kitap okuyan kız"ın Halid Ziya'nın da ısrarlı motiflerinden biri olduğunu biliyoruz. İlk romanı *Sefile*'de okuduğu romanların etkisinde kaldığından hayalle gerçeği karıştırır Manzume. Aynı romanda İkbâl, *Nemide*'de Nemide, *Bir Ölünnin Defteri*'de Nigâr, hepsi okumaya düşkündür. *Aşk-ı Memnu*'da Bihter'in okurluğu fazla vurgulanmamıştır, ama hikâyeye okuduğunu, mecmua karıştırdığını, az da olsa Fransızca bildiğini, Beyoğlu'ndaki dükkânları dolaştığını, onu esir alan emellerini de bu Batılı hayat tarzından edindiğini anlatır. Ama Halid Ziya'da yalnızca bir motif değil, özellikle de *Mai ve Siyah*'ın temel problemidir etkilenme. Üstelik problem bu romanda bir kadın okurun değil, bir erkek okurun yazgısı etrafında tartışıl-

mıştır. Daha önce de değinmiştik: Ahmet Cemil Fransız şairlerin kitaplarını "doymak bilmez bir açlıkla" okumuş. önce Lamartine, Hugo ve Musset'nin, sonra parnasçı, simgeci ve dekadant şairlerin izinden gidip bir "mütalaa cinneti"ne tutulmuş, "serin bir membadan ayrılamayan çöl yolcuları" gibi şiir ummanına daldığı için de "mariz bir hassasiyet" edinmiştir. Ama yazarın kahramanına bakışı tümüyle değişmiştir burada. Tanzimat yazarlarının elinde züppe aleyhtan bir komediyle (Recaizade Ekrem'deyse bir kara parodiyle) sınırlı kalan etkilenme problemi, Halid Ziya'ya gelindiğinde artık trajik bir çatışmanın konusu olmuştur. Halid Ziya romanlarında etkilenme (etkilenme kadar kahramanın etkiye açıklığına neden olan, en azından ona eşlik eden ayna bağımlılığı) bir ibret öyküsünün aktörü olmaktan ileri gidemeyen kadın okurun ya da bir türlü erilleşemeyen efemine züppenin iğretiliğinin kanıtı değil, kahramanın evet belki hastalıklı, ama hastalıklı olduğu kadar insani de olan içsel eksikliğinin, giderilmez muhtaçlığının parçasıdır. Bu içsel eksik ise emsalsiz bir yapıt yaratmak isteyen yazarın kendi narsisistik çabasının yabancıtı olmadığı, tersine yapıtıyla aşmaya çalıştığı bir eksiktir. Bence tam da bu yüzden, Adnan Bey'le şık, zarif, güzide bir dünyaya kavuşma hayaliyle evlenen Bihter'i ya da Fransız şairlerin dünyasına özenen, kapıldığı yetersizlik duygusunu yapıtıyla aşmaya çalışan şiir ve şöret peşindeki Ahmet Cemil'i yargılamak üzere değil, oradaki emelin kahramanın içsel dünyasında yol açtığı çatışmayı görebileceğimiz bir bakış açısından ele alabilmiştir Halid Ziya. Hüseyin Nazmî'nin deyişiyle Garp'tan "toplannmış tohumların Şark güneşinde" açan çiçeklerinden oluşacaktır Ahmet Cemil'in yapıtı; ama Halid Ziya kahramanlarının bütün emelleri gibi bu narsisistik çabanın, bu "emel çiçeği"nin kendisi de "tohum halinde" kalmaya yazgılıdır. Halid Ziya'nın önceki Tanzimat yazarlarından esas farkı da burada aranmalıdır: Kahramanlarının "kırık hayatları"nı bir alay, bir yergi, bir komedi konusu yapmıyor, tersine o kırıklıkta, o muhtaçlıkta, o tutunamamışlıkta kendi yapıtının yazgısını görebiliyordur artık yazar.²⁰

20. *Tutunamayanlar*'ın yazarının, Halid Ziya'nın bu yönünü vurgulayan az sayıda yazardan biri olması tesadüf değil. Halid Ziya'nın "kırık hayatlar"ıyla kendi

Eleştirilenler Bihter'i Emma Bovary'ye benzetirler haklı olarak.²¹ Ama bu yazının problemi açısından daha önemlisi, Halid Ziya'nın kahramanlarıyla Emma Bovary arasındaki benzerlik değil, Halid Ziya'nın kendisine yöneltilen "bovarizm" suçlamasıdır. Çağdaşlarınca Frenkseverlikle, dekadanlıkla, süslü ve çetrefil bir üslup kullanmakla suçlanmıştı Halid Ziya. Sonradan Türk romanının ilk usta-ışi yapıtlarını verdiği kabul edilirse de Cumhuriyet döneminde de eleştiriler sürer: Marizlikle, köksüzlükle, taklitçilikle, milli olmamakla, doğallık ve yerellik eksikliğiyle suçlanır Halid Ziya.²² Sonraki yıllarda kendisi de benzer eleştirilere hedef olan Tanpınar bile *Aşk-ı Memnû*'nun evet "mükemmel bir tekniği" olduğunu, ama bu mükemmel tekniğin "bovarysme ve esthétisme'de malûpus" olduğunu söyleyecektir:

Filhakika pek az roman *Aşk-ı Memnû* kadar hayatı birkaç moda mağazasına ve eğlence yerinin uzak akislerine, köksüz birkaç hayâl sukutuna indirmiştir. Bununla beraber bu romanın içtimai tenkit gayesiyle yazıldığını biliyoruz. Sade başlangıcı değil, bütün yürüyüşü bir boşluğu ve kaçışı göstermek içindir. Bihter, Adnan Bey, Nihal, Behlûl hepsi birer Madame Bovary'dir. Hiçbiri arandıkları yerde bulunmazlar. Yazık ki, bütün Madame Bovary'lerin bovarizmi, Halid Ziya'nın bovarizmi ile birdenbire kaynaşır... İşte Edebiyat-ı Cedîde'nin asıl karakteristiği burada, bu noktadadır.²³

tutunamayanları arasındaki akrabalığı vurgulamış, Halid Ziya'nın kahramanlarını "belirli düşünceleri söyletmek için köle gibi" kullanmak yerine, "adeta onlarla birlikte onların maceralarına koyulup" gittiğini söylemişti Oğuz Atay. *Günlük*, İletişim Yayınları, 1987, s. 190-8.

21. Berna Moran, "Aşk-ı Memnû", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınları, 2. basım, 1987, s. 96. Bu konuda kapsamlı bir değerlendirme için: Rahim Tarım, "Servet-i Fünun Romanı ve Bovarizm", *Est\$Non*, sayı 7, Şubat-Nisan 2001, s. 84.

22. Halid Ziya'nın çağdaşlarından aldığı eleştiriler için *Kırk Yıl* önemli bir kaynaktır: s. 474, 479, 482, 537. Çağdaşları kadar Cumhuriyet dönemi eleştirmenlerinden aldığı eleştirilerin kapsamlı bir dökümü için Koçak'ın "Kaptırılmış İdeal"ine bakılabilir.

23. Yahya Kemal, Yapı ve Kredi Yayınları, 2001, s. 70. Ayrıca "Türk Edebiyatında Cereyanlar" ve "Hâlid Ziya Uşaklıgil", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, yayıma hazırlayan Zeynep Kemnan, Dergâh Yayınları, 3. basım 1992, s. 119 ve 281. Tanpınar'ın Halid Ziya'ya yönelttiği bovarizm eleştirisi sonraki eleştirmenlerin daha az empatik yorumlarında da yankısını bulur. Örneğin şu yorum Ahmet Kabaklı'nın: "Emma Bovary'ler, Julien Soreller bulmak ümidiyle üç dört soysuz konağın

Bovarizm: Yüzyıl sonunda "iç" yoksunluğunu anlatmak için kullanılan edebi terim adını, Flaubert'in kadın kahramanından, okuduğu aşk romanlarının etkisiyle yasak aşka sürüklenen, yutarcasına okuduğu romanlar yüzünden bir "dış"tan ibaret kalan Emma Bovary'den almıştı. Jules de Gaultier 1892'de *Madame Bovary*'den hareketle yazdığı ünlü denemelerinde bovarizmi bir "içsel telkin" eksikliği olarak tarif eder. Kendi başlarına bir hiç olan bu kişiler kendi yerlerine koydukları bir imgeyle özdeşleşiyor, olmak istedikleri kişiyi taklit ediyor, kendilerini öteki olarak algılıyorlardı. Bir yabancı hayale, bir sahte kendiliğe, bir ödünç şahsiyete sığınma eğilimi; bir tür züppelik.²⁴ Tanpınar'ın Halid Ziya'ya yönelttiği bovarizm suçlamasına gelince: Edebiyat-ı Cedide üzerinde hem o dönem yazarlarının hem de Cumhuriyet dönemi eleştirmenlerinin katkılarıyla oluşmuş önyargı tabakasının nedenlerini (özellikle de Tanpınar'ın Halid Ziya'ya yönelttiği "bovarizm" suçlamasındaki kör noktayı) yukarıda değindiğim yazısında göstermişti Orhan Koçak. Aslında Tanpınar'ın kendisinin de farkında olduğu, ama sonuçlarına katlanmak istemediği bir açmazdan söz ediyordu: Osmanlı-Türk yazarı gündelik alana girdiğinde idealsiz bir yerelliğe mahkûm oluyor, idealin alanına geçtiğindeyse yabancı arzuların, ödünç alınmış emellerin, taklit hülyaların alanına geçiyordu. Birinci durumda ister istemez bir ufuksuzluk, bir bayağılık; ikincisindeyse bir özentilik, bir

kapısını aşındırmıştı. Bulabildiği Bihter'ler, Behlül'ler ise zaten yoktular ki yaşasınlar." Aktaran Robert P. Finn, *Türk Romanı*, Bilgi Yayınevi, çeviren Tomris Uyar. 1984, s. 207.

24. Kitabı arzusunun esiri olması bakımından Don Kişot'u andırır Emma Bovary. Yine de iki kahraman arasındaki fark önemsiz değildir. Diğerkâm bir kapılmışlığa işaret eden Donkişotluğun daha bireysel bir versiyonudur bovarizm; ödünç arzusunun tüketim ekonomisine eklendiği noktada ortaya çıkmıştır. Emma Bovary içsel telkin eksikliğini yalnızca aşk romanlarının etkisiyle girdiği aşk ilişkileriyle değil, Paris'in moda dergilerinin kışkırttığı bir tüketicilikle, Paris'ten gelen son moda malları satın alarak da gidermeye çalışır. Sonunda yıkımı da bu yüzden olacak, borçları yüzünden intihar edecektir Emma. Peyami Safa'nın bu kitabın önceki yazılarında, özellikle de "Erkek Yazar, Kadın Okur"da değindiğim görüşleri; kadınlığı "şeklin estetiği"yle, "romanesk macera hürriyeti"yle, "harlı işahlar"la, "süs ve çizgi yalanı"yla, nihayet vitrinlerin çağrısıyla ilişkilendiren yaklaşımı, bu bakımdan tam bir bovarist kapılmaya; dışsal telkinin diğerkâmlıktan çok, bireysel tüketime eklendiği yere işaret eder.

taklitçilik söz konusuydu. Aslında Tanpınar'ın kendisi de bu açmazın romanda bir türlü aşamıyor olmasından yakınmıştı: Tanpınar'a göre Halid Ziya idealin peşinde iddialı bir "üslup makinesi" kurmuş, *Aşk-ı Memnu*'da "mükemmel bir teknik" yaratmıştır, ama bu mükemmel teknik bovarizmde mahpus kaldığı için yapıtlarında "bize ait çok esaslı bir şeyin yokluğundan gelen bir tad eksikliği" vardır. Yerellik kutbundaki Hüseyin Rahmi'deyse "ne bir idealizasyon ne de bir üslup hevesi" vardır. Yerli hayata sıkı sıkıya bağlı olmasına rağmen romanlarında "bir yığın kuklayı oynatmaktan ileriye gidememiştir."²⁵

Koçak'ın, Tanpınar'ın Halid Ziya eleştirisinde olduğunu söylediği kör nokta şu: "Bizden" olmadı için, bize ait bir sıcaklığı yani ulusal benliği dile getiremediği için eleştirilmiştir Halid Ziya. Ama "ulusal benlik" denen şey daha baştan temel bir yarılmadan, birbirinin eksikliğini gideremeyen iki yarım dünyadan, "bir yanda öbür yarımın bayağı ve şekilsiz görülmesine yol açan bir yabancı ideal"le öte yanda "idealin hep ulaşılmaz ve sahte görünmesini garantileyen bir yerli gerçek"ten oluşmuştur. Oysa tam da bunu anlatmıştır Halid Ziya. Osmanlı-Türk toplumunda idealin kurulmasına yol açan koşulların bu idealin daha baştan eğreti kalmasını da garantilediğini, Ahmet Cemil'in ona bir narsisistik zafer sarhoşluğunu yaşatan yabancı idealle ona suçluluğunu hatırlatan yerli gerçek arasında gidip gelmekten hareketsiz kaldığını, bu çifte düğümleşişi, bunun yol açtığı aczi anlatmıştır. Tanpınar'a gelince: Yerli gerçekle yabancı ideal, Doğuyla Batı arasında organik bir bütünlük kurulabileceğinde ısrar eden Tanpınar işte bu gediği, bu gediği kapatma çabasının da o gediğin ürünü olduğunu anlayamadığı için yanlış anlamıştır Halid Ziya'yı.

Burada bir kez daha "kadınsılık" problemine dönmek istiyorum. Bu kitabın önceki yazılarında tartışmıştım: Batılılaşmayla birlikte romanın merkezine oturan etkilenme endişesi romancının iç dünyasında aynı anda hem bir kadınsılaşma hem de bir çocuklaşma endişesi olarak yaşanmış, roman yazmak bu iç dünyada daha baştan hem bir erillik hem de bir erişkinlik savaşını başlatmıştı. Burada, Jale

25. "Türk Edebiyatında Cereyanlar", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 119-20.

Parla'nın *Babalar ve Oğullar*'ını bir kez daha hatırlamakta yarar var. Metinlerinin yazgılı olduğu yetimlikle, yetersizlikle, acemilikle baş edebilmek için vaktinden önce büyümek zorunda kalmış otoriter çocuklardır ilk romancılar. Vasisini kaybetmiş bir kültürün acil vasi ihtiyacını giderebilmek, romanlarının epistemolojik temelinin Batı'ya yenik düşmesini engellemek için çocuk yaşta vesayet üstlenmek zorunda kalmışlar, bir başka deyişle içine sürüklendikleri kültürel aczi-ahlaki otoriteyle dengelemeye çalışmışlardır. İlk romanlardaki otoriter ses tonunu, katı ahlakçılığı, yargılayıcı bakış açısını da buna, romancının roman yazdığı anda kendini içinde bulduğu bu acze bağlamıştı Parla.

Ben de erillik kaybının doğurduğu endişeyle, kadınsılaşma korkusuyla, aynı zamanda erişkin olamama kaygısıyla, ama en çok da bütün bu endişelere tahammül eksikliğiyle yorumladım bu kitapta esas aczi. İlk romanlarda etkilenmek her zaman aşırı etkilenmek, fazla etkilenmek, kötü etkilenmek demektir. Bu yüzden de yabancı etkiye her zaman çoktan açık hülyalı kadın okura, her zaman çoktan iğreti efemine züppeye, her zaman çoktan ayna bağımlısı "dandini bey"e yansıtılmıştı endişe. Yazarın kahramanına yönelik empati eksikliğinin nedenlerini de burada aradım. Kahramanının yazgisının aynı zamanda kendi yazgısı olduğu gerçeğiyle yüzleşmemek için, yabancı etkiye fazlasıyla açık kadın okurun, kadınsı züppenin ya da ayna bağımlısı çocuk-adamın yazgisından bir ibret dersi çıkarmakla yetiniyor, daha olmadı bu figürlerle açıktan açığa alay ediyordu yazar. Dahası, edebiyatın toplumsal seferberliğin alanından uzaklaşıp kendi başına bir ideale dönüşmesinin yalnızca Tanzimat döneminde değil, Cumhuriyet döneminde de bir kadınsılaşma, bir "nazeninleşme" endişesini de beraberinde getirdiğinden söz ettim.

Sanırım Halid Ziya'nın esas farkı; onu köksüzlükle suçlayanların bile kabul ettiği ustalığı buradadır. Okudukları kitaplar yüzünden mavi emellere kapılan genç kızlara, evde kaldıkları için kadınsılaşmış adamlara, emelle gerçek arasında gidip gelmekten çocuksulaşmış erkeklerle; şiire fazlasıyla kapıldığı için "marazî bir hassasiyet" edinmiş Ahmet Cemil'e, ayna bağımlısı Bihter'e, "müebbet bayram"a ulaşma hayaliyle sonsuza kadar çocuk kalan öksüz Nihal'e

anlayışla yaklaşabilmiş, çünkü züppeliğin temel bileşenlerinden biri olan çocuk kalmışlığı kendi "emsalsiz yapıt" yaratma çabasını da yakından ilgilendiren bir problem olarak görebilmişti. Romanlarında "ayna"nın işlevi de sanırım bu yüzden değişmiştir. Önceki romanlarda züppenin anne bağımlılığının işareti olan ayna Halid Ziya'da yine narsisistik bir bağın, ama bu kez yazarın kendisine de yabancı olmayan bir narsisistik yaranın, bir müebbet yas halinin işareti olarak karşımıza çıkar. Evet ayna bağımlısı kadın ve erkeklerin yazarıdır Halid Ziya, ama yetimlikte birlikte ruhsal yapıya damgasını vuran ayna bağımlılığının, ayna bağımlılığın içerdiği müebbet çocukluğun, marizlikle ve nazeninlikle özdeşleştirilmiş bir etkilenmişliğin aynı zamanda kendi romanının da yazgısı olduğunu, kendi "edebiyat maraz"ının da nasıl bir ayna bağımlılığı içerdiğini görebilecek kadar uzun süre kadar bakabilmişti romanlarında aynaya.

Yalnız romanlarında da değil. *Kırk Yıl* bir aile tarihinin olduğu kadar bir bovarist kapılmanın da öyküsüdür. Paris elçiliğine katip olma hayaliyle İstanbul'a giden, İzmir'de şımartılmış bir çocukken İstanbul'da bir taşra çocuğu durumuna düşen, arkadaşı Rıza Tefvîk'in çeşit çeşit, renk renk bilgilerini kıskanıp doymak bilmez bir açlıkla okuma cinnetine tutulan, nihayet İstanbul'daki hayal kırıklığının ardından İzmir'e geri dönen kahraman burada yazarın kendisidir. Kendi kişisel hikâyesindeki zorunlu bovarizmi fark edebilmiştir *Mai ve Siyah*'ın yazarı. Nitekim *Kırk Yıl*'da edebi etkilenmeyi yalnızca bir kötü etkilenme olarak değil, "bağımsız ama birbirine yakın yataklarda akan iki derenin topraklar, kumlar altından yollar, izler bularak sularından bir bölümünü birbirlerine karıştırmaları"²⁶ olarak tanımlaması gerçekten ilginç. Halid Ziya'ya gelene kadar hep "kötü etkilenmek" anlamına gelen etkilenmeyle ilgili bu tanım değişikliğinin kendisi bile romancının artık etkilenme endişesini yapıtının ana malzemesi kılacak kadar güçlendiğini gösterir. Halid Ziya'da gerçekten bir ustalık söz konusuysa eğer, ne "üslûp makine"sinde ne kendisinin bile sonradan süslü bulacağı cümlelerinde değil, en çok da burada, kendi hayatının da bir "kırık hayat" olduğuna ilişkin bu sezgidedir.

Çocuk Ülke Edebiyatı

Kahramanın Seçimi, Kabilenin Masalı



"Birinci Dünya" yalnızca başka kültürleri çocuk durumuna düşürdüğü, sonra da çocuğu ihmal ettiği, "dünya edebiyatı"nın dışında bıraktığı için değil; onu tepkiselliğe hapsettiği, her yazarın şu ya da bu biçimde dile getirdiği varoluşsal acıları hep aynı ulusal endişeye, aynı "kendi"ni kaybetme endişesine tabi kıldığı için de kötüdür. "Bul kendini, bul ruhunu, bul, sev, bil, an, gör; "kendine dön, kendine bak, kendine gel." İşte bu "kendi"nin ulusal kendilikten bir türlü ayrılamıyor olmasının, yazarın toplumsal seferberlik alanının kısmen dışında görece kuytu bir alan bulamamış olmasının kendisindedir aynı zamanda problem.



ÜÇÜNCÜ DÜNYA'DA yazılan romanların zorunlu olarak birer "ulusal alegori" olduğunu, öyle de okunmaları gerektiğini ileri sürmüştü Fredric Jameson. Kendisinin bile cüretkâr bulduğu ünlü cümle şu: "İddia ediyorum ki tüm üçüncü dünya metinleri zorunlu olarak, çok özel bir biçimde alegorik metinlerdir: Bu metinler, roman gibi ağırlıkla Batı'nın temsil mekanizmalarından kaynaklanan biçimlerde üretilseler de veya özellikle öyle üretildiklerinde bile ulusal alegoriler olarak okunmalıdır." Bu teze bir de ikinci tez eşlik eder: Kapitalist kültürün belirleyici ayrımı (özel alanla kamusal alan, şiirsel olanla siyasal olan, cinsellik ve bilinçaltının alanı ile sınıfların ve ekonominin alanı arasındaki ayrım) Üçüncü Dünya'da gerçekleşmemiştir. Bu yüzden bu toplumlarda psikolojinin alanı her zaman belirgin olarak toplumsal terimlerle ifade edilir. Bir başka deyişle, bireysel deneyim her zaman kolektif deneyimin alegorisidir: "Oldukça mahrem görünen, gerekli libidinal dinamikle yüklü üçüncü dünya metinleri bile ulusal alegori biçiminde siyasî bir tasarıma sahiptir; bireysel kahramanın kaderi daima üçüncü dünya kültürü ve toplumunda mücadele veren kamunun alegorik ifadesidir." Üçüncü Dünya'da aydın olmanın öncelikle "siyasî aydın" olmak anlamına gelmesini de aynı nedenlere bağlayacaktır Jameson.¹

Üçüncü Dünya edebiyatına ilişkin hem bir saptama ("Üçüncü

1. Jameson'ın "Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı" adlı yazısı *Social Text*'in 1986 sonbahar sayısında, yazının İdil Eser tarafından yapılan Türkçe çevirisi ise *Kültür ve Toplum*'da (sayı 1, yayına hazırlayan Tül Akbal, Hil Yayın, 1995, s. 16-63) yayımlandı.

Dünya metinleri zorunlu olarak ulusal alegorik metinlerdir") hem de bir okuma önerisi ("Üçüncü Dünya metinleri ulusal alegoriler olarak okunmalıdır") içeren bu tezin, Üçüncü Dünya'nın kültürel başkalığını açıklama amacıyla geliştirilmiş olduğunu kabul ederek başlayalım. Gerçekten de Üçüncü Dünya metinlerini anakronik ya da naif bulan Birinci Dünya okuruna başka kültürlerin kökten farklılıklarını hatırlatmak, Amerikan akademik çevrelerine "dünya edebiyatı" denen kanonun dışında bırakılmış edebiyatların değerini tanıtmak, Batı'nın bu metinlere gösterdiği tepkinin kültürel olarak belirlenmişliğini göstermek, kısacası Batılı okurun okuma alışkanlıklarını gözlemlenmek istiyordur Jameson. Ama burada Jameson'ın, Amerikan akademik dünyasındaki kendi yalıtılmışlığına bir çözüm bulma çabası da yok değildir. Bir Marksisttir Jameson: Parçalanmış bir öznelliğe dayalı Birinci Dünya edebiyatının gündemine yeniden "toplumsal bütünlük" fikrini taşımak, Batı edebiyatında gözden düşmüş bir tür olan alegoriyi yeniden canlandırmak, bu metinlerde bilinçdışına itilen alegorik yapıların deşifre edilmesini sağlamak, nihayet bütünlük fikriyle birlikte siyasi düşüncüyü de edebiyat eleştirisinde yeniden canlandırmak istiyordur. Jameson'a göre Üçüncü Dünya metinleri tam da bu özellikleriyle (toplumsal bütünlük fikrini korumaları, siyasi vurguları, nihayet alegorik yapılarıyla) Batı edebiyatı için bir "acil ders" içeriyordur.

"Kültürel başkalık" üzerine düşünürken varılabilecek doğrularla birlikte düşülebilecek tuzakları da sergilemesi bakımından önemli bir tez "ulusal alegori" tezi. Bu tezin "Birinci" ve "Üçüncü" dünyalar arasındaki apaçık adaletsizliği söylem düzeyinde nasıl yeniden ürettiği, birbirinden çok farklı ülke edebiyatlarını Batılı okur için "Üçüncü Dünya edebiyatı" adı altında nasıl anlaşılır kılmaya çalıştığı, farklı kültürlerin başkalığını vurgularken bile bu başkalığı Batılı okur için nasıl tanıdık kalıplarda yeniden kurduğu, Batı merkezli bir evrenselciliğe karşı çıkıp kültürler arasındaki farkları kaydederken bile nasıl bir kültürel ayrımcılığa yol açtığı, nihayet Şarkiyatçılığın temelinde yatan kategorik bölünmeyi bu kez "Üçüncü Dünya edebiyatı" kavramı etrafında nasıl bir kez daha dolaşıma soktuğu üzerinde durmayacağım burada ben. Bunlar üzerinde yeterince duruldu

çünkü.² Yalnız şunu söylemekle yetineyim. Goethe'nin ünlü "dünya edebiyatı" ideali kuşkusuz yalnızca edebiyatla değil, dünyayla da ilgili nedenler yüzünden bugün apaçık bir işbölümünü içinde barındırır. Türkiyeli okur Cervantes, Shakespeare ya da Dostoyevski'yi İspanya, İngiltere ya da Rusya'yı anlamak için değil, evrensel bir ruhun serüvenlerini, o ruhun parçası olabildiği ölçüde de kendini anlayabilmek için okuyacak, Batılı okursa Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay ya da Yaşar Kemal'i kendilerinden farklı bir kültürü anlamak, günümüzün terimleriyle söylersek "dünya mutfağı"nın farklı tadlarını keşfetmek için okuyacaktır. Yoksa Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölümü* İspanyolcaya neden "Türk Mendili" anlamına gelebilecek bir başlıkla, *El pañuelo turco* adıyla, yani bir Türkiye alegorisi olarak çevrilsin? Orhan Pamuk'la ülkesi dışında yapılan söyleşiler neden hep bir Doğu-Batı problemine, bir "İslam" meselesine kilitlenip kalsın? Adaletsizlik gerçek dünyada varolduğu sürece, dünya iyi niyetli kuramcıların varsaymak istediği gibi yalnızca farklı değil, aynı zamanda eşitsiz de olan parçalara bölündüğü sürece, en empatik kuram bile adaletsizlikten payını alır. Alttan alta bir *bon pour l'orient*, bir "Doğu'da bu işler böyledir" fikri kendini hissettirecektir. Tıpkı Jameson'a verilebilecek cevaplarda bir mağdur gururu, tam anlamıyla milliyetçi olmasa da kuşkusuz onunla akraba bir kültürel alınganlık olacağı gibi.

2. Ajaz Ahmad'ın "Jameson'ın Ötekilik Retoriği ve 'Ulusal Alegori'" adlı, *Social Text*'in 1987 sonbahar sayısında yayımlanan yazısını kastediyorum. Bu yazı hem Ahmad'ın *Teoride Sinif, Ulus, Edebiyat* (çeviren Ahmet Fethi, Alan Yayıncılık, 1995) adlı kitabında hem de yukarıda söz ettiğim *Kültür ve Toplum* sayısında (çeviren İdil Eser, s. 39-63) bulunabilir. Türkiye'de ise Jameson'ı eleştiren bildiğim kadarıyla iki yazı yayımlandı: Tül Akbal, "Yabancılar. Ötekiler, Sudaki Balıklar...", *Kültür ve Toplum* (sayı 1, s. 64-88) ve Murat Belge, "Üçüncü Dünya Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bir Bakış", *Berna Moran'a Armağan: Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış* (hazırlayanlar Nazan Aksoy-Bülent Aksoy, İletişim Yayınları, 1997, s. 51-63). Bir de Sibel Irzık'ın *The South Atlantic Quarterly*'de (sayı 102: 2/3, İlkbahar/Yaz 2003, s. 551-567) yayımlanan "Allegorical Lives: The Public and Private in the Modern Turkish Novel" adlı yazısı var. Yücel Kayıran'ın "60'lı Yılların Şiiri: İki" adlı yazısı ise Jameson'ın doğruluğu ya da yanlışlığını tartışmaktan çok, "ulusal alegori" tezinden yola çıkarak 60'ların Türk şiirini açıklamayı deniyor; *Yasakmeyve*, sayı 10, Eylül-Ekim 2004, s. 17-26.

Birkaç örnekten, özellikle de İngilizceye çevrilmiş birkaç Çin romanından yola çıkılarak oluşturulmuş genellemelere, bu genellemelerden güç alan kesin ifadeler ("zorunlu olarak", "tüm Üçüncü Dünya metinleri") dayanıyor olduğundan, çürütülemeyecek bir tez değil aslında "ulusal alegori" tezi. Tartışmayı Türk edebiyatıyla sınırlasak bile, Jameson'ın önüne "ulusal alegori"yle pek de ilgisi olmayan metinleri, örneğin Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nu, Nahit Sırrı Örik'in *Kıskanmak*'ını, Bilge Karasu'nun *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ni, Vüs'at O. Bener'in *Bay Muammer Sahteği'nin Notları*'ni, Leylâ Erbil'in *Cüce'sini* sürmek yeterli aslında. Tartışma orada biter. Ama bu çaba da enerjisini ister istemez kültürel alınganlıktan alacağından, "bak bizim de kamusalda bağımsızlaşabilmiş bir şiirselimiz, ulusun kaderinden ayrı bir iç dünyamız, bu dünyayı kaydetmiş modern metinlerimiz var" anlamına geleceğinden, "Üçüncü Dünya" edebiyatının bazı örneklerini az gelişmişlik yazgısından kurtarma girişiminden ibaret kalacaktır. Bu yüzden bu yoldan gitmeyeceğim burada ben. Dahası, yukarıda sözünü ettiğim metinlerin neden yalnızca Batılı okur için değil, Türkiyeli okurun kendisi için de kıyıda kalmış olduğunu açıklamadığımız için, çok da adil bir tartışma olmayacaktır bu. Üstelik Jameson'a "Üçüncü Dünya"dan yöneltilen en önemli eleştirinin³ edebi olmaktan çok politik bir tartışmayı davet etmiş olması; edebi metinlerin kendilerinden çok, Mao'nun "üç dünya" teorisinin konuşulmasına yol açmış olması; ayrıca Türkiye'de Tanpınar'ınkiler dahil birçok edebi yapıtın daha çok ulusal kimlik problemi üzerinden konuşulmuş olması, "ulusal alegori" tezinin en azından bazı doğrular içerdiğini düşündürüyor. Bu yüzden Jameson'ın bir di-zi söylem hatası arasında gizlenen bu doğrusunu, "Üçüncü Dünya" genellemesini bir yana bırakıp Türk romanının bazı örnekleri, özellikle de Peyami Safa'nın romanları açısından değerlendirmeyi dene-yeceğim burada ben. Ama bunu yaparken "Üçüncü Dünya edebiyatı"nın neden Batı edebiyatına kendi unutulmuş tarihsel bütünlük duygusunu, kendi politik bilinçaltını hatırlatan bir model olarak de-

3. Ajaz Ahmad'ın "Jameson'ın Ötekilik Retoriği ve 'Ulusal Alegori'" adlı yazısından söz ediyorum.

ğerlendirilemeyeceği, Jameson'ın işaret ettiği "doğru"nun Türk edebiyatının neden yalnızca imkânı değil, aynı zamanda yarası olduğu üzerinde de duracağım. Yazının son bölümündeyse, bütün Üçüncü Dünya metinlerinin ulusal alegoriler olarak okunması gerektiği yolundaki önerinin örneğin Oğuz Atay'ın romanlarına ne kazandırdığını, kuşkusuz neyi kaybettiğini de tartışacağım.

II.

Peyami Safa'nın en iyi romanı olmasına rağmen üzerinde az konuşulan yapıtı *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nu saymazsak, Doğu-Batı sorununa kilitlenmiş *Sözde Kızlar* ve *Fatih-Harbiye* gibi romanları sanki "ulusal alegori" tezini haklı çıkartmak üzere kaleme alınmış gibidir. Çünkü bu romanlarda kahramanın yazgısı, hemen her zaman ulusun yazgısının bir alegorisi olarak karşımıza çıkar. Bu kitabın önceki bölümlerinde de değinmiştim: Peyami Safa'nın romanlarında kadın kahraman halislikle züppelik arasında seçim yapar. *Sözde Kızlar*'da Mebrure samimi taşra genci Fahri ile kurnaz şehir çocuğu Behiç arasında bocalar; birincisini seçer. Ama okur daha baştan şunu biliyordur: Bu kişisel seçim hikâyesi aslında ulusun seçiminin; zengin ama yapmacık Şişli'ye karşı fakir ama hakiki Anadolu'dan yana yapılması gereken ulusal seçimin hikâyesidir. *Fatih-Harbiye*'de romanın başlığı bile bu seçime işaret eder. Neriman yerli Şinasi'yle züppe Macit arasında bocalarken, aslında Fatih'in temsil ettiği Şark'a özgü yerli hayatta Harbiye'yle özdeşleştirilmiş Batılı hayat arasında bocalıyordu. Burada da birinci şıkkı işaretleyecek, Fatih'i temsil eden Şinasi'yi seçecektir Neriman. Safa'nın Server Bedi adıyla yayımladığı *Cumbadan Rumbaya*'da da alegorik yapı değişmez: Karagümruk'le Taksim, cumbayla rumba arasında kalan Cemile her ne kadar sonunda iki seçeneği uzlaştırıp yalnız kendini değil, tüm mahalleyi cumbadan rumbaya atlatmayı başarır da roman boyunca samimiyetle züppelik arasında gidip gelecek, sonunda oyunu yine saflıktan, yerellikten, Doğu'nun haysiyetini temsil eden fakir ama mağrur delikanlıdan yana kullanacaktır.

Osmanlı-Türk romanı uzunca bir süre bu ikili karşıtlıklarla oyalandı. Bu romanlarda yalnızca mekânlar (Fatih'le Harbiye, Cerrahpaşa'yla Taksim, Karagümrük'le Şişli) değil; eşyalar, hatta doğanın kendisi bile ulusal seçimi daha da belirginleştirmek için romana yerleştirilmiş gibidir. Nasıl kemence kemanın, ut piyanonun, gaz lambası abajurun, Ferahfezâ fokstrotun karşıtıysa, eski mahallenin simgesi kedi de züppelik göstergesi köpeğin karşıtıdır. Peyami Safa'nın *Doğu-Batı* sorununu "Türk ruhunun en büyük işkencesi"⁴ olarak tanımlamış olması boşuna değil. Romanlarında hemen fark edilir: İç dünyayı tümüyle zaptetmiş, onu kendi basıncından ibaret bırakmıştır ikilem. Her an sormak zorundadır kendine okur: Harbiye mi, Fatih mi? Balo mu, Ferahfezâ mı? Taşralı genç mi, şehir çocuğu mu? Kedi mi, köpek mi? Ama ruhsal işkenceyi romancı için tam bir eziyete dönüştüren, tümüyle ikili karşıtlıklardan oluşmuş bu göstergeler dünyasında roman türünün kendisinin bir yoldan çıkarıcı olarak Mesnevi ya da Naima Tarihi'nin karşısında, köpek, keman ve fokstrotla birlikte arzu ve hevesin yanında yer almış olmasıdır. "Keman mı kemence mi", "ney mi piyano mu", "Karagümrük mü Şişli mi" diye sorar yazar, ama bunların hepsinden daha temel olan, çünkü romancının ilksel seçimini ilgilendiren soru, "roman mı Mesnevi mi", "roman mı halk hikâyesi mi", "roman mı Naima Tarihi mi" sorusu hiç bir zaman bu netlikte ortaya konmaz. Çünkü romancı bu ikili karşıtlıklar sisteminde daha baştan arzu ve hevesten, yani Batı'dan yana tercihini yapmış, romancılığı tercih etmiştir. Biçimle içerik böyle bölününce o zaman "roman *ama* ut", "roman *ama* Fatih", "roman *ama* taşralı genç" formülüne başvuracaktır yazar.

Türk romanının varoluşsal ya da edebi endişelerle boğuşurken bile kendini hep ulusal endişenin alanında buluyor olmasının nedenleri de büyük ölçüde buradaydı. Roman hem modernliğin hem de modernliğe yönelik direncin, modernliğe göre yeniden tanımlanmış bir yerliliğin inşa edildiği alandı. Ruhsal işkence en çok bundan, iç dünyadaki bu bölünmeden kaynaklanmış gibidir. Romancının roman yazıyor olmasının kendisi, Peyami Safa'da bile hâlâ bir ulusal-

4. Peyami Safa, *Türk İnkılabına Bakışlar*, İnkılâp Kitabevi, 1958, s. 5.

kültürel endişeyi içerir. Romancı biçimsel tercihini aynı anda hem modernliğin simgesi hem de tehlikeli bir rehber olan romandan, yani etkilenmişlikten, yani Batı'dan yana kullandığına göre, içerik tercihini bunu telafi edecek biçimde Doğu'dan, yani bozulmamış bir yerellikten yana kullanmak zorundadır. Bugünden geriye bakıldığında daha rahat görülebiliyor: Safa'nın Doğu-Batı sorununa adanmış neredeyse bütün romanları, Batı karşısında küçük düşmüş bir yerliliğe yeniden saygınlık kazandırmaya, orada yaşanmış yetersizlik duygusunu aşmaya, narsistik yarayı iyileştirmeye adanmıştır. Bu romanlarda genç kızlar "lûgât paralayan" Beyoğlu kibarını, "kâtip ağzı"yla konuşan Batılılaşmış erkeği, "muhallebi çocukluğundan yetişme" karı kılıklı züppeyi, Osmanlı-Türk romanının erken örneklerinde olduğu gibi Safa'da da hep çitkırıldıklıkla özdeşleştirilen bu aşırı etkilenmiş erkeği değil, gururundan başka sermayesi kalmamış dermansız ama mağrur, fakir ama halis delikanlıyı seçer. Maddiyata karşı maneviyat, biçime karşı içerik, şekilciliğe karşı ruhtan yana yapılan bu tercih, gözden düşmüş yerlinin, okurun gözünde bu kez bir haysiyet anıtı olarak yeniden canlandırılmasını hedefler. Ama şu da açık: Bu canlandırma çabası, seçimini baştan romandan yana yapmış yazarın kendi yarasını iyileştirme, kendi içsel çatışmasını dindirme, biçimsel seçimini yerli içerikle dengeleme, seçimin doğurduğu endişeyi savuşturma gayretini de içerir. Peyami Safa'nın Batılılaşmış "yoz" ailelere karşı olmasına rağmen, ülkücü erkek kahramanlarına hep o ailelerin kızlarını layık görmesindeki çelişkiye işaret etmişti Berna Moran.⁵ Problem tam da bu aslında: Nasıl gözden düşmüş taşralı genci ilkelikten kurtarıp yeniden yüceltecek olan, herhangi bir kadının değil, Batılılaşmış kadının hayranlığını kazanıyor olmasıysa, gözden düşen yerliliği de yeniden yüceltecek olan herhangi bir tür değil, Batılı bir tür, roman aracılığıyla yapılacak yerlilik savunusudur.

Jameson'ın "ulusal alegori" tezi yalnızca Peyami Safa için değil, Türk romanının neredeyse bütün erken örnekleri için aydınlatıcıdır.

5. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınları, 2. baskı, s. 216.

Ama kahramanın kişisel hikâyesiyle "kabilenin masalı" arasındaki bu zorunlu örtüşme, en azından türün ilk örneklerinde, romana Jameson'ın umduğu gibi bir politik dirilik ya da bir toplumsal bütünlük duygusu katmaktan çok, onu bir kalıba mahkûm etmiş gibidir. Bunun Tanpınar'ın "günün ve hayatın emirlerini sanatın üstünde tutmak"⁶ olarak nitelendirdiği şeyle, edebiyatın öncelikle "politika mücadelesi" olduğu yakınmasıyla yakından ilgisi var. Yine de bütün bu süreçte yalnızca bir ulusal alegori olduğunu düşünmek, özel alan-kamusal alan karşıtlığını Jameson'ın yaptığı gibi bir "Freud-Marx karşıtlığı" olarak yorumlamak bence sorunu fazlasıyla basitleştirmek olur.⁷ Burada, Osmanlı-Türk romanın erken örneklerinde Doğu-Batı karşıtlığının yalnızca bir maneviyat-maddiyat ya da bir ruh-şekil karşıtlığı olarak değil, aynı zamanda bir erkek-kadın karşıtlığı olarak da temsil edildiğini hatırlamakta yarar var. En azından başlarda Osmanlı-Türk romancısı için Avrupa kadındı; etkilenmek Avrupalılaşmak, Avrupalılaşmaksa kadınsılaşmak, erilliğini yitirmek anlamına geliyordu. Bu da Jameson'ın Üçüncü Dünya romanına atfettiği politikliğin, orada varolduğunu söylediği "toplumsal bütünlük" duygusunun, Birinci Dünya yazarlarına da önerilebilecek sorunsuz bir imkânı değil, hemen her zaman bir kadınsılaşma-çocuksulaşma korkusuyla iç içe geçmiş bir erillik-erişkinlik mücadelesini, ulusal alegori kadar cinsel alegori üzerine de kurulu bir "kendi" kalma savaşını içerdiğini gösterir. Kahramanın yazgısı yalnızca kabilenin masalını değil, kabilenin oğullarına yönelik şu uyarıyı da içinde taşır: Fazla etkilenirsen, erilliğini yitirirsin. Bu yüzden de erken romanın pek çok örneği, yalnızca ulusal alegori açısından değil, aynı zamanda oğulun eril kalma mücadelesi açısından da okunmaya açıktır. Peyami Safa'nın romanları, derindeki bu korkuyu yansıtımları baki-

6. Tanpınar, "Şiirin Peşinde", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, yayıma hazırlayan Zeynep Kerman, 3. basım 1992, s. 27.

7. Jameson Freud-Marx karşıtlığıyla kapitalist kültürün temel ayrımı olan özel alan-kamusal alan; cinselliğin alanıyla sınıfların alanı; bilinçaltının alanıyla ekonominin alanı arasındaki ayrımı kastediyor: "Bir başka deyişle Freud'a karşı Marx. Bu ayrımın üstesinden gelmeyi hedefleyen sayısız kuramsal girişim, ayrımın varlığını ve bireysel ve toplumsal yaşamlarımızı şekillendirmekteki gücünü bir kere daha doğrulamak dışında bir sonuca ulaşamamıştır." A.g.y., s. 21.

mından tipiktir. Safa'nın gazete yazılarında soysuz "snop zümresi" olarak adlandırdığı kesimi özellikle "uyduruk sosyetenin züppe kadınları" şahsında eleştirmesi, "Beyoğlu mezbelesi"ni vitrin, şöhret ve cinsellik tutkusuyla, bütün bu tutkuları kadınsılıkla, kadınsılığı "harlı iştahlar"la, "süs ve çizgi yalanı"yla, salon kadınlarına özgü "romanesk macera hürriyeti"yle özdeşleştirmesi, kısacası Doğu-Batı sorunu denen ruhsal işkenceyi kadının "romanesk", romanın da "kadınsı" sayıldığı bir zeminde konuşuyor olması, Batılılaşmak kadar roman yazmanın da nasıl bir kadınsılaşma endişesiyle birlikte yaşandığını göstermesi bakımından ilginçtir. Safa'nın *Fatih-Harbiye*'de kadın kahramanın karşısına olumsuz örnek olarak "kadın eli gibi, tertemiz, incecik elleri" olan züppe Macit'i çıkarması, belki daha da önemlisi *Yalnızız*'da Samim'in ağzından yaptığı narsisizm tanımının ("En son haddinde iyi giyinip güzelliğinin âzamisini kendi kendisinin hayranlığına arz etmek arzusu (narsisizm)"⁸) kadına özgü bir karakter özelliği olarak, özellikle de "süs ve çizgi yalanı"na teslim olan gösterişçi Meral için yapılmış olması. Batılılaşmanın yol açtığı narsisistik yaralanmışlığın kadınsılıkla sınırlandırıldığını, kadınsı bir alana yansıtılarak giderilmeye çalışıldığını göstermesi bakımından anlamlıdır.

Önceki yazılarda da değinmiştim: Ulusal endişe başından bu yana bir cinsel endişeyle iç içe yaşandığından, ilk romancılar için gerçekten bir ruhsal eziyete dönüşmüş, gecikmiş modernleşmenin yol açtığı endişe başından bu yana bir erilliği kaybetme endişesi; yerine ya da yazarına göre bir efemineleşme ya da hadım edilme endişesi olarak da yaşanmıştı. Dahası, aynı endişe başından bu yana edebiyat eleştirisinde de etkili olmuştu. Roman yazarına (örneğin Recaizade Ekrem'e, özellikle de Halid Ziya'ya yöneltilen, Tanpınar'ın da yer yer payını aldığı, aradan geçen onca yıla rağmen bugün de yabancı olduğu) "köksüzlük", "milli olmamak", "yabancılık", "biçimcilik" eleştirileri bazen apaçık, bazen de örtük olarak "nazeninlik" suçlamasını içinde taşır. "Bir milletin hayatında sanat için sanatın hiçbir manası bulunmadığını" söyleyen Yakup Kadri'nin, tam da züppe kız-

ların oynucağı olacakken milli ideal sayesinde nazeninlikten kurtulan erkeği romanlarının başkahramanı yapması boşuna değil. Ama burada gerçekten ilginç olan, milli idealin karşı kutbuna yerleştirilen "sanat için sanat"ın kadınsılıkla özdeşleştirilmiş olmasıdır. Çoğu romancının, kahramanının yazgısını ulusun yazgisından kısmen de olsa ayrı düşünmeye başladığında, özür dilercesine bu yazgıya geri dönüyor olmasında bu eleştirilerin de payı olmalıdır. Halid Ziya'nın anılarında romanlarının "ev" ve "sanat"a odaklanmış olmasını baskı döneminin zorunlu sonucu olarak açıklamaya çalışmasında; *Mai ve Siyah*'ı "ülkede teneffüs edilen zehir dolu havadan acılı, hastalıklı bir genç"in hikâyesi olarak tasarladığını, ama Abdülhamit sansürü yüzünden dönemi anlatmaktan vazgeçince geriye yalnızca sanat ve aşk hayallerinin kaldığını söylemesinde⁹ bir kendini savunma ihtiyacı, içe dönüklüğünü "kabilenin masalı"yla ilişkilendirme isteğinin payı yok mu?

Alegorinin başından bu yana yalnızca ulusal değil, aynı zamanda cinsel bir yan da taşıyor olması, iki şeyi birden gösterir. Roman- da mahrem alan başından bu yana, Jameson'ı haklı çıkartırcasına, ulusal endişelerle iç içe şekillenmiştir. Ama Jameson, siyaset ya da toplumsal bütünlük dediği alanın toplumsal cinsiyet ayrımıyla zaten çoktan bölünmüş olduğunu görebilseydi, yani Üçüncü Dünya metinlerine atfedilen politikliğin yalnızca Batılı yazarlara da örnek olabilecek bir kolektiflik vurgusunu değil, aynı zamanda Batı'yla ilişki içinde gelişmiş bir korkuyu, Batılılaşmaya duyulan tepkiyle iç içe geçmiş bir ulusal-cinsel endişeyi, ulusal kimlik inşasının ayrılmaz parçası olan bir erillik mücadelesini de içerdiğini fark edebilseydi, bunun Batı'yla girilen travmatik ilişkinin Üçüncü Dünya edebiyatına bağışladığı bir politik dirilikten çok, nasıl da sancılı, sınırlayıcı, ketleyici bir süreç olduğunu fark edebilir, gecikerek modernleşen toplumlarda ulusal-cinsel endişe yüzünden edebiyatın kendi başına ideale dönüşme çabasının nasıl ertelenmek zorunda kaldığını, bu ertelemenin ise yazarın başlangıçtaki yetersizlik duygusunu gidermek

9. Halid Ziya, *Kırk Yıl*, yayıma hazırlayan Şemseddin Kutlu, İnkılâp Kitabevi, 3. basım. 1987, s. 517.

bir yana, daha da artırdığını anlayabilirdi.

Türk edebiyatında endişe anının bir içsel çatışmanın ürünü olduğunu, yerli kültürün "Batı" denen düşmanı aynı zamanda bir ideal olarak da içselleştirmiş olduğunu çeşitli yazılarında anlattı Orhan Koçak.¹⁰ Kendi idealine, demek ki kendi kendine karşı verilmiş bir mücadele söz konusudur burada. Roman yazmanın kendisinin bu içsel çatışmayı nasıl tetiklediğini Peyami Safa'dan yola çıkarak anlatmaya çalışmıştım. Roman yazmak hem medeniliğin işareti, modernliğin göstergesi, yeniliği inşa edecek araçtır; hayranlık duyulan modele benzeme arzusunun ifadesidir; ama aynı zamanda yazara her an kendi etkilenmişliğini, model karşısında kendi yetersizliğini hatırlatan, bu yüzden de direnilmesi gereken tehlikeli bir rehber, bir yoldan çıkarıcıdır. O halde Tanpınar'ın *19. Yüzyıl Türk Edebiyatı Tarihi*'nde Türk romanının neredeyse türsel özelliği olarak gördüğü "acemilik", yalnızca roman türüyle yeni tanışmanın getirdiği bir yetersizlik konumuna değil, aynı zamanda idealini hep kendini kaybetme korkusuyla birlikte yaşayan, demek ki kendi ufkuna düşman kesilmiş, bu yüzden de yapının ufuksuzluğa, idealsizliğe doğru kaymasına daha baştan razı olmuş bir çömezlik konumuna da işaret eder. Türk edebiyatında ulusal alegorinin Jameson'ın görmek istediği gibi bir imkân değil, ya da sadece bir imkân değil, aynı zamanda bir yara olduğunu söylerken de bunu kastetmiştim. Jameson'ın "Birinci Dünya"sı yalnızca başka kültürleri çocuk durumuna düşürdüğü, sonra da çocuğu "dünya edebiyatı"nın dışında bıraktığı için değil, onu tepkiselliğe hapsedtiği, her yazarın şu ya da bu biçimde dile getirdiği varoluşsal acıları hep aynı ulusal endişeye, aynı "kendini kaybetme endişesine tabi kıldığı için de kötüdür. "Bul kendini, bul ruhunu, bul, sev, bil, an, gör," diye sloganlaştırmıştı bunu *Yalnızca*'da Peyami Safa: "kendine dön, kendine bak, kendine gel." İşte bu "kendini kaybetme"nin ulusal kendilikten bir türlü ayrılamıyor olmasının, yazarın toplumsal seferberlik alanının kısmen dışında görece kuytu bir alan bulamamış

10. Orhan Koçak, "Kaptırılmış İdeal", *Toplum ve Bilim*, sayı 70, Güz 1996; "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları", *Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce: Kemalizm*, cilt 2, s. 370-418, İletişim Yayınları, 2001; "Kanon mu, Siz İnanıyor musunuz?", *Kitaplık*, Ocak 2004, sayı 68, s. 60-65.

olmasının kendisindedir aynı zamanda problem.

Bu kitabın önceki bölümlerinde Türk romanının kuruluş yıllarını bir endişe dönemi olarak ele almış, bu endişenin yalnızca cemaate yabancılaşma korkusuyla değil, aynı zamanda bir kadınsılaşma endişesiyle yaşandığından söz etmiştim. Romanın merkezine yerleşen, aradan geçen onca yıla rağmen bugün de edebiyat tartışmalarında kendini hissettiren efemine züppe aleyhtarlığına da "kendi"yle ideali arasında bölünmüş romancının bu içsel çatışmasını katlanılır kılma, kendisini esir almış endişeyi başkasına yansıtma gayretinin bir ifade edesi olarak yorumlamıştım. Ama romanda züppeliğin bir temadan ibaret olduğunu düşünmeyelim. Züppenin romanın merkezine oturmuş olması edebiyatın nasıl algılandığını, edebi yapıtı toplumsal seferberliğin bir parçası olarak görenlerle "şahsi ve muhterem"¹¹ olarak görenler arasındaki çatışmanın keskinliğini, bu çatışmanın hep taklitçilikle gelenekçilik, yabancı ideale duyulan koşulsuz hayranlıkla ufuksuz bir yerellik, politika yüceltmesiyle "iç dünya" yüceltmesi arasında, çoğu durumda da eril bir sesle "nazeninlik" arasında yaşanmış olmasını da belirlemiştir. Türk edebiyatı, Gregory Jusdanis'in "gecikmiş modernlik" dediği,¹² *Huzur*'da Tanpınar'ın "akan nehre sonradan katılmak," *Jurnal*'de Cemil Meriç'in "bir tiyatroya beşinci perdenin ortasından girmek," *Tutunamayanlar*'da Atay'ın "sahneye uşak rolünde çıkmak" olarak tarif ettiği bir gecikmişlikle karşı karşıya kaldığında, çok az yazarın silmeyi başardığı kalın çizgilerle hep ikiye bölünmüştü. Tanpınar'ın romanda yakındığı "acemilik" de sanırım bu erken bölünmenin, yazarın kendisiyle idealleri arasındaki, başlı başına bir problem olarak ele alınmadığı sürece çok da verimli olmayan bu kutupsallığa hapsedilmiş olmasının sonucuydu. Bütün aydınlatıcılığına rağmen "ulusal alegori" tezi

11. Fez-i Âti topluluğuyla özdeşleşen "sanat şahsi ve muhteremdir" sözü, topluluğun kurucuları arasında yer alan, Hüseyin Rahmi Gürpınar'la polemikleriyle tanınan Şahabettin Süleyman'ındır. Hüseyin Rahmi'nin Şahabettin Süleyman'a yanıtı için *Cadı Çarpıyor ve Şakavet-i Edebiyye* 'ye (Özgür Yayınları, 1998, yayıma hazırlayan Kemal Bek) bakılabilir.

12. Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, çeviren Tuncay Birkan, Metis Yayınları, 1998.

buradaki sancıyı göremediği için, buradaki zorunlu alegoriyi romantikleştirdiğinden, buradaki ağrıyı bir Üçüncü Dünya çeşnisine dönüştürdüğü için yanlıştır bence.

III.

Alegoriyi yalnızca bir edebi tür olarak değil, aynı zamanda okurun metne gösterebileceği farklı tepki türlerinden biri olarak da ele alıyorum burada. Zaten "ulusal alegori" tezi de Üçüncü Dünya metinlerinin türsel çözümlemesinden çok, Batılı okura bu metinleri okurken bir anahtar sunmak, bir bakıma yabancıyı anlama kolaylığı yaratmak üzere geliştirilmiş gibidir. Ama bunu yaparken, daha önce de söylediğim gibi, Şarkiyatçılığın da temelinde yatan kategorik bölünmeyi bir kez daha harekete geçirmiş olur. Yine de her yerde "kabilenin masalı"nı görmek isteyen bir okuma tarzının Türkiyeli okura da çok yabancı olmadığını biliyoruz. Edebiyat eleştirisinde örneğin Nahit Sırrı Örik'in *Kıskanmak*'ının değil de Peyami Safa'nın romanlarının, Safa'nın ulusal kimlik problemleriyle pek de ilgisi olmayan, "ağaçların bile sıhhatine imrenen" hasta bir adamı, hastalığın gölgesinde gelişen bir aşkı anlattığı *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nun değil de *Fatih-Harbiye*'sinin öne çıkmış olması, Tanpınar'ın uzun yıllar ulusal kimlik problemi çerçevesinde tartışılmış olması, yani Tanpınar'ın bir teklif adamı, yapıtlarının da Doğu-Batı problemine verilmiş yanıtlar olarak ilgimizi çekmiş olması, bütün bunlar ulusal alegorik okumanın burada da en azından bir okuma kolaylığı yarattığını, edebiyat eleştirisinin edebi yapıtları hep o "toplumsal bütünlük" açısından, aynı anda hem Batılaşmak hem Batı'ya direnmek, hem modern hem muhafazakâr olmak isteyen bir ulusal kültürün bir türlü çözülemeyen kimlik problemi açısından okumayı tercih ettiğini gösterir.

Peki, bir okuma önerisi olarak ne kazandırır, ne kaybettirir bize "ulusal alegori" tezi? Örneğin Oğuz Atay'a bu önerinin ışığında hak ettiğimizde ne görürüz romanlarında? Oğuz Atay'ı örnek vermem tesadüf değil. Atay okurları *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*'ın

alegorik okumaya birçok kapı araladığını fark etmişlerdir. Atay'ın kahramanlarının ısrarla vurgulanan çocuk kalmışlığı, yalnızca kahramanların kişisel tarihine değil, aynı zamanda ulusun tarihine de ışık tutuyor gibidir. Selim Işık ya da Hikmet Benol'un büyümemişliğini, Türkiye'nin azgelişmişliğinin bir alegorisi olarak düşünmüş gibidir Atay. *Tutunamayanlar*'da Selim'in şarkılarında ve onu izleyen açıklama bölümlerindeki, Türklerin tarihi ya da Cumhuriyet Türkiye'siyle ilgili alaylı destansı pasajlar, aynı romanda yarı alay yarı ciddi bir tonla sorulan "Neden Batılılaşmıyoruz?" "Neden Her Şeyi Kendimize Benzetiyoruz?" soruları, *Tehlikeli Oyunlar*'da çocuk kalmışlık izleğinin en çok vurgulandığı bölümün "Ülkemiz" adını taşıyor olması, aynı romanda "Büyük Oyun" bölümünün "Ülkemiz büyük bir oyun yeridir" sözleriyle başlıyor olması ("Ülkemizdeki büyük oyun, işte bu kadroyla oynanıyor albayım"), Hikmet'in "Akıl Kurallarına Karşı Öfkenin Savaşı", "Bau Aklına Karşı Doğru Duygusu" gibi kitapların yazarı olması, nihayet Atay'ın her iki romanında da "Biz Türkler"den, "bu ülke"den, "bu fakir millet"ten, "Doğulular"dan, insanın içine işleyen "alaturka"dan, bir türlü geçmeyen "azgelişmişlikten", "azgelişmiş öfke"den, "azgelişmiş aşklar"dan söz ediyor olması; İngilizlere, "yabancılar"a, "yabancı amcalar"a, "Batılı amcalar"a yaptığı ısrarlı göndermeler, hepsi okuru ulusal alegorik okumaya kışkırtır. Selim'in kendi tutunamamışlığıyla ülkesinin tutunamamışlığı arasındaki yazgı ortaklığını anlatan sözleri de önemli:

"Yaşarken de anlatamadım kimseye. Hele bu yabancıların saçma tavırlarını soğuk bir suratla değerlendirdiklerini sezmiyorum muyum, ölmekten beter oluyorum. Neysem, ne olduysam daha iyisini dosyalarından çıkarıp burnuma dayıyorlar sanki. Az gelişmiş öfkeme de burun kıvırıyorlar, dudak büküyorlar."

Şu sözlerse *Tehlikeli Oyunlar*'ın Hikmet'inin: "Ah, ben azgelişmiş bir ülkede doğmamış olsaydım, bu yıkıcı öfkemle yalnız kendimi yakıp bitirmemiş olsaydım, gösterirdim size!" Şu sözler de onun: "Herkesin canına okuyacağız. Yabancılardan, geri kalmışlığımızın acısını çıkaracağız." Rüyasında bir "Hikmetler kalabalığını" gören, duruma açıklık getirmek için bir Hikmet Ansiklopedisi hazırlamaya

karar verip sonra da vazgeçen Hikmet'le Hüsamettin Tambay arasındaki. ansiklopedinin nasıl yazılacağıyla ilgili şu konuşma da önemli:

"Kim yazacak?" dedi albay. "Önce ben yazacaktım, sonra da başkaları. Birbirimizden habersiz çalışacaktık. Geri kalmış ülke insanının iç dünyası olmaz diye vazgeçtiler." Hüsamettin Bey sabırsızlanmağa başlamıştı: "Kimler?" "İngilizler," dedi Hikmet zayıf bir sesle.

Atay'ın bir rüya atmosferi içine yerleştirdiği, rüyasında Hikmet'e görünen İngilizlere, yani Hikmet'in içindeki İngiliz'e söylediği "geri kalmış ülke insanının iç dünyası olmaz" cümlesi de bütün ironik vurgusuna rağmen yine çocuk kalmışlıkla toplumsal azgelişmişlik arasındaki alegorik bağın anlatımı gibidir.

Tutunamamış kahramanlarının öyküsünü anlatırken gerçekten de bir kültürel başkalağı, bir "çocuk ülke" gerçeğini anlatmak istemiş gibidir Atay. Alman düşünür Oswald Spengler'in, kültürlerin başka kültürlerle aktarılamayan bir ruhları olduğundan söz ettiği *Batı'nın Çöküşü* adlı kitabını okurken, günlüğüne "bizim kültürümüzün temelindeki matematik nasıl bir şeydir acaba?" diye bir not düşmesi ya da Türkiye'nin "kolektif bilinçaltı"yla ilgili olduğu anlaşılan "Türkiye'nin Ruhu" adlı üç kitaplık bir roman yazmayı tasarlamış olması da bu görüşü destekler. *Tehlikeli Oyunlar*'ın ilk notlarını alırken "insanlarımız"ın kültürel yazgısı üzerine düştüğü notlar da kültürel başkalağın Atay'ın zihnini meşgul ettiğini, romanlarının bu açıdan, ya da en azından bu açıdan da okunmasını istediğini gösteriyor:

İnsanlarımızın, daha doğrusu benim ilgilendiklerimin dünyaya nasıl baktıklarını –benim bilebildiğim, görebildiğim kadar – bu arada anlatmak istiyorum. Batı Dünyasından bütünıyla farklı bir görüşü anlatmayı bilmem nasıl becermeli? Bunu hissettiğimi sanıyorum. Bir bakıma "irrational" –Batının anladığından ayrı– bir görüş bu. İçinde, düşünenin fark etmediği bir "humour" olan, saf diyebileceğimiz bir görüş. Bana öyle geliyor ki biz çocuk kalmış bir milletiz ve daha olayları ve dünyayı, mucizelere bağlı, "myth"lerle bağlı bir şekilde yorumluyoruz en ciddi bir biçimde. Akli başında bir Batının gülerek karşılayacağı ve bize ülesiye ciddi gelen bir biçimde.¹³

Batı'yla "bu ülke" arasındaki kültürel yazgı farkını, kendinden önceki birçok yazar gibi bir akıl-duygu karşıtlığı olarak görmüştü

Atay: "Biz Steinbeck'in pamuk ve şeftali toplayan işçileriyle birlikte acı çekeriz, Hamlet'in meselesine katılırız. Paltı bizi derinden sarar. Batılı değerlendirir, biz severiz."¹⁴ Ama Atay'ın çocuksu bir gurura yaslanan bu tür bir Batı karşıtlığında, "yabancı amca" düşmanlığına da varabilecek bir romantik Doğu yüceltmesinde pek rahat ettiği de söylenemez: "İyi aile çocukları arasında, onlara çamur atan mahalle çocuğu gibiyiz. Ben buna saflık diyorum ve genel anlamda bir sempati duyuyorum. İçinde yaşarken de öfkeyle tepiniyorum. Hikmet de aynı duyguları taşıyabilir içinde."¹⁵ Bir yandan Doğu'ya özgü olduğunu düşündüğü duygululuğa, saflığa, mitik düşünceye önem verme, diğer yandan bunun içerdiği "mahalle çocukluğu"ndan duyulan sıkıntı. Nitekim romanlarında merkezi önem taşıyan "çocukluk" ve "oyun" temaları da bu çelişik duyguların, bir içsel gelgitin izini taşır. Atay'da hem romantik bir anlayışla yüceltilmiş bir saflık, bir temizlik, bir duygululuktur çocukluk, hem de başkaları tarafından gülünç duruma düşürülmeyi, alay konusu olmayı, yani safdilliği, yetersizliği ve aczi içerir. Hem bir bozulmamışlık, bir hesapsızlık, bir içtenlik; hem de fikirdense duyguya, duyguların en ilkellerinden biri olan öfkeye, hınca, iyi aile çocuklarına çamur atan bir "mahalle çocukluğu"na mahkûmiyet. Üstelik, çocukluğa yüklenen bu ikili anlam hemen her yerde aynı anda devreye girecektir Atay'da. *Tehlikeli Oyunlar*'da Hikmet'in şu sözleri, söylenir söylenmez kendi alaycı karşıtını, kendi "Ha! Ha!"sını da cümleye davet etmiştir: "Çocuk kalmak iyiymiş. Biz de iyi kaldık albayım; medeniyet bizi bozamadı."

Benzer bir çift-anlamlılık "oyun" için de geçerli. Atay'da öncelikle "mış gibi yapmak" demektir oyun; romanlarının kahramanları bu oyunu kurallarına göre oynayamadıkları için oyunun dışında, çocuk gibi saf ve hesapsız kalmışlardır. Ama aynı zamanda oyuna gelmek, gülünç duruma düşmek, başkalarının soytarısı olmak, "sahneye uşak rolünde çıkmak", kısacası azgelişmişlik demektir oyun; aynı kahramanlar çocukken oynamadıkları için büyüyünce oynamak zorunda kalmışlar, büyüyünce oynamak zorunda kaldıklarından oyunu fazla

ciddiye almışlar, oyunu fazla ciddiye aldıkları için oyuna gelmişler, oyuna geldikleri için de başkalarının alay konusu olmuşlardır. Saflık kadar safdillik, çocuksuluk kadar oyuna gelmişlik de içeren bu çelişik durumdan yine oynayarak, her iki anlamda oyuna başvurarak çıkmayı dener Atay. Bir Hikmet taktiği: "Onlar seninle alay mı ediyor, sen de kendinle alay ediyormuş.. muş gibi yaparsın." Atay'ın oyunlarını "tehlikeli" kılan, bu oyun tarzını son yılların kaygısız oyunbazlığından ayıran temel özelliklerinden biri de sanırım budur. "Bir gün sonraya çıkabilmek" için hileye başvuruyordur Hikmet. Demek ki oyunun bir tamir çabası içerdiğini; korkuyu, küçük düşmüşlüğü, alay edilmişliği yenmek için oynandığını, bu yönüyle de "ölesiye ciddi" olduğunu söylüyordur Atay. Nitekim Atay'da daima bir endişeyle birlikte, sıkıntıyla baş edebilmek için devreye girecektir oyun. Selim'in öyküsünü anlatabilmek için hileye başvuracak ("Çeşitli hileler buluruz derdimizi anlatmak için. Bir şey söylerken başka bir şey demek isteriz."), kelimelerle oynayacak ("Bütün mesele kelimelerse, kelimelerle istediği gibi oynayacağım."), sürekli kıyafet değiştirecektir Turgut.

Şu önemli: "Çocukluk" ve "oyun"un aynı anda karşıt anlamları, karşıt duyguları içeriyor olması, Atay'ın romancılığında da bir çelişki yaratmış gibidir. Bir yandan "Batı Dünyasından tümüyle farklı", bu "çocuk kalmış millet"e özgü bir bakış açısını anlatmak istiyor, oradaki farkı önemsliyordur, ama diğer yandan romancılığının Batı edebiyatına "Doğu'dan yeni bir ışık" getirmek gibi bir işlevle sınırlandırılması karşısında dehşete düşecektir Atay:

Halit de mektubunda yazmıştı: Batılılar aydınların sızlanıp durmasından bıkmış, dil özellikleri gösteren kitaplarını onlar için yeni bir şey değilmiş. Doğu'dan yeni bir ışık getirebilirsem... vs. Bu sözler de beni dehşete düşürüyor; anlatmak istediğimi tam –ya da hiç– veremiyorum demek ki. Ya da öyle bir şey işte anlatıktılarım.¹⁶

Tutunamayanlar ya da *Tehlikeli Oyunlar*'ı bir "çocuk ülke" alegorisi olarak okursak, yalnızca böyle okursak, bu romanlara yazık

edeceğimizi söyleyeceğim ben. Evet, dünya sahnesine (aynı zamanda "dünya edebiyatı" denen sahneye) çocuk rolünde, uşak rolünde, yani gecikerek çıkmanın verdiği sıkıntı üzerine; hep yarımıyamalak, hep acemi, hep çömez kalmışlığın sıkıntısı üzerine, ama aynı zamanda can sıkıntısı, ölüm acısı, suçluluk duygusu, haksızlık üzerine, bütün bunları anlatma isteğiyle bunları zamanında anlatamamış olmanın doğurduğu sıkıntı, bazı şeyleri ancak gecikerek anlatabiliyor olmanın verdiği endişe üzerine Türkçe ya da başka bir dilde yazılmış en güzel romanlardan biridir *Tutunamayanlar*. Hikâyeyi hatırlayalım: "Tutunamayanların prensi" Selim Işık intihar etmiştir; yakın arkadaşı Turgut Özben, Selim'in ardında bıraktığı metinlerden, günlüğünden, onu tanıyanların anlattıklarından yola çıkarak Selim'in ölümünün ardındaki gerçeği araştırır. Selim'in yaşarken onunla paylaşmadığı, karanlıkta kalan gerçeği önce anlaması, sonra da başkalarına anlatması gerekiyordur. Kötü yaşamı korkusuyla yaşamamış, aptalca duygulanırım diye içine atmış, gülünç olurum kaygısıyla anlatamadan gitmiştir Selim. Onun gerçeğini onun yerine, o öldükten sonra Turgut anlatmalıdır.

Evet, ama nasıl? Romanın, Atay'ın kendisinin bile "acemice ve düzensiz" bulduğu kurgusunun, sanki bir an önce bir solukta can havliyle yazılmışlığının ardında, edebiyatın kendisini, yani bir şeyi başkalarına anlatma çabasını ilgilendiren şu temel soru vardır: Selim'in ardından, Selim'in gerçeği nasıl anlatılır? Madem Selim'i kelimeler ezmiştir, madem kelimelerle birlikte kelimelere savaş açmış, sonunda "insanın üzerine bir mızrak gibi saldıran" cümlelere yenilmiştir Selim, madem gülünç olurum, küçük düşerim, basmakalıp olurum diye anlatamamış, yüzeysel kalırım, anlaşılamam, kendimi eleveririm diye susmuştur, o zaman onun anlatamadığı gerçeği Turgut nasıl anlatacaktır? Yine kelimelerle, yine insanın üzerine bir mızrak gibi saldıran cümlelerle, ama bu kez Selim'i küçük düşürmeden, bayağılaştırmadan, yüzeysel kılmadan nasıl anlatacaktır? Selim'in uğradığı haksızlığı, Selim'i unutamamanın acısını, bu haksız ölümün kendinde doğurduğu isyanı nasıl anlatmalıdır? Hem sonra, madem Selim'i geri getirmeyecek, anlatmak neden? "Sen olmadan seni nasıl öğrenmeliyim?" Turgut'un, bütün edebiyatı yakından ilgi-

lendiren bu temel sorusu üzerine kurulmuş gibidir *Tutunamayanlar*. Atay'ın "Babama Mektup" adlı öyküsünde, bu kez ölen babasına yazan oğulun ağzından sorduğu temel soru: "Sen olmadıktan sonra sana yazmanın ne yararı var?"

Turgut'un giderek Selim'in doğduğu topraklara yolculuğunun, ama aynı zamanda Selimliği ararken Selimleşmesinin, kendi iç seslerine bölünmesinin, aynı zamanda bir anlatıcı olarak da bölünmesinin, anlatma isteğiyle bir türlü anlatılamıyor olduğu gerçeği arasındaki ısrarlı gelgitinin öyküsüdür aynı zamanda *Tutunamayanlar*. Evet, romanın temel problemlerinden biridir gecikmişlik; ama burada kültürel gecikmişlikten, kültürel başkalıktan çok daha fazlası vardır. Romanda herkes her zaman çoktan gecikmiştir. Selim yaşamaya geç kalmıştır. Günseli, Selim'i sevmeye geç kalmıştır. Turgut Nermin'e anlatmaya ("Önce bu boşluğu doldurmak, anlatmak, anlatmak gerekiyordu"), Selim başkalarına anlatmaya geç kalmıştır ("anlatmalıydı hayır olmazdı parçalardık onu kabuğundan çıkmış bir kaplumbağa gibi yerdik oysa kabuğunun içinde yavaşça yok olmayı tercih etti daha fazla incinmemek için duygusuzluk ve alay kabuğunun içinde korunmaya çalıştı bütün ömrünce anlaşılmayı bekledi"). Nihayet Turgut, Selim'e anlatmaya geç kalmıştır ("Gerçekten neden Selim'e anlatmadım acaba? Alay eder diye korkmuşumdur. Çok erken gittin rahmetli. Şimdi ki ne anlatacağız?") Atay'ın "acemi ve düzensiz" kurgusunun ardındaki ustalığı da sanırım buradadır. Romanındaki bütün bu gecikmişlikler, edebi anlatının, yani anlama ve anlatma çabasının kaçınılmaz gecikmişliğine bağlanır. Sen olmadan seni nasıl öğrenmeliyim? Sen anlatamadan gittiğine göre, şimdi seni ben nasıl anlatmalıyım? Madem ölümüyle "eski sözleri gibi kalabalık ve boşuna" olmayan bir cümle kurmak istemiş, hakkında söylenebilecek sözleri "kalabalık ve boşuna" kılmıştır Selim, onun öyküsünü şimdi nasıl anlatmalıdır Turgut?

Devasa bir "anlatma" problemi: *Tutunamayanlar*'ın konusu, her anlatının yüzleşmek zorunda olduğu bu giderilemez gecikmişliktir aynı zamanda. "Ölübilim" yapmadan, öleni kavramdan ibaret bırakmadan ("bütün dersler pekiyi, Selimoloji'den sıfır"), Selim'i önceden kurulmuş bir hikâyenin parçası kılmadan ("Selim romanları okuya

okuya Selim'liğe özenen bir Don Kişot olmaktan korkuyorum"), bu haksız ölüm üzerine yargıçlık taslamadan ("Selim Beyin dosyasını getirin"), hafiyelik yapmadan ("Selim'in ölümüyle ilgili bir araştırma için görevlendirilen komisyona üye yaptılar beni."), Selim'i başkalarına acındırmadan ("Acıma Bankası kuruyorum derdi her ıstıraba bir kura numarası tutunamayanlara öncelik tanınır" diye yazmış zaten günlüğüne Selim) nasıl anlatılmalıdır Turgut? Ya da Atay'ın kendisi: "tutunamayanlar"a adadığı romanında, tutunamamışların gerçeğini nasıl anlatılmalıdır? Gerçeğin unutulmasına razı olmadan, onu kuru gürültüden ibaret bırakmadan ("beni dinlemeyeceksiniz biliyorum beni unutacaksınız geriye kuru bir gürültü kalacak benden" demişti Selim), tutunamayanların yazgısından bir çıkar gözetmeden ("Kaya derdi ki: neden bunları kullanıp bir şeyler yazmıyorsun?"), ölümden bir macera, acıdan edebiyat, kötülükten oyun çıkartmadan nasıl anlatmalı? Batılı gibi "soğuk". Doğulu gibi "duygulu" olmadan nasıl anlatılacak tutunamayanların yazgısı? Acıklı hikâyelere, ortaokul manzumelerine, kırık tangolara, hüznü alaturka şarkılara benzemeden anlatılabilecek mi? Dahası, sıkıcı ve sıradan olmadan anlatılabilir mi bu yazgı? Zaten günlüğünde yazmamış mıydı Selim: "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!*"

Next please! Sıradaki!: Oğuz Atay'ın romanlarında başka yapıtlara yaptığı göndermeler kaygısız bir metinlerarası alışverişten çok, o metinlere göre gecikmiş olmanın, evet kültürel gecikmişliğin, ama sadece onun değil, aynı zamanda Cervantes'ten, Dostoyevski'den, Kafka'dan, Gonçarov'dan sonra geliyor olmanın yol açtığı sıradan kalma, "sıradaki!" konumuna düşme endişesinin de ifadeleridir çoğu zaman. Cervantes'in Don Kişot'undan Shakespeare'in Hamlet'ine, *Ölü Canlar*'ın Çiçikov'undan Gonçarov'un Oblomov'una, Dostoyevski'nin yeraltı adamından *Ecinniler*'in Krilov'una kadar ("Krilov gibi döneçlik etmemeliyim" der intihar etmeden Selim) bütün bu kahramanlara, edebiyatın hepsi Selim'den, hepsi Turgut'tan önce gelen tutunamamışlarına yapılan bütün bu göndermeler, Turgut'un an-

latabilmek için yeri geldiğinde Don Kişot, yeri geldiğinde Oblomov, yeri geldiğinde Danimarka kralının oğlu olması ("Ben Hamlet'in elbisesini giydim" der *Tehlikeli Oyunlar*'da Hikmet), Atay'ın gecikmişliği yalnızca bir kültürün gecikmişliği olarak değil, aynı zamanda kendi edebi gecikmişliği olarak da gördüğünü gösterir: "Oysa biraz okusaydın, sen de orta halli bir Dostoyevski olabilirdin pek güzel. Orta çapta bir *humiliation* çıkardı ortaya; bir hikaye filan yazardın. Geçinip giderdik." Selim'in Turgut'a yarı alay yarı ciddi söylediği bu gerçeği, kendisi için de bir soruya çevirmiş olmalıdır Atay: Tutunamayanların öyküsünü "orta halli bir Dostoyevski" olmadan, "orta çapta bir *humiliation*" yaratmadan, anlattığını sıradan kılmadan nasıl anlatmalıdır Atay? Üstelik anlatının yitik nesnesi Selim biraz da bu yüzden yitip gitmemiş midir? Her gördüğü insana kapılan, her okuduğundan fazlasıyla etkilenen, "Balkanların ve Ortadoğunun [bu] en hassas okuyucusu" bu yüzden hayat adamı olamamış; bu yüzden yazmayı becerememiş, bu yüzden "evde kalmış bir kız" gibi kalakalmış, bu yüzden "anasının kuzusu olduğu gerekçesiyle mahalle çocuklarının alayları"na maruz kalmıştır. Sıradan olurum korkusuyla anlatamayan, "yazamadığı romanların yazarı" Selim'in öyküsünü o halde Atay, o nasıl anlatacaktır?

Selim'in intiharından sonra Turgut'un öfkeyle her türlü mirası reddedip lafı dolandırmadan doğrudan hesap sormak, küstahça intikam almak istemesi boşuna değil:

"Ey insaf sahipleri! Ben ve Olric sizleri sarsmaya geldik. Dünya tarihinde eşi görülmemiş bir duygululukla ve kendini beğenmişçesine ve kendini beğenmişçesinesankibizdenöncebirşey söylenmemişçesine gillerden olmaktan korkmadan kapınızı yumrukluyoruz. Dilenciler krallığının en küstah soylusu olarak kişiliğimizi burnunuza dayıyoruz. Açın kapıyı! Biz geldik!"

Atay'ın tek bir kelimeymiş gibi iç içe geçirdiği sözcükler ("bizden önce bir şey söylenmemişçesine") haksızlığa isyan eden hemen herkesin "şeytanlarla elele vermiş" küstah bir dile olan ihtiyacını anlatır. Ne edebi geleneği ne edebi mirası umursayan, kendinden önce hiçbir şey söylenmemişçesine esip kavuran, "çamurlu ayakları"yla milletin evine dalan, herkesin burnundan getiren çıplak öfke: "Açın

kapıyı! Biz geldik! Korkudan dudağınız uçuklamasın." Ama çıplak öfkeyi konuşturma isteğinin bile gecikmişliğe, kendinden önce bunu böyle yapmayı deneyenlerden sonra gelmeye yazgılı olduğunun farkında Atay. "Öyle öfkesi yarıda geçen İngiliz kızgın genç adamları gibi müzikli güldürüler peşinde değiliz" demek zorunda kalacaktır sonraki cümlesinde Turgut.

Oğuz Atay kültürel gecikmişliği olduğu kadar ("dünya edebiyatı" sahnesine gecikerek çıkmış bir ülkenin yazarıdır Atay) edebi gecikmişliği de (her yazar Shakespeare'e, Cervantes'e, Dostoyevski'ye göre gecikmiştir) ikisinden de daha temel, daha varoluşsal diyebileceğimiz bir gecikmişliğin içine yerleştirmişti: Sen olmadıktan sonra şimdi kime anlatacağız? Madem yaşandı bitti, madem öldü kahraman, anlatmak neden? Yalnızca Atay "dünya edebiyatı" denen sahneye gecikerek çıktığı için değil, yalnızca Atay Cervantes'ten sonra geldiği için de değil, daha önce birilerine anlatılamamış olan şimdi başkalarına anlatıldığı için her zaman çoktan gecikmiştir anlatı. Selim'in ölümünün *Tutunamayanlar*'ın merkezinde olması ("takib-i macera-i Selimdir bütün şiir" diyordu Turgut) tesadüf değil. Ölüm-den söz etmek için ya fazlasıyla erkendir ("Henüz Selim'den bahsedecek kadar uzak hissetmiyorum olayı" der Turgut: "Bu ölüm benim için bir kelime değil henüz.") ya da fazlasıyla geç: Hiçbir söz ölüyü geriye getirmez çünkü. Bir yazar için bundan daha önemli bir gecikme olabilir mi? Edebiyatın iş işten geçtikten sonra, ölünün ardından konuşuyor olmasından daha temel bir gecikme olabilir mi?

Atay'ın, "ulusal alegorik" yoruma çeşitli kapılar açtığından söz etmiştim yukarıda. Bu, var. Hatta *Tehlikeli Oyunlar*'da ülkenin az gelişmişliğiyle kahramanın çocuk kalmışlığı arasında kurduğu paralelle okurunu alegorik okumaya daha da fazla davet ediyor gibidir Atay. Ama Atay'daki bu çakışmanın, yukarıda Peyami Safa'yı konuşurken sözünü ettiğimiz tarz bir çakışma olmadığı açıktır. Safa'nın romanları neredeyse bütün enerjisini, kahramanın yazgısının ulusun yazgısıyla çakışıyor olmasından alır. Atay'daysa her ne kadar kişisel gerçek (çocuk kalmışlık) ülke gerçeğiyle (az gelişmişlik) çakışırsa da, iç dünyayla toplumsal hayat arasındaki bu çakışmanın kendisi bir problem, başlı başına bir endişe kaynağı, bir kâbustur.¹⁷ Nitekim

Atay'ın ironik bakışı burada da devreye girmekte gecikmez. Kahramanın gözünde ulusal kültür kendi parodisine, "Karagöz"e eşitlenmiştir artık. *Tutunamayanlar*'da Turgut "Karagöz" ("Az gelişmiş bir ülkenin fakir bir kültür mirası olurmuş. Bu mirası reddediyorum Oric. Ben Karagöz filan değilim."), Selim de "tarihi eser" olmaktan ("Suratıma, tarihi eser seyrederek gibi bakıyorlar") yakındır. *Tutunamayanlar* yazarını *Bir Tereddüdün Romanı*'nınkinden (*Tutunamayanlar*'daki Türk edebiyatına yapılmış az sayıda göndermeden biri de Peyami Safa'nın bu romanıdır) ayıran temel bakış farkı da buradadır: Oğuz Atay kendi emeğinin sonunda "Karagöz"den, "tarihi eser"den, "Doğu'dan gelen ışık"tan, "Doğulu içtenliği"nden ("Adamlar uzun uzun düşünmüşler. Doğulunun içtenliğini de incelemişler. Bilişimsel olarak") ya da "*bon pour l'occident*" bir kabulden ibaret kalmasından endişelidir.

Yine de tıpkı *Tutunamayanlar* gibi *Tehlikeli Oyunlar*'ın da yalnızca bu endişenin romanı olduğunu söylemek, haksızlık olur. Kötü yaşanmış bir hayatın ardından, hayattan emekliye ayrılıp gecekonduya çekilen Hikmet'in, aynı anda hem akıl hastanesini hem mahkeme salonunu hem de günah çıkarma odasını andıran bu gecekondu, albay-peder-doktor karışımı Hüsamettin Tambay'la yaptığı konuşmalar boyunca "içindeki bazıları"yla, aynı zamanda "yurttan sesler"den de oluşan bu içsel figürlerle hesaplaşmasının, kendisine haksızlık yapan herkesle birlikte kendi kuruntularıyla, kendi küçük hesaplarıyla da yüzleşmesinin öyküsüdür *Tehlikeli Oyunlar*. Hikmet Benol'un aynı kişi içinde ayrı saltanatlar süren parçalara bölünmesinin, "birçok insanın üstüste yamanmasından" oluşmuş "ben"iyle hesaplaşmasının, bu birbirine düşman, birbirine dargın "Hikmetler kalabalığı"yla sürdürdüğü iç konuşmanın romanı. Her ne kadar başlangıçta bir "çocuk ülke" gerçeğini anlatmak için yola çıkmışsa da Hikmet Benol'un "ben"liğini oluşturan farklı kimlikleri (Sevgi'yle evle-

17. Sibel Izik "Allegorical Lives: The Public and the Private" adlı yazısında Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak*, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*, Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ve Orhan Pamuk'un *Kar* romanlarından yola çıkarak, ulusal alegorinin Türk romanında nasıl aynı zamanda bir kâbus olarak ortaya çıktığını tartışır. *The South Atlantic Quarterly*, s. 551-67.

nen Hikmet, "Aklın Kurallarına Karşı Öfkenin Savaşı" ve "Batı Ak-
lına Karşı Doğu Duygusu" kitaplarının yazarı Hikmet, doktor Hik-
met, "gecekondu kırallı" Hikmet ve diğerleri) anlatmak üzere roma-
nını genişletmiş gibidir Atay: "Fakat sonunda birbirleriyle uyuşma-
yan bir sürü Hikmet çıktı ortaya. Bilmem ki bu Hikmetleri bir arada
size nasıl anlatsam?"

Kültürel gecikmişliği, bu gecikmişliğin yol açtığı sıkıntıyı, yal-
nızca kültürel olarak gecikmiş anlatıların değil, bütün anlatıların te-
melinde yatan zorunlu gecikmenin içine yerleştirmiş: edebiyatın an-
latmaya her zaman çoktan geç kalmış olduğunu, sıradışı bir yapıt
yaratma arzusunun önceden söylenmiş sözlere tabi olduğunu, daha
da önemlisi anlatıldığında anlatılanın zaten çoktan yitip gittiğini, ya-
zının iş işten geçtikten sonra yazılabildiğini anlatabilmişti Oğuz
Atay. Söz sanatlarının laf ebeliğiyle akrabalığını sezdirebildiği ("Za-
ten her sözü çoğaltıyordum; kötü alışkanlıklarımdan henüz vazgeç-
memiştim."), edebi anlatıyı görelileştirmeyi başarabildiği ("Fakat
bunlar yazı, sevgili Bilge; kötülüğüm, kelimelerin arasında kaybolu-
yor."), nihayet anlatma isteğinin ancak karşıtıyla, susma isteğiyle
birlikte bir anlam taşıdığını ("anlatmak istediğim bu değil susuyo-
rum artık konuşmayacağım zaten kelime haline cümle haline geti-
rince olmuyor") hissettirebildiği için önemli bir yazardır Oğuz Atay.

Hikmet'in içindeki "İngiliz"e söylediği "geri kalmış ülke insani-
nın iç dünyası olmaz"a gelince: "İç" denen şeyi orada öylece hazır
bulmadığımızı, iç dünyanın her zaman bir gecikmeyle, bir kayıp
duygusuyla kurulmuş olduğunu, o halde bu cümlelerin hem doğru
hem de elbette yanlış olduğunu anlatabilmek için birbirini çelen çok
fazla cümle kurması gerekmişti Atay'ın. "Beklenen geç geliyor," der
Tehlikeli Oyunlar'da Hikmet: "geldiği sırada insan başka yerlerde
oluyor."

Bu da mı ulusal alegori?

*Anlatabilmeliydim**Sahicilik, Sahtelik, Sahtegilik*

Her yapıt yaşama verilmiş güçlü bir yanıt olmayı ister. İster istemesine de yanıt verildiğinde çoktan silinip gitmiştir soru.



YAPITI yazarın yaşam öyküsünden kurtarmak, geçtiğimiz yüzyılda eleştirinin epey zamanını aldı. Yazarın yaşamını yapıtın anahtarı sayan, yapıtı "yaşam" denen daha sahici, daha asli, daha aşkın gerçeği düşünmenin bahanesi kılan yaklaşımlara itiraz ediyor, dikkatini yapıtın iç mekânına çevirmeye çalışıyordu eleştiri. Bu eleştirel çaba, edebiyata bakışımızda önemli sonuçlar doğurdu. Edebiyatı başka disiplinlerin uygulama alanı olmaktan kurtarmakla kalmadı; dili saydam bir araç olarak gören yansıtmacı edebiyat kuramlarını, edebi söylemin kuruluşunda dolayımın payını görmezden gelen safdil yaklaşımları, belki hepsinden önemlisi öznellik ve sahicilikle ilgili romantik yanılsamaları, yapıtın ardında ondan daha gerçek bir öz-nelliğin, daha sahici bir iç dünyanın, daha hakiki bir yaratıcı zihnin bulunduğu inançlarını da sarstı. "Yapıt"ın yerine "metin" kavramının geçmesi; yazılanın yazarın niyeti ya da yaşamından ayrı, başlı başına bir dil, bir doku olduğu ısrarı da benzer bir özerklik savaşının parçasıydı. Ama zamanla karşı çıktığı yanlışı unutup genelgeçer bir doğruya dönüştü "metin": bir merkezi olmadığı gibi bir dışı da olmayan, hiçbir "dış" müdahaleye izin vermeyen bir göstergeler ağı, bir alıntılar dokusu. Sözü her zaman çoktan metinselleşmiş olduğu, her zaman çoktan bir dolayım içerdiği doğrusu, yapıtın iç mekânına dikkat çekmenin değil, tersine her şeyin her zaman çoktan bir dıştan ibaret olduğunu belgelemenin aracına dönüştü. Metnin içiyle dışı arasındaki gerilimin sona erdiği, sahicilik arayışının hepten beyhude olduğu, edebi metni örneğin bir reklam metninden ayıran şeyin anlamsız kaldığı noktaya gelip dayandı eleştiri.

Türk edebiyatında "metin" kavramının getirdiği özgürlükten ilk yararlanan yazarlardan biri Bilge Karasu'ydu. "Boğaziçi Üzerine Bir Ön Metin"(1966-67), "Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin"(1967), "İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin" (1973), gibi yazılarını yıllar sonra *Kısmet Büfesi*'nde (1982) toplarken, kitabın önsözünde "herhangi bir türe girmedikleri, onları yazarken özgür kalmak istemiş" olduğu için bu yazılara "metin" adını verdiğinden söz eder. Ama aynı önsözde, kitabının bir "metinler kitabı" olduğunu söylemekten vazgeçtiğini de yazar. Çünkü başlangıçta yazara bir özgürlük vaat eden metnin kendisi zamanla bir tür oluşturmaya başlamıştır. Yine de *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nin yazarının "metin" kavramına bundan daha önemli bir itirazı olduğunu sezmek imkânsızdır. *Kısmet Büfesi*'nden üç yıl önce yayımlanan *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nin son masalı "Masalın da Yırtılıverdiği Yer"de şöyle der: "'Sanatçıların yaşamı değil, yaptıkları önemlidir' deriz kolayca." Ardından ekler: "Ne ki kimi sanatçı söz konusu olduğta, 'yaptıkları'nın arasında yaşamları, ya da en azından, bu yaşamın birkaç bölümü de var." Yazarın yaşamının metnin tümüyle dışına atılmasına, bu "dış"ın yapıtı hiç mi hiç ilgilendirmediği serinkanlılığına bu kez yazarın kendisi itiraz ediyor gibidir.

Masalların nasıl bir karanlık içinde, ama aynı zamanda nasıl bir mutluluk beklentisiyle yazıldığından söz ediyor, bu öykülerin içinde şekillendiği yaşama dair bir şeyler söylemeye çalışıyordur Karasu bu son masalda. Masallar alışlagelmiş bir düzen içinde akıp giden yaşamın bir yerinde, alışılmışlık dokusunun yırtılıvermesiyle ortaya çıkmıştır ama, bu kez de masalın düzeninin, metnin alışlagelmiş dokusunun yırtıldığı, masalın dışında kalanın bir biçimde görünür kılınabileceği yerden söz ediyordur yazar. "Yazı kendini söyler, söylemediğini yok eder" der bir denemesinde: "Bir de, ara bir yol olarak, yok ettiklerinin bir bölüğünü sezdirebilir. Sezdirdikleri 'var' değildir ama 'yok' da değildir. Yazının alacakaranlığı, çok üretici olabilir."¹ Sonraki yapıtlarında, örneğin *Gece*'de yazıyı ustalıkla dokunmuş bir

1. "'Dostların Üzerine' Diye Söze Girişerek..." (1982), *Ne Kitapsız Ne Kedisiz*, Metis Yayınları, 1994, s. 70.

kumaşa ("her atkısı her çözgüsüne sıkı sıkıya bağlı bir kumaş") benzetmeyi sürdürür Karasu, ama başlı başına bir dil, kusursuz bir kumaş oluşturmaya istenen dokunun epridiği, metnin seyredildiği yere işaret etmeyi de ihmal etmez. *Gece*'nin sonlarına doğru, yine aynı soru: "Bir yapıt yaratmak, büyük bir iş başarmak, iyi, dolu, güzel bir yaşam yaşamasını bilmiş olmaktan, başarmış olmaktan daha önemli sayılabilir mi hiç?"

II.

"İyi, dolu, güzel bir yaşam"dan söz ederek başlamanın Vüs'at O. Bener'le ilgili bir yazıya doğru giriş olmadığının farkındayım. İyiliğin, doluluğun, güzelliğin değil, giderilmez eksikliğin, yokluğun, inançsızlığın; sıkıntılı içeriklerin; kaba, ters, hoyrat ayrıntıların yazarı çünkü Vüs'at O. Bener. Ama *Gece*'nin yazarının, metnin dışındaki bir tamlıktan çok, gerçekten iyi, dolu, güzel geçmiş bir yaşamdan çok, içerdeki boşluğa, ne kadar kusursuz dokunmuş olursa olsun metnin eksikğine işaret ettiğini unutmayalım. Yazıya giremeyen, girdiği an yazınsallaşan, demek ki yazıda ancak bir yokluk olarak var olabilen, yokluğu sezdirilebilen bir şeyden söz ediyordur *Gece*'de Karasu. İşte yapıtla bu "şey" arasındaki gergin alışverişin Vüs'at O. Bener'in anlatılarının kurucu (ama aynı zamanda yıkıcı) özelliklerinden biri olduğunu söylemeye çalışacağım bu yazıda. "Seni öyküler dışı tutacağım" diyordu "Kapan"da. Öyküyle "dış"ı arasında, anlatılanla anlatılamayan arasında, yazıya girenle giremeyecek olan arasında, kurucu olabileceği gibi yıkıcı da olabilen bir gerginlik var demek ki burada.

Bener'in yapıtlarında otobiyografinin ağır bastığını biliyoruz. Kendisiyle yapılan söyleşilerde yaşamıyla ilgili anlattıklarından, ansiklopedilerde yaşam öyküsü hakkında verilen bilgilerden, yapıtlarında yer alan doğum tarihleri, yapıt ya da yer adlarıyla bu bilgiler arasındaki örtüşmeden çıkartabiliyoruz bunu. Bütün kurmaca çabasına rağmen, okuruna kendi yaşamıyla uğraştığını sezdiriyor Bener. Taşranın durağan yaşamında bir an birbirine değip yeniden uzakla-

şan kişileri, bu kişiler arasında yaşanmış sıkıntılı anları anlatan ilk öykülerinde, uzunca bir aradan sonra yayımladığı romanı *Buzul Çağının Virüsü*'nde de vardı bu izler. Ama özellikle de bir günlük olarak kaleme aldığı *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*'nda; anı, öykü, otobiyografi, günlük gibi farklı türler arasında gidip gelen *Siyah Beyaz*, *Mızıkalı Yürüyüş*, *Kara Tren* ve *Kapan*'da anlatının esas konusunu oluşturmuş gibidir yazarın yaşamı. Çocukluk anıları, aile öyküleri; askerlik yılları, solculuk suçlamaları, cezaevi günleri; aşklar, evlilikler; emeklilik yılları, hastane anıları. Bir kurmaca çabası yok değildir, ama bir yapıttan diğerine birbirini tamamlayan anılar, neredeyse tamamı birinci tekil şahısla yazılmış anlatılar, yapıtı önceleyen bir yaşama, bir ana kaynağa işaret ediyor gibidir.

"Gibidir" diyorum, çünkü Vüs'at O. Bener'in anlatılarının esas konusu yaşamın kendisinden çok, yaşamla yapıt arasındaki örtüşmezliktir. Yapıtın yaşamdan daha eksik (ya da tersine daha fazla) oluşu, anlatının rahatça akıp gitmesini, öykünün kolayca anlatılmasını engellemiştir. Bener'in anlatıcısı bir yandan anlatır; bir yandan da bir türlü anlatamadığını, dahası anlatılamayacağını, aslında anlatmanın bir yararı da olmadığını anlatır. Yaşamı yazarak var etme çabasıyla bunun imkânsız olduğu sezgisi arasında, yaşananları doğru, içten, sahici bir dille anlatma isteğiyle yazılanın sahtelikten kurtulamayacağı bilgisi arasında, anlatma isteğiyle anlatıya olan inançsızlık arasında gidip geliyordur anlatıcı. Anlatma gayretiyle ("yazmalıyım") anlatılamayacağı sezgisi ("Bilmem anlatabiliyor muyum? Anlatamıyorsun elbet, hem anlatmak uğruna bunca çalışkanlık niye?"), yazının kalıcılığına tutunma çabasıyla ("Bu dünyadan göçtüğümde sözüm edilsin mi istiyorum acaba? Tümünden unutulmayalım.") unutuşun kaçınılmazlığı ("Kaçınılmaz unutuşun burgacından kim kurtarabilmiş yakasını?"), nihayet bütün bu kaygıları anlaşılır kılma çabasıyla anlaşılma isteğine yönelik yıkıcı alay ("Anlaşılma ile de!") arasında gidip geliyordur anlatı. *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*'nı "ne başı ne sonu belli" notlara dönüştüren, günlükün baştan sona kolayca akıp gitmesini engelleyen de bu gelgit, yazmanın kurtarıcı olabileceğine duyulan inançla ("bir tansıklık oluşacağı aptal sevinci") yazının akıntıya kürek çektiği bilgisi ("Anlatılmasından bir yarar

umulabilir mi?") arasındaki bölünmedir. "Kaydın bay Muannit Sah-tegi, yapma, seni konuşmak değil, yazmak kurtarır" inancıyla alınmıştır ilk notlar, ama anlatının gevezeliğe dönüştüğüne inanan ikinci ses devreye girmekte gecikmez: "Neyi, nasıl, niçin kurtarmak? Neden bunca korkmak yıkılmaktan, yok olmaktan?"

Yazıyla inançsızlık arasındaki bağ üzerinde biraz daha durmak gerekir. Hiçlik duygusundan kurtulmak, yaşananın gerçekten yaşandığına kendini inandırmak için günü gününe tarih düşürme, kayda geçirme çabası vardır bir yanda, öbür yanda bitimliliğin sıkıntısı: "Okunmayacaksın bir gün." Öyleyse yazmak neden? "Galiba en iyisi bu tür yazıları ardında bırakmamak." der anlatıcı *Sah-tegi*'de: "Yanılıp şaşıp basarlarsa, ya yalan yanlış övülür, ya kıyasıya sövülür, önünde sonunda unutulur gidersin." Hiçlikten kurtulmak için başlamış, yine hiçlik duvarına çarpmıştır anlatı. Yine de Bener'in en karamsar yapıtı sayılabilecek *Kapan*'ın "Sorular"ında bile birinci sese boyun eğen anlatıcı: "Peki anlatmayı dencycim." Bazı şeylerin anlatılamayacağını bile bile, belki susmayı beceremediğinden, belki susmaması gerektiğini düşündüğünden, "*Kibele Ana*'vari taş kesilip susmak varken" anlatmayı sürdürür. *Siyah Beyaz*'da, *Mızıkali Yürüyüş*'te, ama özellikle de *Kapan*'da bir yandan anlatacak, bir yandan da yazmanın nedenini ("Neden yazıyorum? Başka hiçbir uğraşım olmadığı için mi?"), sürekliliğini ("Hem habire yazamam ya!"), kalıcılığını ("Nice gün'ler geçip gitti, gidecek, bir gün GÜN bile olmaktan çıkacak, öyleyse bu çabanın anlamı ne?"), yararını ("Belge olsun diye mi karalıyorum bu satırları?"), nedenini ("Neden yazıyorum? Başka hiçbir uğraşım olmadığı için mi?"), niçinini ("Oturup iki satır yazayım, diyorum, NİÇİN'e yanıt yok.") sorgulayacaktır anlatıcı.

Bu iki karşıt duruşun eğlencelik bir oyuna, hoş bir anlatı tekniğine, külfetsiz bir anlatı efektine dönüşmeden, bir yapıt boyunca, bir kaç yapıt boyunca, bütün yapıtlarda aynı gergin konuşmayı sürdürüyor olması sanırım Bener'in yapıtlarını farklı kılan. Sadeliğe ("o eski, yalın zaman"a) ulaşma isteğiyle bunun imkânsız olduğu bilgisi, gevezeliğin ("mültiyozluk"un) dışına çıkıp "düz, sağlam, sade" şeyler yazma arzusuyla ne kadar düz, sade, sağlam olursa olsun yazılanın sıradan, yavan, hatta zirva olabileceği sezgisi, bu iki ses aynı an-

da duyulabiliyordur Bener'in yapıtlarında. Edebiyata olan inançla edebiyatın "boş yücelik"inden duyulan bıkkınlık; Oğuz Atay'a, Nâzım Hikmet'e, Turgut Uyar'a, Proust'a, Beckett'e, Gonçarov'a duyulan sevgiyle edebiyatın hiçbir zaman yalandan kurtulamayacağı bilgisi; nesnesini unutulmaktan, başkalarından, kendi kıyıcılığından ancak yazarak kurtarabileceğine inanan bir bakışla yazmayı çok da ciddiye alamayan yıkıcı bir bakış, hep "aynı yaveleri kâğıda döküyorum" kaygısı, yazarlığın bir "sinameki uğraş" olduğu düşüncesi, hepsi, bütün bu inançlar, sezgiler, kaygılar, aynı kişinin yıkıcı yanıyla sağaltıcı yanı aynı yapıtta, bazen aynı cümle içinde aynı anda konuşabiliyordur. Bener'in bir tekniği olduğundan söz edeceksek eğer, bu tekniği çözümlemeye buradan, "Peki anlatmayı deneyeyim" ile "Anlatılmasından bir yarar umulabilir mi?" arasındaki, içinde yalnızca yazınsal değil, aynı zamanda varoluşsal bir problem de barındıran, edebiyatçıların artık pek umursamadığı bu gerginlikten başlammamız gerekir.

*Sahtegi'*ye bakalım. Anlatıcı bir yandan yazıyor, bir yandan da perdenin ineceği, yaşamla birlikte yazma denen "sinameki uğraş"ın da biteceği anı düşünüyor. O halde yapıt da bu gelgiti taklit edecek, kendini bu gelgitten oluşturacaktır. Geçmişten bugüne çekilmiş düz bir çizgi boyunca biçimlenmiş bir günlükten çok, farklı zaman parçaları arasında kesintiler, yeni başlangıçlar, geriye dönüşlerle gidip gelen kırık bir çizgi, çizginin ötesinde berisinde birikmiş sonuçsuz kalmaya yazgılı öykü parçacıkları, başı sonu belirsiz sahneler, ışığı kararmış tablolarla karşı karşıya kalırız *Sahtegi'*de. Bir yanda gündelik ayrıntıları mutlak bir yabancılıkla ama takıntılı bir biçimde günü gününe kayda geçiren, demek ki bütün bunlarda bir anlam bulan bir anlatıcı vardır karşımızda, ama öbür yandan durup dururken kesilecek, "bıkırmak, bırakırmak hastalığı" yüzünden sürekli bayatlayacak, sonra yeniden ayıklanıp yeniden tazeleneyecektir günlük. Ama anlatma çabasıyla susma isteği arasındaki gelgit Bener'in anlatılarının yalnızca kesintili kurgusunu (hep başa dönme eğilimini, kendi deyişiyle "başlangıç paranoyası"nı) değil, aynı zamanda ironik anlatımını da belirlemiştir. Bir cümle diğer bir cümleyi, cümlelerin bir içeriği bir başka içeriğini ciddiye alamıyor gibidir.

Bener'in zor anlaşılır cümlelerinin olduğu kadar bir an önce bitmek isteyen kısa, kesik cümlelerinin sorumlusu da tuhaf biçimde aynı gelgittir.

Önce zor olanlar: Bener'in çelişik anlamları aynı cümleye sığdıran "çoğul-konumlu cümle"lerinden söz etmişti Orhan Koçak.² Bener'in kendisiyse "kördüğüm tümce kurma hevesi"nden, "dolaşık, amanvermez biçem oyunları"ndan, "biçim engebeleri"nden söz eder. Bir yandan kendi gelgitine sadık kalabilmek için dili zorluyor, karşıt anlamlar içeren cümleler kuruyordur, ama bir yandan da bunun okuru için olduğu kadar kendi sadelik arzusu için de bir engebe oluşturduğunu, yazıyı bir okur tanımazlığa olduğu kadar bir kördüğümüne de dönüştürdüğünü düşünüyordur anlatıcı. "Sadelik arzusu" dedim. *Mıncıklı Yürüyüş*'le, *Kara Tren*'de bu yan ağır basar. Ama ne kadar çelişik duyguları anlatıyor olursa olsun, bunları fazlalıklardan arınmış, sade, yalın bir dille anlatma isteği Bener'in yapıtlarında başından bu yana kendini hissettirir. Demek ki dili de bölünmüş anlatıcının: "Amanvermez biçem oyunları"na başvurduğunda uzaktan alay ediyor öbürü; yalın bir dille anlatmak istediğinde bu kez "Anlaşılmak ille de!" diye dalga geçiyor diğeri. Şu iki bölüm de *Sahtegi*'den. Birincisi, yapıtın başlarından, zor, engebeli:

Taşillaşır umuduyla, susku öncesini, yeryüzü çekiminden kurtulamaz bilgisizliği yüzünden, bir demir gülle bağlayıp çamurlu dibe salmışım. Derine adamakıllı gömülmüştür, daha da gömülmektedir ola ki, sökülemez, yüze vuramaz, vurmamalı, bugünden gidebildiğimce ileri gidebileyim, saçma'yı saçma kılmayı deneyeyim, geri dönüşlerin artık taşınamazlığında, unutarak, geri dönüşler ve tortulaşmaların havası alınmışlığında bocalayacağıma diyordum, oysa biliyordum, biliyorum demeyi yeğliyorum hâlâ, hep o geçmiş zaman kipi kullanılacak, hiç değilse hangi zaman kipinin kullanılması zorunda kalınacak, onu mu biliyorum demeye getiriyorum, iyi, böyle bir payandasızlıkla nereye varılabilir, ne yapılabilir?

Şu bölümse yapıtın sonlarına doğru, oldukça sade:

Amadeus Dörtlüsü çalıyor. Notlarımı okumayı içim kaldırmıyor, saçmayı saçma kılamamışım besbelli! Daha yirmi sayfa var geride ayıklana-

cak. Gezdireceğim dedektör su bulamayacak, orası apaçık. Ne yapmalı... Birkaç tarih düşürelim en iyisi...

Yine de Bener'in anlatıcısının yalnızca bu iki uç arasında gidip geldiğini düşünmeyelim. Bu uçlar da çatallanmış, farklı yazı tutumları doğurmuştur *Sahtegi*'de. Derme çatma görünen cümlelerle ince ince hesaplanmış biçem oyunları arasında; ince eleyip sık dokumadan, eğrisine doğrusuna bakmadan, "olabildiğince keçi boynuzu ayrintılar tatsızlığına da bulaşarak", çalakalem yazma gayretiyle hep yeniden başlama, yazılanı tazeleme, gözden geçirme, ayıklama, hatta büsbütün susma isteği arasında; lafla oynamayı iş edinmiş bir söz bıçkınlığıyla her türden trükü, oyunu, süsü dışlayan nekes bir anlatım arasında kararsızca (daha doğrusu kararlı bir biçimde) gidip gelecektir Bener'in üslubu. Vüs'at O. Bener ile hem özdeşleştiği hem de sataştığı, "ben" iken "sen" olan kurmaca anlatıcı Muannit Sahtegi arasındaki (bu arada Muannit Sahtegi'nin adıyla soyadı arasındaki) karşıtlık da aynı varoluşsal, yazınsal, dilsel bölünmeyi pekiştirmek üzere tasarlanmış gibidir. Biri muannit, uyumsuzlukta ısrarlı; bir "umutsuzluk ağıtçısı", bir "kara kelaynak"; Çehov gözlüklerini takmış, köpeksi bir gülümsemeyle, bir yapıttan diğerine "hep aynı yaveleri" kâğıda döküyor, biraz gevceze. Diğeriyse oradaki sahteliği sezmiş; Muannit'i Sahtegi, anlatılanı sahte, duyguyu aşırı, yazılanı kof buluyor.

III.

Bener'in okurları, yapıtlarındaki iç karartıcılığa alışmışlardır artık. "Bağımlılar Koğuşu"nda söylüyordu yazar: "İçin kararır Halil. Aşk meşk arama bende!" Karalığından bir oyun çıkarma gayretine rağmen Bener'in yapıtlarında kederli bir ton vardır. Özellikle de *Mızıkalı Yürüyüş*'te, *Kara Tren*'de, *Kapan*'da. Bir yas, bir "ardından" konuşma tonu. Anlatıcı anlattığı kişilerden fazla yaşamış ("Bir ben kaldım bu dünyada"), anlatmak da ona düşmüştür. Zaten anlatılanların çoğu birilerinin anısına, onlar çekip gittikten sonra, gecikmiş bir yas

duygusuyla ("Her zaman gecikilir"), bazıları bir gönül borcuyla ("Bu günleri yazmalısınız ilerde"), bazıları bir şeyler unutulmasını diye, bazıları da anlatılan yitip gittikten sonra doğan boşluğu biraz olsun katlanılır kılmak için, belleğe sığınma, oradan bir avuntu çıkarma, yenilgiyi sindirememe ya da büsbütün "târik-i dünya" olma-gayretiyle yazılmış gibidir. Ama anlatıcının içsel bölünmesi burada da sürüp gider: Ölüm olduğu için anlatmam, unutulmaktan kurtarmam, yaşatmam gerekir; ama ergeç unutulacağına, ergeç ben de öleceğime göre anlatmak neden? Anlatıyı hem kuran hem de dağılıp gitmesine yol açan da bu bölünmedir. Üzerinden zaman geçtiği için anlatılabiliyor ("Hemen anlatamam, soğumalı"), üzerinden zaman geçtiği için tam da anlatılamıyordur. Bener'in belki en yalın, ama aynı zamanda en inançsız yapıtlarını bir araya getirdiği *Kapan*'ın aynı adlı fragmanında anlatı daha baştan kendi eskiğine işaret eder: "Anlatabilmeliydim. Şimdi neye yarar. Duyamayacaksın." Aynı yapıtın bir önceki fragmanında ("Uyumak") yine aynı gecikmişlik: "Sünnetimi de anlattım, okumanı isterdim. Yazık ki geciktim." Bir önceki yapıtta, *Kara Tren*'de okumuşuzdur "Sünnet" öyküsünü, anlatma nedeni, öyküyü anlamlı kılan kişi, anne ölüp gittikten çok sonra; onun yerine biz okumuşuzdur. Soru da bununla ilgili: Anlatı konusunu çoktan yitirdiğine göre anlatmak neden? Madem ardından konuşuluyor, madem duyamayacak, ne anlamı var? Bener'in hemen hemen bütün yazdıklarında vardır edebiyatın unutulmuş sorusu: Ölüm olduğuna göre, anlatılanın ne yararı var? "Yaşanmış yaşanmışlığıyla kalır" diyordu "Sayıklama"da: "Ölü diriltilemez." *Siyahı Beyaz*'daki "Reji Yangını"ndaysa şöyle: "Anlatsam mı? Neye yarar? Annemle babam uyuyorlar koyun koyuna Cebeci Asrî Mezarlığı'nda."

Benzer cümlelere Oğuz Atay'da da rastlamışızdır. *Korkuyu Beklerken*'in "Babama Mektup"unda ölen babasıyla konuşur oğul: "Sen olmadıktan sonra sana yazılan mektup ne işe yarar?" Oğul artık bir yazar olmuştur; geçmiş yaşantısını, anılarını, bu arada ölen babasını da bir yapıtında kullanacaktır. "Ardından" yazılanı bekleyen bu çıkar tuzağıyla boğuşarak kaleme alınmıştır mektup. *Sahtegi*deyse geçmiş acılardan söz edilen bölümün hemen ardından, "eskil çekilenler yarışmasını kazanmak!"tan söz eder anlatıcı. Ama yalnızca bu

da değil. Anlatmanın gereğiyle anlatılamıyor olması arasındaki gerginlik Bener gibi Atay'ın da temel problemlerinden biriydi. Çıkar gütmenden, gülünç olmadan, nutuk çekmeden, samimiyet buhranına kapılmadan nasıl anlatılır? *Tutunamayanlar*'ın "Beşinci Şarkısı"nda Selim Işık söyler: "Anlatamıyorlar anlatılamayanı." Ardından ekler: "Anlatmak gerek." Rezil olmaktan, sahte olmaktan, kuru gürültüden ibaret kalmaktan korktuğu için vaktiyle anlatamamıştır Selim. Onun ölümünden sonra, o öldüğü için, onun unutulmasına razı olmak istemediği için, aslında "bütünüyle unutulmak gibi acıklı bir oyuna" kimsenin yüreği dayanmadığı için anlatmanın bir yolunu bulmalıdır Turgut. "Yaşarken anlaşılmaya mecburum, insanlar bilmeli" der *Tehlikeli Oyunlar*'da Hikmet. "Bazı durumları anlatmak ne kadar zor" der Turgut, "söylemek yapmaktan daha zor" der Hikmet: "Kelimeler albayım bazı anlamlara gelmiyor. 'Kelimeler, albayım, hangi anlama geliyor.'" Bazı şeyleri anmamak, düşünüp de anlatmamak, unutulmasına razı olmak olmaz, ama anarken aşırı duygusal olmak, anlatılmak isteneni baştan gülünç duruma düşürmek, basmakalıp sözler etmek, belki daha da kötüsü edebî olmak da var.

"Edebi olmak." Bener'in yapıtlarında edebiyata karşı işleyen bir yan olduğundan söz etmiştim yukarıda. Kendisiyle yapılan bir söyleşide "edebiyat yapmak değil benim işim" diyor. Bir yazar için yadırgatıcı bu sözler; yine de nedensiz değil. Bener'deki edebiyat karşıtlığının, başkalarının yapıtlarını küçük düşürmek için yapılmış bir jestten çok, kendi yapıtlarında sınanmış bir yıkıcılık olduğunu söylemek gerekir. Yazıyı bekleyen tuzaklar: Aşırı duygusallık ("Ben zaten hiç beceremedim, hiçbir şey, iç yangını anılar yaratmaktan başka."), karikatürleştirme ("Her anlatım, yaşamaları değil, ölüm saptamalarının, değişimlerinin karikatür öykülemesi olacak."), kofluk ("Anlatmaya kalkışacaklarıma bir yığın kof ayrıntı sığışacak. Ayrık otları boğacak tüm otları..."), yalan ("Baştan ayağa uyumsuz, yalan dolanla boyalı, süslü, sıradan öykülere katlanacağım."), aşırı ciddiyet ("Bu geriye dönüşlere tarih düşürmek niye? General Wellington'ın anıları sanki.") ya da düpedüz melodram ("On dakika önce bitti melodram. Saçmaydı konu, veri, neden uygulandın öyleyse."). Bir yapıta yöneltilebilecek bütün bu eleştirileri daha baştan yapının

parçası kılmaştır Bener. Bence iki şey birden var burada. Birincisi basit: Kendi cümlelerinin büyüüne kapılmayan bir yazar Bener; onlara dışarıdan bakabiliyor. İkincisiyse biraz daha karmaşık: Kendi içindeki (ve dışındaki) bütün seslere sadık kalarak, sahteliğin izini önce kendi yapıtında sürerek, kendi anlatısını bir günah keçisine dönüştürerek, anlatıyı içine düşüğü görecelik burgacından kurtaracak bir doğruluk, bir sahicilik ölçütü geliştirmeyi deniyor. "Eh işte çiziktiriyorum bir şeyler!" dedirtse de anlatıcısına, bence fazlasını, çok daha fazlasını; yazıda yalanı, çıkarı, şıklığı geride bırakabilecek bir içtenlik ânı olsun istiyor.

Burada Bener'in Atay'la akrabalığı üzerinde biraz daha durmakta yarar var. Atay gibi Bener de acıyı, aczi, zaafı, kederi ancak bir oyun alanı içinde, oyunun görelileştiren, hafifleten, yabancılaştıran atmosferi içinde anlatmayı dener. Ama yalnız bu da değil. Söylem tuzaklarına düşmemek için hep yeni manevralara başvurma, başkalarından önce davranıp kendi yapıtını hırpalama, ciddiye alınmama ya da fazla ciddiye alınma tehlikesine karşı kendini koruma, anlatıyı "ağlatı"ya dönüştürmeden, acıyı "porno"laştırmadan, "kendine acıma bencilliği"ne, "fukara edebiyatı"na vardırma anlatma çabası; bencillik, haksızlık, basmakalıplık karşıtlığını nutukçuluğa düşmeden savunma kaygısı, Atay gibi Bener'de de var bunlar. Yine de Bener'in çoğu zaman kurmaca çabasından, yapıtın sürekliliğinden, güzel cümle kurma gayretinden, anlatıyı parlak da kılabilen bir taşkınlıktan, bir "iç yangını"ndan hepten vazgeçmesinin başka nedenleri olmalı. Bunlar üzerinde de durmak gerekir.

Geçip giden, dağılan, çözülen şeyleri anlatır Bener. Bir yıkıntı olarak algılanmış bir geçmiş ("acınası toz yığını"ndan söz eder "Sayıklama"da), "kısa, sonuçsuz sevdalar, dayanılmaz ekonomik sıkıntılar, boğuşmalar." Hayattan kopukluk, yalnızlığa dayanıksızlık, başkasına yük olmak. Yeryüzüne atılvemişlik duygusu, zamanın oyuncağı olmak, iç sıkıntısı, ölüm acısı. Hepimizin yaşadığı, ama edebiyatın artık pek anlatmadığı şeyler. Kolay kolay yüceltilemeyecek şeyler. Yalnızca ruhsal çöküntü de değil, arıza çıkaran bir beden, yüksek tansiyon, damar sertliği, sırt ağrısı, gırtlak hırıltısı, bağırsak gurultusu. Vermidon, onadron, lidanil, isordil, nobraksin, parol, cip-

ram. Ne çok ilaç adı geçer anlatılarında. Ne çok hastalık adı. Kuşpalazı, köpek memesi, kan çıbanı, bronşektazi; anfizem, glokom, paranoya, dipsomani. Zaten günlük hayat da yalnızca iç sıkıntısıyla değil, bütün "keçiboynuzu ayrıntı"larıyla, "güncel, basit gereksemeler"iyle, "yaşamın canına okuyan ayrıntılar"ıyla girmiştir yazıya: çorap yıkanacak, paspas yapılacak, çarşaf değiştirilecek, doğalgaz faturası ödenecek, vergi iadesi zarfı doldurulacak. Evye deliği tıkanır, tuvalet su kaçırır, sonunda evi bok da basar *Sahtegi*'de.

Kötü yazgı iyileştirilmeden, zaaf yüceltilmeden, olumsuzluk olumlu bir cümleye dönüştürülmeden nasıl anlatılır? Umutsuzluktan, saçmalıktan, hiçlikten, yoksulluktan, çözümsüzlükten bir "edebiyat" yaratmadan anlatılır mı bunlar? "Kötü bir yaşantı, fakat iyi bir oyun," diyordu Hikmet *Tehlikeli Oyunlar*'da. Yanlış bir hayat ama doğru bir cümle, zayıf bir hayat ama kuvvetli bir yazar; kurtuluşsuzluk üzerine parlak bir yapıt. Bütün bunlarda bir tuhafılık yok mu? Atay gibi Bener de edebiyata biraz dışardan bakabilmemizi sağlayacak bu soruları sormamızı sağlar. Yine de yöntemleri arasında önemli bir fark vardır.

Oğuz Atay eksilterek değil, çoğaltarak çalışmıştı. Tıpkı kahramanı Turgut gibi "kaba, gürültücü adam"lığı üstlenerek, iç (ve dış) dünyanın bütün seslerini kaydetme telaşıyla, can havliyle, inanılmaz bir sözcük seli, laf ebeliği ve söz cambazlığıyla, topladığı bütün kelimeleri kırbaçlaya kırbaçlaya "anlatılamayan"ın emrine vermişti. Kelimeyse kelime, duyguysa duygu, melodramsa melodram; ama hep fazlası. Bener'e gelince: Atay'vari bir taşkınlık değilse bile bir "söz bıçkınlığı" onda da var. O da başvurur söylem içi yabancılaştırmalara; alaturka şarkılara, reklam spollarına, "Batsın bu dünya"ya, "Düştük bu hale neden?"e. "öyle sarhoş olsam ki, bir daha ayrılmasam!"a. Kendi karalığıyla dalga geçme, kendini "gayriciddiye" alma ("Parçala bakalım Behçet!", "neymiş efem?", "neymiş neymiş!"), duyguyu ironiyle denetleme, onda da var. Ama farklı bir şey daha var Bener'de. Savrulmaya, gürültüye, laf ebeliğine karşı olan, söz bıçkınlığını (*Sahtegi*'de geçer: "Eğlendirici değilsem, kapkaralığıma dayanamıyorlar. Verdiğim zekât yetmiyor mu? söz bıçkınlığım?") bir "zekât" olarak gören bir yan. "Anlatılamayan"ın ancak susmaya

daha yakın, daha durağan bir dille sezdirilebileceği inancı. "*Kibele Ana*'vari taş kesilip susmak varken..." diyordu *Sahregi*'de. Susmayıp anlatmayı seçtiği için suskunun, taş kesilmişliğin dilde bir benzerini yaratmayı denemiştir Bener. Yapıtlarının fiilsiz cümleleri ("Pervazda çamurlu ayakkabı izleri.", "Kaldırımında nal izleri.", "Elinde çiçekli tepsisi.", "Musalla taşında her gün ölü.") kadar cümlelerin içinde yapayalnız kalmış öznesiz fiilleri ("Kucaklaştık." "Dokunmadım." "Anlatabilmeliydim."), acıyı kaydedip geçen dümdüz cümleleri ("Kaldırıp yatağına uzattım babamı. Getirilen tülbentle çenesini bağladım, göz kapaklarını sıvazlayıp kapattım."), benzerlerine Yusuf Atılgan'da rastladığımız kısa, kesik, dümdüz cümleler ("İçim geçmiş. Sarsıyor biri. Hızla kalktım. Başım döndü. Tutundum duvara. Yak ışığı. Soğuyor galiba ayakları."), hepsi aynı durağanlığın hizmetine verilmiştir. Anlamanın kendi üzerine katlanmasına evet, ama belirsizleşmesine, esneyip bükülmesine, savrulup gitmesine izin vermeyen, sağlam, durgun, kıpırtısız, "muannit" bir dil. Bütün olaysızlığına rağmen ("Cinayet eksik, zayıfladı kurgu.") anlatının büsbütün dağılıp gitmesini engelleyen de (yine Koçak'ın deyişiyle) bu "ifadeyle yüklü" dildir. Atay'ın acemiliği de savrukluğu da gevezeliği de çoktan göze almış, hakikatin gürültünün içinde bir yerde gizlendiğine inanan, sözü çoğaltmaktan yorgun düşmüş cümlelerden dokunmuş tuğla gibi kitaplarıyla Bener'in kütüphanede yok olmaya aday ipince kitapları arasındaki en önemli fark da bu sanırım.

IV.

Walter Benjamin iyi Almanca yazmasını yirmi yıl boyunca gözettiği bir kurala, mektuplar dışında asla "ben" sözcüğünü kullanmamasına bağlar *Berlin Günlüğü*'nde. Bir tür yazınsal çilecilik. Yazanın kendi öznelliğinden duyduğu sıkıntıdan, üzerinde konuştuğu nesnenin konuşmasına izin vermesi gerektiğinden söz ediyor olmalıdır burada Benjamin. Neredeyse tamamı birinci tekil şahısla yazılmış anlatılarında benzer bir etkiyi tam ters yoldan giderek yaratabilmiştir Bener. "Ben" in geri çekilmesinden çok, benliğini, bencilliğini,

bütünlüğünü yitirene kadar ısrarla tekrarlanmasına tanık oluruz burada. "Ben" in içerdiği karşıt seslere aynı anda yer vermeyi deniyor-
dur yazı. Kendisi "iç çalkantısı", "iç fırtınası", "iç yangını" der; Orhan Koçak'sa bu çalkantının çok da kendiliğinden bir şey olmadığını, demek ki yapılmış, kurgulanmış, düzenlenmiş olduğuna dikkat çekmek için olsa gerek, bir "iç konferansı"ndan söz eder; başkalarıyla konuşurken bile kendiyle konuşan, kendine karşı konuşan öznenin çoğul konumlarını unlatabilmek için.³ Konferansta "ben" in tek bir sözcüsü değil, farklı temsilcileri vardır, hepsi de birbirinin ayağını kaydırmak üzere oradadır. Biri duyguludur ("Güzel anam, canımı anam, nasıl özlüyorum seni bilsen..."), diğeri alay eder ("ÜHÜ ÜHÜ ÜHÜ"), biri bayağılığa, safdillige, bağnazlığa karşı; diğeri bu karşıtlığın bile nutukçuluğa varacağına inanıyor, biri *Cumhuriyet* okumayı sürdürür, Ata'nın tiz, madensel sesi kulaklarında; diğeri bütün bunları da sıradan, yavan, saçma bulur. İç konuşmalar, mırıldanmalar, sayıklamalar sürüp gider. "Ben" in sahiden konuşulabilecek birine, *Sahtegi*'de olduğu gibi "sen" e, iç monoloğun iç diyaloga, iç diyalogun iç konferansına dönüştüğü noktaya kadar.

Ama şu da önemli: "Ben" i karşıt taraflara bölerek göreceleştiren öznenin bu payandasızlığının, bu payandasızlığın verdiği acının kendisi de göreceleştirilmiştir Bener'de. *Sahtegi*'de, *Mızıkalı Yürüyüş*'te, *Kara Tren*'de kişisel anıları çevreleyen dışsal olaylar – sıkıyönetim, memur gösterileri, güvenoyu yoklamaları, kahve taramaları, Kahramanmaraş olayları, Sivas katliamı, bütçe açığı, işsizlik, döviz fiyatları, hepsi – yalnızca dış dünyanın kesinliğiyle iç dünyanın payandasızlığı arasındaki uçurumu daha da derinleştirmek için değil, yalnızca kişisel acının çerçevesi olarak da değil, aynı zamanda acıyı da göreceleştirmek için oraya konmuş gibidir. *Mızıkalı Yürüyüş*'te, Madımak Otelindeki katliamdan söz edildiği bölümün hemen ardından "Niye yazdığımı da anlayamıyorum," der anlatıcı: "Kendi yaşamımda yaşadığım acılar, geçirdiğim sıkıntılar, boğuntular cüce kalır bütün bu olup bitenler karşısında." "Hangi acılı kuşak!" diye sorar. *Siyah Beyaz*'da: "Ya bizden sonrakiler? Acımasız şahmerdanların al-

ında ezilip gidenler!" *Mızıkali*'daysa şu: "Birdenbire anımsadıklarımın sıradanlığı, yavanlığı, yinelenmesinden duyduğum sıkıntı çö-reklendi yüreğime. Çağımın insanları beşbeterini, bin mislini yaşa-makta birçok yörelerde hâlâ. Yakınmaya ne hakkım var." Kesinkes orada olan acı bile başkalarının acısının yanında bir payanda olma-ktan, özneye dayanak olmaktan, "ben"i bütünlemekten, bir "acı ku-şak" başlığı altında anlatılabilir olmaktan çıkıyordu.

Bu da bir geri çekilme. Çilecilik denemez pek, ama Bener'de "ben"in deneyimi –yalnızca aşk, acı ya da sıkıntı değil, kurtuluşsuz-luk, çözümsüzlük, saçmalık yaşantısının kendisi bile– göreceleştirilerek anlatılmıştır. "Salt çözümsüzlük, çözümdür" vargısı bile ("çö-zümsüzlüğün çözümünü de karşısına aldığı için") mutlaklığını yiti-rir. "Saçmayı saçma kılma" niyetiyle başlar *Sahteği*; "saçmayı saç-ma kılamamışım besbelli!" diye biter. Kendi karalığını olumlu bir cümleye dönüştürmeyen, kendi "boz, karanlık yollara sapan ka-lem"inden bile sıkılmış bir yazar Vüs'at O. Bener. Biz ona "kara gül-dürü ustası" deriz, o bunu "içi kara güldürü ustası" olarak değiştirir. Biz ona "çözümsüzlüğün yazarı" diyeceğiz, o ise "kurtuluşsuzluk gevezeliği"nden, "umutsuzluk ağıtçı"lığından, "kara kelaynak"lık-tan, "çözümsüzlüklere lanet yağdıra yağdıra karnından konuş-ma"sından yakınacak. Adının hep karalıklarla birlikte (kara güldürüy-le, kara anlatıyla, karamsarlıkla) anılmasından sıkılmış olacak ki "karalıkları ortaya koyarak aklıklara dikkat çekmek"ten söz ediyor bir söyleşisinde. Dibe vurup boktan söz ederken bile rahatlayamı-yor. *Sahteği*'deki "kenef baskını"ndan sonraki cümle: "Sıktı çünkü biliyorum dışkı edebiyatı..."

VI.

Metnin eksiginden, yazarın ancak yokluğuyla sezdirebileceği şey-lerden söz ederek başlamıştım yazıya. Yaşam metne ancak metinsel-leşerek, metinselleşebildiği için, metinselleşebildiği kadar girer. Yi-ne de metnin dışında kalan yokluğuyla da olsa metne gölgesini dü-şürebilir. Anlatılarında bu yokluğu sezdirebilmiştir Bener. "Yazının

alacakaranlığı"ndan söz ediyordu *Gece*'nin yazarı: "Yazı kendini söyler, söylemediğini yok eder. Bir de, ara bir yol olarak, yok ettiklerinin bir bölümünü sezdirebilir. Sezdirdikleri 'var' değildir ama 'yok' da değildir." "Kapan"dakiyse bir soru: "Ama yaşanmadı mı?"

Tanpınar'ın, Yahya Kemal'in şiiriyle ilgili bir değerlendirmesi geliyor aklıma. Yahya Kemal'in bize: "Evet, ölüm korkunçtur, hayat muhakkak ki bir muammadır, fakat bizim mısralar da fena değil, ne dersiniz?" gibi bir mesaj verdiğinden söz eder Tanpınar.⁴ Sanırım bu "fena değil!" tonunun kırıldığı bir andan söz ediyoruz burada. Şöyle denebilir mi acaba: Her yapıt yaşama verilmiş güçlü bir yanıt olmayı ister. İster istemesine de yanıt verildiğinde çoktan silinip gitmiştir soru. Bener'in "silik yazıt"larının önemi de burada. Sorunun silindiğinin farkında, yapıtını da silerek anlatmayı deniyor anlatıcı.

4. Tanpınar, "Yahya Kemal'e Dair," *Edebiyat Üzerine Makaleler*, yayıma hazırlayan Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, 3. basım, 1992, s. 308.

Çiftkalpli Yapıt

Tiksinti ve Çilekeşlik, Kendi ve Öteki



Evet, budur çiftkalplilik; aynı iç mekânda aynı anda "birinin dediğini öteki red edip fokurdayarak ayrı ayrı qaqalaq quqalaq- quqalaq qaqalaq sekmelerle" konuşan iki ayrı papağan. Bir çiftdeğerlilik; aynı deneyimin aynı anda karşıt duygular uyandırıyor olması. Her doğrunun ancak karşıtı tarafından sakatlanarak, geçersizleştirilerek, bir yarım-doğruya dönüşerek varolabiliyor olması; yürekler bir kez çiftleşince her birinin ayrı ayrı yalana varıyor olması; bir "ne desem yalan" hali.



LEYLÂ ERBİL "kendi olma" çabasını yazarlığının temel problemi olarak tanımladı hep; "kendi olmak"tan, "kendini seçmek"ten, "kendine sadık olmak"tan söz etti. Burada artık "kendi"liğin, önceki yazarlar kuşağının gelenekle, yerellikle, milliyetle ilişkilendirdiği "kendi"likten çok farklı, kişinin çevresinde hazır bulduğu koşulları olumsuzlayarak ulaşacağı bir farkındalık olduğunu biliyoruz. Hegel'in "kendi-için-varlık" kavramına başvurularak ifade edilmiş bu kendilik tasarısı her şeyden önce bir olumsuzlama, olumsuzlamaya dayalı bir özgürleşme önerisi taşır Leylâ Erbil'de. Kişi dış dünyayı olumsuzlayarak kendilik bilincine ulaşmalı; toplumsal kabulleri, kurulu düzeni, verili kültürü aşarak kendini bulmalı; Allah'a, devlete ve her türden otoriteye yaranmaktan vazgeçerek kendi olmalıdır. Nitekim *Hallaç*'taki ilk öykülerden başlayarak birçok yapıtında, toplumsal ilişkiler kadar kişisel ilişkileri de yönlendiren yalanı; ikiye bölümlü ve hesaplılığı, kendini kandırma ve üstünlük kurma yarışını anlatmış, kişinin kendisine dayatılmış kimliklerden özgürleşerek "kendi" olmasını hedeflemiştir Leylâ Erbil. Yapıtlarında cinsel aşk, aile içindeki riyakârlık, dinsel ikiye bölümlülük gibi o zamana kadar örtbas edilmiş konuları kurcalaması kadar, sanatının "kurulu düzenin her organını demistifiye etmeyi" hedeflediğini vurgulaması, yazarın kendinden kudretli bir güce yaranma duygusundan kendini kurtarması gerektiğinde ısrar etmesi, yerleşik imla işaretlerinin yerine kendi işaretlerini geçirmesi; yarışma, ödül, jüri, imza günü gibi edebiyatı sektörleştiren girişimlerden uzak durması, nihayet yazarın

"'kendi' olmadan hiçbir şey olamayacağı" yönündeki ısrarı da¹ Hegel'in "kendi-için-varlık"ı kadar varoluşçuluktan da esinlenmiş bir kendilik tasarısının parçası gibidir.

Yine de Leylâ Erbil okurları, güçlü bir kendilik vurgusu taşıyan bu yapıtların gerilimli bir alanda kurulmuş olduğunu fark etmişlerdir. Evet, güçlü bir kendilik kaygısı, bir "ben" olma, bir birey olma ısrarı vardır burada; yazar ancak başkalarından özerkleşerek, eğer özerkleşebilirse kendi olacağına inanıyordur. Ama bir yandan da "kendi" denen şeyin başkalarından oluştuğunu fark edecek kadar yakındır psikanalitik düşünceye Leylâ Erbil. Aslında bir ikili yöneliş vardır Erbil'in metinlerinde. Bir yanda yabancılaşmaya meydan okuyan bir "kendi"ni bulma ısrarı; öbür yanda kişinin kendi içindeki zorunlu yabancılarla sürdürdüğü bitmek bilmez iç konuşma. Bir yanda varoluşçuluğun dış dünyadan duyulan bulantıyla içe kapanmış, kendi özerk bilincini kurmak için başkaldıran, ötekine ancak ötekini aşarak örnek olabileceğinde ısrarlı, etik ve sorumluluk sahibi öznesi; öbür yanda psikanalizin doğuştan yaralı, doğuştan ötekine bağımlı, daima sakat ve eksik öznesi. Bir yanda din, ideoloji ve otoriteyi olumsuzlayarak biçimlenecek aydınlık, berrak bir bilince ulaşma çabası; öbür yanda karanlığıyla bilinci daima huzursuz edecek bir bilinçdışından, orada keşfedilmiş hoyrat içeriklerden; sevgiyle kinin, tapınmayla gazezin, bağlılıkla düşmanlığın, diğerkâmlıkla huncın iç içe varolduğu, ifritlerle dolu bir iç dünyadan büyülenmişlik. Bir çifte yöneliş: Biri "bilinçli eğinim"lerden oluşmuş aydınlık bir "kendi"nde ısrar ediyor; öbürü kendiliğin loş bölgelerini, kara deliklerini, ışık geçirmez kuytuluklarını kurcalamaya yatkın.

Leylâ Erbil'in özellikle de erken dönem yapıtlarında kendini hissettiren bu çifte yönelişi, Erbil'in etki kaynakları arasındaki gerilimden hareketle bir varoluşçuluk-psikanaliz karşıtlığı olarak açıklamam boşuna değil. Cehennem'in öteki olduğunu söyler varoluşçu

1. Leylâ Erbil'in yazarlık duruşu ve sanatının hedefleriyle ilgili görüşleri "'Özgün Bir Türk Edebiyatı Var mı? Üzerine Düşünceler" (*Zihin Kuşları*, Yapı Kredi Yayınları, 1998, s. 88-94) adlı yazısında, ayrıca Yılmaz Varol (*Zihin Kuşları*, s. 140-72) ve Selim İleri'nin (*Adam Sanat*, sayı: 221, Haziran 2004, s. 10-21) Leylâ Erbil'le yaptıkları söyleşilerde bulunabilir.

tez. Leylâ Erbil'de bazen devlet, bazen din, bazen ahlak, bazen aile, bazen de en yakındaki kişidir öteki; kişinin "kendi" olabilmek için olumsuzlamak zorunda olduğu cehennem. Ama öbür yandan, Erbil'in en az varoluşçuluk kadar önemsedığı psikanaliz "ben" denen şeyin de bir cehennem olduğunu anlatır bize. Leylâ Erbil'in yazdığı en güzel metinler de Erbil'in huzursuz, karmaşık, karanlık bir iç dünyaya bakabilme yeteneğini psikanalizin verimiyle buluşturmasının ürünüdür. *Gecede, Tuhaf Bir Kadın*, özellikle de "Baba" bölümü, *İki Sevgili*'nin "Bunak"ı, *Karanlığın Günü*; Hepsi de bilincin karardığı, uykuyla uyanıklık arası anları, hastalık ya da bunamayla ortaya çıkan zihinsel dağılmayı, yoğun iç çatışmanın çözülüp parçalarına ayırdığı bir içsel mekânı, gündelikten kopmuş dalgın zihnin gelgitlerini açığa çıkaran, şimdiyle uzak tarihin iç içe geçtiği parçalı iç konuşmaları, bilincin çatışmalı ruhsal içeriklerine yer açan düzeni bozulmuş cümle akışları, bazen de sonlara itilmiş öznelerinin, sonlara itilmiş nesnelerinin üzerine devrile devrile ilerleyen yüklemleriyle Leylâ Erbil'e özgü bir anlatım tarzının en yetkin örnekleriyle doludur.

Yine de ilginç olan. Erbil'in psikanalizden etkilenmiş bir karanlığı kurcalama isteğiyle varoluşçu kaygıları aynı anda sürdürmedeki ısrarıdır. Evet, bir çifte yöneliş; ama bu aynı zamanda bir kararsızlığı, kararsızlık değilse de yapıtlarını gerginleştiren bir içsel çatışmayı, bir bölünmüşlüğü de beraberinde getirmiş gibidir. Her türlü kirli kabulden kurtulup "kendi" olma ısrarıyla, bu kendiliğin de kirli bir malzemedan yapılmış olduğu gerçeği arasında; "ne idüğü belirsiz kaygan yaratık" olarak tanımladığı toplumdan, insanın üstüne üstüne gelen aldatıcı bir kültürden, kişiye yaşam hakkı tanımayan kanlı bir tarihten duyulan tiksintiyle her tiksintinin ardında bir arzunun kıpırdadığı bilgisi arasında; hasta, zavallı, suçlu bir toplumda yaşamının verdiği bulantıyla, yazarın kendisinin de hasta, zavallı, suçlu olduğu sezgisi arasında; işkenceye, zulme, kıyıma karşı çıkma, dünyayla birlikte kendini de kötülükten arındırma çabasıyla, kendi sanatının da karanlıktan, kötülükten, demonik olandan beslendiği bilgisi arasında; nihayet Sait Faik'in hümanizmiyle Dostoyevski, Lautréamont, Kafka gibi yazarların daha yabanıl, daha karamsar bakışı arasında bölünmüş, yapıtlarında her iki yönelişe de ayrı yaşam alanları açmış

bir Leylâ Erbil. Yoksa "sakatlayan, hadım eden, alt edilmek korkusuyla delice geberten baba"dan² duyulan nefretle, *Tuhaf Bir Kadın*'in en güzel bölümünün ölüm döşeğindeki babanın içsel gelgitlerine ayrılmış olması; *Gecede*'nin "Vapur"unun giden, gelmeyen babanın gölgesinde yazılmış olması ("Babam kimdi benim, neredeydi, neden hiç dönmemişti?") arasındaki gerilimi nasıl açıklarız? Erbil'in edebiyat yapıtının kendine yeterliliğine yaptığı vurguyla, o yapıtın içinde bazen en beklenmedik yerde dışsal gerçeğe (Mustafa Suphi ve arkadaşlarının öldürülmesi, Sivas Olayları, yedi TİP'linin katledilmesi, Gazi Kırımı, Metin Göktepe'nin öldürülmesi gibi Cumhuriyet tarihini lekelemiş, lekelemeye devam eden gerçek suçlara) yer açması arasındaki karşılıklı; başkalarını ele geçiren "morarmış tutku"dan³ duyulan tiksintiyle, yazarı yazar yapan şeyin de büyük ölçüde hırs olduğu sezgisi arasındaki çatışmayı; yapıtlarındaki ısrarlı hakikat arayışıyla, o arayışın da bir hırsa, hem kendine hem de başkalarına karşı yapılmış bir haksızlığa dönüşebileceği bilgisi arasındaki karşılıklı nasıl açıklarız? *Karanlığın Günü*'nün anlatıcısı Neslihan'la kızı Bilge arasındaki (Bilge'nin, annesinin "gerçek" merakına isyan ettiği) konuşmadan şu bölüm:

"Asıl olan gerçektir, sen de görmektesin gerçeği Bilge!"

"Karıştırma! hayır!, gerçekleri fulan karıştırma, arkadaşlarım olsun istiyorum; yalnız kalmak istemiyorum, yalnız başına dolaşan dürüst bir budala olmak istemiyorum, gerçeğin verdiği bir güçle donanmış akıllı bir kızı ben ne yapayım! Kimse istemiyor o kızı! sen bana güçlü olan gerçektir, sensin diyorsun, püf!, ben yapayalnızım, bu yaşta yapayalnızım ve ağlıyorum, neye yarar benim doğruluğum, böyle bir dünyada ha, anne (...) Gülmek istiyorum sana; akılsız olduğumu düşünüyorum senin sadece!, akılsız! Zavalı olduğumu! Das Kapital'le, Enel Hak arasında, dürüstlük adına yaşayamadığın dünya adına, doğruluk yüzünden yaranamadığın insanlar adına! (...) "

2. "Söyleşi", *Zihin Kuşları*, s. 149.

3. Yılmaz Varol'la yaptığı söyleşide geçiyor "morarmış tutku": "Ölümler gördüm: dostlarımm, yakınlarımmın ölümlerini, halkın acılarını, işkenceye dönüşen yaşamlarını, iktidarların soysuzluklarını. Seyretmekten tiksindiğim bir dünyayla karşı karşıya kaldım. İnsanlarda doymak bilmez morarmış bir tutku, şimdiden küçük düşmüş hırslar, tam bilemiyorum bir uzaklaşma, insanı açıklamak kolay mı!" a.g.y., s. 171.

Yine de soruna bir varoluşçuluk-psikanalitik düşünce karşılığın-
dan çok, bir kendi-öteki problemi olarak bakacağım burada ben.
Çünkü Leylâ Erbil'de esas sorun, kişinin kendisinin de ötekinin par-
çası olduğu, kirli dünyayla aynı malzemeden yapıldığı sezgisiyle
başlamış gibidir. *Zihin Kuşları*'ndaki "Medya-Medeia" adlı yazısın-
da tam da bu sezgiyle sormuştu soruyu Erbil: "Bu 'fauna'nın bir par-
çası da ben miyim? Biz nasıl bir araya gelmişiz!" Yoksa ben de mi
bu bu kaygan toplumla aynı malzemeden dokundum? Celladım gibi
ben de mi sımaşık, dalkavuk ve ikiyüzlüyüm? Leylâ Erbil'in. Freud'
la birlikte yapıtlarının temel dayanağı olduğunu söylediği Marx'ın
düşüncesini, o düşünceden beslenmiş bir etik-estetik tasarımı de ger-
ginleştiren aynı açmaz değil midir: Kişi dış dünyayı yalnızca yorum-
layarak değil, aynı zamanda değiştirerek, olumsuzlayarak kendisi
olabilir; ama öbür yandan, kendisi de değiştireceği dünyanın, o "fa-
una"nın bir parçası değil midir?

Leylâ Erbil'de "kendi olma" problemini tartışırken üzerinde dur-
mamız gereken bir kavram daha var: "Kadın yazar" kavramı. Bura-
da bu kavramın bütün kadın yazarlar gibi Erbil'e de sunduğu açmaz-
lar üzerinde durmamız gerekir. Kadın kahramanları yapıtlarının
merkezine almasına rağmen kadın kahramanlarını kayıran bir yazar
değil Leylâ Erbil. Ama öbür yandan kadınlığa yaptığı vurguyu "ken-
di" olma savaşının bir parçası olarak savunduğunu da biliyoruz.⁴
"Kadın yazar" kavramının barındırdığı açmazlara gelince: Kadınlık-
nın, yazarlıklarının önüne koydukları "kadın" sıfatını vurgulayarak,

4. Orhan Koçak'ın *Cüce'nin* yayımlanmasından sonra Leylâ Erbil'le yaptığı
söyleşiden şu bölüm. Koçak'ın sorusu: "Kadın olma hali, bütün kitaplarınızda ol-
duğu gibi, *Cüce'nin* de izleksel noktalarından biri. Şu veya bu ölçüde 'sorun' olma-
yan bir şeyin sizin için izleksel bir değer taşımadığını da biliyoruz. Buradan sizi
yazıya, yazmaya yönelten hasıncılara gelmek istiyorum. Yazmak kadınlığın sorun-
larını, yetersizliğini silmenin veya aşmanın bir aracı da oldu mu sizin için? Belli
bir evrenselliğe veya tümelliğe erişmenin yolu— tümellik ve evrensellik gibi kate-
gorilerin hayli eril kategoriler olduğunu da düşünürsek?" Erbil'in cevabı şu: "El-
bette oldu. Ataerkil dünyanın kadına biçtiği rol bilinçdışında belki ana rahminden
başlayarak algılanıyor. Cinsiyet ayrımını ilkin bilinçsiz de olsa yaşıyorsunuz. Çok
yakıcı bir şey, aşağılanma! Bu durumun dışına çıkma, özgürleşme, birey olma,
'kendiniçinvarlık' olma şansı, sözünü ettiğiniz çok sayıda eril kategorileri aşmaktan
geçiyor." "Hayat Her Yerde Dolaşır. Sanat da", *Virgül*, sayı: 57, Aralık 2002.

onları yıllardır edilgenliğe, "okur"luğa hapseden haksız bir işbölümünü, ataerkil yasalara göre düzenlenmiş bir okur-yazar sözleşmesini, baba-oğul çatışması olarak yorumlanmış bir edebiyat tarihini olumsuzlayacakları inancı var bir yanda; ama öbür yanda "kadın yazar" kavramının kendisi kadınlar için ayrı bir kulvar, ayrı bir klasman, ayrı bir kota, özellikle de son yıllarda ayrı bir pazarlama alanı yaratır. Bir başka deyişle kadın yazar tam da ayrımcılığa karşı çıktığı noktada, sonunda kendisini bir kez daha sınırlayan bir ayrıma teslim olur. Sanırım bu tür kaygılarla yazarlığının başına "kadın"lığı yerleştirip yerleştirmemekte kararsız kalmış gibidir Leylâ Erbil. Önceleri "kadın yazar" ifadesini kullanmaya tepki duymuş, sadece "iyi yazar kötü yazar vardır" gibi bir doğruyla yetinmiştir. Ama sonraki yıllarda kadın yazarın içine düştüğü dilin erkeklerce kurulmuş bir tarihin dili olduğunu düşündüğü için görüşünü değiştirir. Kadın olduğu için yeterince ciddiye alınmadığını, Marx ve Freud adlarını birlikte kullanmasının düşmanlık yaratmasında kadın olmasının payı olduğunu söyler.⁵ Yine de bir türlü bütünlenemeyen iki yarım-doğru vardır sanki burada: "Kadın yazar" ifadesinde ısrar etmek "kendi"nin olmayan bir sınıflandırmayı, "kadınlık" denen toplumsal kabulü baştan kabul etmek anlamına gelir. Ama bu tür sınıflandırmaları çoktan aştığını iddia etmekte de başka kadın yazarlar gibi kendini de yakından ilgilendiren bir sorunu çoktan hallettiğine dair bir inanç, bir kendini beğenmişlik, bir kendini yüceltme, daha baştan kendini herkesten ayıran tanrısal bir kibir yok mudur? "Konuşmadan Geçen Bir Tren Yolculuğu"nun kadın kahramanının şu cümleler:

Bir gün yazdım bir delikanlıya bir mektup şöyle: "Okuduğum kitapları birisiyle konuşmalıyım. Size yazmak içimden gelirken kadın doğmuşum diye kendimi tutup yazmamak, onuruma dokunur benim. Ayrıca bu, hem toplumun bana sormadan koyduğu yasaklara boyun eğmek, hem de benim kadınlığımı çok önemsemem demek olur. Bense aşmışımdır bu soy saplantılarını çoktan. (Neler yazmışımı!) Ben aştığıma yemin ederim, giderek diyebilirim ki bir yarı tanrıyım ben. Buna inanmanızı isterim."

Bu "soy saplantıları" aslında yalnızca kadın kahramanının değil, kadın yazarın kendi açmazları açısından da önemlidir. Gerçekten de

5. "Söyleşi", *Zihin Kuşları*, s. 143.

geçştirilemeyecek bir sorun vardır burada. Babayla oğul arasındaki oidipal rekabete, oğulun babaya duyduğu hayranlıkla, kendi kendinin babası olma zorunluluğu arasındaki çatışmaya göre düzenlenmiş bir edebi etkilenme tarihinde⁶ hangi soyağacına yerleştirecektir kendini kadın yazar? Kimin varisi olacak, hangi mirası reddedecek, hangi ebeveynine başkaldıracaktır? Türk edebiyatında özgün bir yeri olduğundan söz ediyorsak, bunu hangi ebeveyniyle, nasıl çatışarak yapmıştır Leylâ Erbil? Ya da öyle mi yapmıştır? *Tuhaf Bir Kadın*'da Nermin'in "tuhafılığı"nı öne çıkarmış olması. *Ciçe*'nin kadın yazarına bir köksüzlüğü, bir soysuzluğu belirten Zenîme adını vermesi, Zenîme'nin "bir kavme ait olmayan soysuz kadın"ı belirtiyor olması bununla mı ilgili? Yurtdışından dönüp geldiği baba ocağında ancak kendini yalnızlaştırarak varolabilen Zenîme Hanım'ın bu yazgısında aynı zamanda kadın yazarın yazgısına dair bir ima yok mu? Zenîme Hanım'ın yazıp yerlere attığı sayfaları ("sanki orta yerde ulu bir çınar varmış da onun tüm yaprakları sonbaharın gelişiyle kuruyup dökülmüş gibi yerlere serilmiş yazılı yapraklar") başlık, tarih ve sayfa numarası koymadan, herhangi bir düzene de sokmadan, öylece tomar halinde Leylâ Erbil'e teslim etmiş olması, aynı zamanda bununla ilgili değil mi? Kendi yazılı yaprağını, edebiyat tarihi denen soyağacının hangi dalına ilâştirecektir Zenîme Hanım? *Ciçe*'nin he-

6. Burada özellikle Harold Bloom'un etkilenme kuramı var aklımda. *Anxiety of Influence*'da yaratıcı zihnin benzersiz olma isteğiyle kendinden önceki yazarlarla ilişkiye hapsolmuşluğu arasındaki çatışmayı babayla oğul arasındaki oidipal rekabetle, bir baba-oğul çatışması olarak açıklar Bloom. Babasına duyduğu hayranlıkla "sevgili esin perisi"ni ondan kurtarma, kendi kendinin babası olma zorunluluğunu aynı anda yaşıyordur oğul. Bloom'a göre güçlü yaratıcılık "etkilenme endişesi"ni aşmanın bir yolu değil, bu endişenin ta kendisidir. Kitabın "Erkek Yazar Kadın Okur" adlı ilk yazısında da değinmiştim. Baba-oğul çatışmasını merkezine alan edebi soyağacı kuramıyla feminist eleştirmenleri ikiye bölmüştü Bloom. Bazıları kadın yazarı tümüyle dışarda bırakan bir etkilenme modeli kurduğu için Bloom'un karşısında, bazılarıysa bu kuramın tam da ataerkil toplumdaki edebi etkilenmeyi açığa çıkardığını söyleyerek Bloom'un yanında yer aldılar. Bu tartışmalarla ilgili Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar'ın "Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship" ve Nina Baym'ın "The Madwoman and Her Languages" adlı yazılarına bakılabilir (*Feminisms*, derleyen Robyn R. Warhol ve Diane Price Herndl, Rutgers University Press, 1997, s. 21-32 ve 279-92).

men başlarında Leylâ Erbil'le Zenîme Hanım arasında geçen konuşmayı da hatırlayalım. Leylâ Erbil, Zenîme Hanım'ın notlarını teslim aldıktan sonra, "yazdıklarınızı düzenleyemedim henüz ama öylece karışık okuduklarımdan bile ne denli üstün bir yazın adamı olduğunuz anlaşıyor nasıl yakarım onları?" der. Zenîme Hanım teşekkür eder, ama belirtmeden edemez: "Leylâ, yazın adamı değil, kadınıyım ben! Anlayacaksın tümünü okuduğunda!"

Ben de yazının başında sözünü ettiğim açmazları *Cüce*'den yola çıkarak tartışmayı deneyeceğim bu yazıda. Zenîme Hanım'ın yukarıdaki uyarısını ("Leylâ, yazın adamı değil, kadınıyım ben! Anlayacaksın tümünü okuduğunda!") dikkate aldığımızda biz ne anlarız, ben ne anladım *Cüce*'nin tümünü okuduğumda?

II.

Zenîme Hanım'ın intihar etmeden hemen önce komşusu Leylâ Erbil'e dağınık bir tomar halinde teslim ettiği, Erbil'in bir düzene sokup yayımladığı bir anlatı olarak kurgulanmıştır *Cüce*. Anlatının olay örgüsünden söz etmek zor; çünkü "cüce"yle karşılaşma dışında hemen her şey Zenîme Hanım'ın iç dünyasında olup biter. Yine de içsel dünyanın gelgitlerinden bir özel tarih kurgulamak mümkün: Eskiden bazı sol gruplara yataklık ettiği iddiasıyla cezaevinde yatmış, Amerika'da İslam'da yalansızlık üzerine dersler vermiş tanrıtanımsa Zenîme Hanım "Hiçlik" adlı felsefi romanını yayımladıktan sonra unutulup gitmiş, ama aynı zamanda doludizgin yaşanmış bir hayatın ardından kendi kendisini yalnızlaştırmıştır. Bu arada zulme, işkenceye, şiddete de yakından tanık olur: Ağabeyi işkencede ölmüş, bir arkadaşı da Sivas Katliamı'nda öldürülmüştür. Her gün biraz daha yakınına gelen bir "zebani kültür"den, her gün biraz daha üzerine gelen bir "kara koyun sürüsü"nden, her gün biraz daha iğrendiği bir "haydutlar ülkesi"nden duyduğu tiksintiyle; "tarihin yeniden akıl ötesine kilitlenmesi"nin, "kendinden hoşnut sırtkanlık"ın, nihayet "her fırsatta başkasının onurundan kemirerek yükselmeye bakanlar"ın yol açtığı bu lanıtle metruk bir köye çekilmiş; üne, paraya, dünyaya sırt çevire-

rek "bulantıyla katmerlenmiş kirli bir hayatı daralta daralta" kendine daracık bir alan bırakmıştır Zenîme Hanım. Ama "dış" silinince "ben" de silinecek; aynanın buzsuz derinliğinde, karanlık gölsü boşluğunda, boşluğun derin mağmasında saman alevi gibi yanıp sönen kendini boşuna arayacaktır Zenîme Hanım. Anlatının, Zenîme Hanım'ın içsel gelgitleri dışındaki yegâne olayı da bu noktada gerçekleşir. Anlatıya adını veren cüce; deli-fişek muhabir Zenîme Hanım'ı telefonla aramış, o da onca isyandan, onca felsefeden, onca keşişlikten, onca tarıksız kalma kararından sonra cücenin tanıklığını, "elin gasetesinde bir günlüğüne bağı yanık kara bahtlı ve hodgam karilerine" görünmeyi kabul etmiştir. Bu "kaza"yla birlikte başlayan iç hesaplaşmanın, ölçülü bir aldırışsızlıkla karşılamayı düşündüğü gazetecinin iç dünyasında başlattığı parçalanmanın, Zenîme Hanım'ın ayna karşısında kendisiyle yaptığı iç konuşmanın, Zenîme Hanım'ın farklılaşan "ben"lerinin ("kendi için kendi olma" isteyen "ben"i, aynada beliren kökensel "ben"i ve "zebani kültür"ün parçası olmuş "ben"inin) birinci tekil ve ikinci tekil şahısla sürdürdüğü iç monoloğun metnidir *Cüce*.

Cüce üzerine yazanlar, Leylâ Erbil'in Zenîme Hanım'ın öyküsünü, son yıllardaki edebiyat ortamı, özellikle de yazarın medyayla ilişkisi bağlamında ele aldığını söylediler haklı olarak. Gerçekten bugünün yazarının karşı karşıya kaldığı bir "tanıtım-reklam-pazarlama-paketleme-satma" zorunluluğu" problemi var *Cüce*'de. Yine de problemi açmakta yarar var. Son yıllarda yalnızca Türkiye'de değil, tüm dünyada gerçekleşen kültürel dönüşüm yazarı bir seçim yapmaya zorladı. Daha doğrusu, edebiyatın uzun zamandır yaşadığı bir açmazı daha da keskinleştirdi. Şimdi bir yanda yüzünü medyanın tuttuğu aynada görmek isteyen yazarlar var; bir yanda da bu aynanın kör, yansıttığı görüntünün aldatıcı olduğunda diretenler. Bu durumda yazar ya piyasada görünecek, bu görüntüyü önemseyecek, ya da gözden uzak kalmayı, öyleyse unutulmayı göze alacak: aşağı yukarı böyle bir tercihle karşı karşıya kaldı bugün yazar.

Yine de sorunun bu kadar basit olmadığının, en azından edebiyatın bu problemi böyle geçiştiremeyeceğinin aslında hepimiz farkındayız. Kapitalist pazar (yalnız şimdi değil, ama kuşkusuz artan oran-

larda) görünme arzusunu olduğu kadar, görünmeyenin incinmişliği-
ni, görünene duyulan hıncı de artırır. Bir bakıma her iki duyguyu da
besleyerek, her ikisini de azdırarak, aynı anda hem bir arzu anaforu
hem de bir değersizleştirme yarışı yaratarak varlığını korur. Son yıl-
larda medyada yerli yersiz övgülerle birlikte her baktığında hata
görmek isteyen, örneğin çok satan bir kitabın "çalıntı" çıkmasından
gizli bir menmuniyet duyan, yalnızca değersizleştirmenin verdiği
hazdan beslenen eleştirilerin çokluğu da dikkatimizi çekmiştir. Ger-
çekten de yapıttan zevk alma kapasitesinden çok, kötünün ortaya
çıkmasından duyulan gizli tatminden beslenen acılaşmış bir eleştiri-
relliğin gelişmesi için de uygun ortamı hazırladı medya. Yoksa her-
kesin kendini herkesle kıyasladığı, ama görüntü dağılımının elbette
eşitsiz olduğu, görünme arzusuyla yeterince görünememenin yol aç-
tığı incinmişliğin bir kader olarak yaşandığı bir kültürel ortamda,
yazarın bütün bunlardan etkilenmeden kaldığını mı düşüneceğiz?
Edebiyatın mafyalaştığı yolundaki eleştirilerdeki mafyalaşma isteği-
ni fark etmemiş olabilir miyiz? Ya da yazarların görünme iştahına
takılıp kalmış bir eleştirelliğin kendi görünme iştahını hiç mi sezme-
dik? Bir de son yıllarda edebiyat ortamı üzerine yazılmış hemen her
yazıda ısrarla tekrarlanan, tekrarlandıkça boş bir kalıba dönüşen
"yazar değil, yapıt önemlidir" cümlesi var. Yapıtın kendisine olan bu
gecikmiş davetin, yapıtın içeriğinin dış koşullarca en çok belirlendi-
ği bir ortamda yapılmış olmasındaki tuhaflığı sezmemiş olabilir mi-
yiz? İçinde olduğu koşullardan gerçekten bağımsız kalabilir mi ya-
pıt? Yazarın kendini içinde bulduğu arzu dinamiğinden, kendini ner-
de nasıl görmek istediğinden, okurla kurduğu ilişkiden, bütün bu
dışsallıktan bağımsız bir "iç"i mi var yapıtın? "Dış"la "iç"i konu-
mak birbirine bu kadar mı ters?

Cüce'nin yazarının, medyanın sert eleştirmenlerinden biri oldu-
ğunu biliyoruz. *Zihin Kuşları*'nda yer alan "Özgürlük Atlası" adlı ya-
zısında, medyanın sanat alanında "benlik sorunları"nı azdirdığını
söylerken kuşkusuz haklıydı Leylâ Erbil. Aynı kitapta yer alan "Med-
ya-Medeia" adlı yazıda, verdiği ödün karşısında, medyanın yazara
bir güç, bir saltanat sunduğundan söz ederken de. Ama bu tür eleştiri-
lerde hep eksik bir yan kalır. Hepimiz biliyoruz: kızgınlık, tiksinti,

iğrenme güçlü duygulardır. Eleştirenin, eleştirdiği şeyden aldığı payı; örneğin medyanın dışlayıcı anaforunun eleştireni nasıl hırpaladığını, kendi yarasını nasıl depreştirdiğini, yıllardır harcadığı emeğin birden unutulmasının onda nasıl bir çaresizliğe yol açtığı, daha da önemlisi arzu anaforunun dışında kalmaya yönelik çilekeş çabanın hangi çatışmalara yazgılı olduğunu, bütün bu sorunları dışarda bırakarak, en azından bir süreliğine askıya alarak konuşmaktadır burada yazar. "Medya-Medeia"da, medyanın yazara önerdiği üzü, gücü, saltanatı "görmezden gelmek"ten söz eder Leylâ Erbil: "Belki sanat alanında, bireysel davranabilir, bir şeyler yapabiliriz diyorum? Önerilen ödünü; üzü, gücü, saltanatı görmezden gelebiliriz diyor gibiyim zaman zaman?" Gerçi "diyor gibiyim" ya da "zaman zaman" gibi ifadelerle yumuşatılmış, noktayla değil soru işaretiyle yapılmış bir öneridir bu, yine de bireysel kayıtsızlığın hangi açmazlara gebe olduğu üzerinde fazla durmayacaktır bu yazıda Erbil.

Zihin Kuşları'ndaki medya eleştirileriyle *Cüce* arasındaki temel fark da buradadır. Şurdan başlamakla yarar var: Namlusunu medyaya çevirmiş eleştirilerin ardında yatan nedeni aslında hiçbir zaman tam olarak bilemeyiz. Ne kadarının adaletsizliğe isyan, ne kadarının bayağılıktan duyulan bulantı, ne kadarının gözden uzak kalmanın açtığı yara, ne kadarının birikmiş bir hınç olduğunu bilemeyiz. Yazı, saikleri hakkında bir fikir verirse de bize, bunları hiçbir zaman tam olarak bilemeyiz. Üstelik başkasının yalanını eleştirmek; görünme arzusunu, kışkırtılmış hevesini, yükselme hırsını açığa çıkarmak nispeten kolaydır. Zor olan, medyanın yazara aldatıcı da olsa bir ayna tutarken nasıl bir vaatte bulunduğunu anlamaktır. Bunu ise ancak kendinden, kendi yalanından yola çıkarsa anlayabilir yazar. İşte *Cüce*'nin medya üzerine, "tanıtım-reklam-pazarlama-pakelleme-satma" üzerine yazılmış, Erbil'in kendi yazıları da dahil onlarca eleştiri yazısından temel farkı buradadır. Medyanın kendisinden çok, medyanın azdırdığı kendilikle uğraşır *Cüce*. Medya, başkalarını ayarttığı için değil, tam da "kendi"nin bir parçası olduğu, bir iç sese dönüştüğü ölçüde girmiştir eleştirinin hedefine. Aynı şekilde medya eleştiri-

si de başkalarının yapıtlarını küçük düşürmek için değil, kendi yapıtını yalandan arındırmak üzere, her şeyden önce kendinde sınanmış bir yıkıcılık olarak harekete geçirilmiştir. Mahmut Temizyürek'in *Cüce*'yi tanımlarken kullandığı "kırbaç" imgesi de (bir "kırbaç metin"dir Temizyürek'e göre *Cüce*⁸) yalnızca başkaları üzerinde değil, daha çok da kendi üzerinde şaklayan bir kırbaç; Zenîme Hanım'ın bilincinin kendine yönelik zalimane yıkıcılığını anlattığı ölçüde doğru imgedir bence.

Leylâ Erbil'in *Cüce*'de medyanın yalanına vurmak için, önce kendine vurduğunu söylemişti Orhan Koçak.⁹ Gerçekten de ötekinin yalanını kendindeki izlerinden yola çıkarak açığa çıkaran, namlusunu dışarıdaki kötülüğe çevirmekle yetinmek yerine kötülüğün kendindeki izlerini, kendi iç dünyasındaki temsilcilerini, evet kendi görünme arzusunu, ama daha önemlisi kendi çilekeş içe kapanışındaki kibirli arzuyu kurcalayabilen, cücenin yalanını açığa çıkarabilmenin romancının kendi yalanını açığa çıkartmaktan geçtiğini fark etmiş, yazara vaat edilen gücü, ünü, saltanatı "görmezden gelerek" değil, tam da görerek ilerleyen, yapıtın "dış"ındaki bütün bu ısıltılı, ama bir o kadar da karanlık ortamdan kendine bir "iç" edinmiş ender yapıtlardan biri *Cüce*. Arzu anaforundan ben nasıl etkilendim? Çileci bir geri çekilişle, bir kendini silme çabasıyla, bir ün kazanma isteksizliğiyle kurtulabilir miyim anafordan? Yoksa bu isteksizlik içe dönmüş bir arzu, bir "arzu uğruna çilecilik"¹⁰ mi? "Tanıtım-reklam-pazarlama-paketleme-satma" probleminin tetiklediği bütün bu sorular etrafında "kendi" olma isteğinin kendisini gözden geçirmeyi,

8. Mahmut Temizyürek, "Kırbaç Metin", *Varlık*, sayı 1137, Haziran 2002, s. 49-55.

9. "Tam olarak ne yapıtı *Cüce*, ne yapıyor? Sözü dolandırmayacağım: Son dönemin romanlarının oluşma ve alımlanma koşullarını yazıyor ve bunu yaparken medyanın, "*medyatikliğin*" yalanını yüzüne vurmak için önce kendine vuruyor, ortalıktan tiksintiyle çekilmiş çilecin ruhun her zaman medya tarafından kışkırtılan arzusunu teşhir ediyor. Bunun iki yönlü bir işlem olduğuna dikkat etmeli: Onu (dış'ı, "şöhreti", medyayı) vurmak için kendini vuruyor, ama onu vururken asıl kendini vuruyor." Şu cümle de önemli: "Zenîme, kendi soylu çilesinin cılızlığını, sahteliğini, medyanın fazlasıyla gerçek sahteliğinin tuttuğu aynada teşhir etmektedir." Orhan Koçak, "Çilekeşin Arzusu," *Virgöl*, sayı: 57, Aralık 2002, s. 19.

Hallaç'tan bu yana zihnini meşgul eden temel problemlerle (diğer-kâmlık, çilecilik, kibir ve tanrılaşma isteğiyle) birlikte yapıtlarının içerdiği temel açmazları da yeniden değerlendirmeyi, yazarlığının kendisini sorunsallaştırmayı göze almıştır *Cüce*'de Leylâ Erbil.

III.

Leylâ Erbil'in önceki yapıtlarının hem devamı hem de oradaki çifte yönelişin yeniden düşünülmesidir *Cüce*. Önce süreklilik üzerinde duralım: *Cüce*'deki birçok tema, motif ve figür Leylâ Erbil'in önceki yapıtlarında da vardır. *Cüce*'ye adını veren, Zenîme Hanım'ın anlamsız savaş betimlemeleriyle dolu sayfaların kenarlarına çiziktirdiği, kılıç boyunda erkeklik organlarını kuşanmış cücemsi yaratıklara sanırım ilk kez "Bunak"ta rastlamıştık. Bu öyküde karşımıza çıkan, yalnızca boylarından büyük erkeklik organlarına sahip cüceler değil, kukuletalı hokkabazlar, palyaço-hokkabaz-cambaz karışımı figürler de grotesk sirk atmosferinin Erbil'in imgeleminde daha önce de önemli bir yer tuttuğunu gösterir. *Cüce*'de karşımıza çıkan kötülükten arınma izleği de önceki yapıtlarda, örneğin "Konuşmadan Geçen Bir Tren Yolculuğu"nda vardır. Zenîme Hanım gibi orada da öykünün kadın kahramanı "kötülük ağacından kanımıza geçenleri süzmek için karışımlar"a başvurur. Zaten karışımlarıyla ünlüdür Erbil'in anlatıları. Meczupluğa, ölüm korkusuna, yürek yanmasına, hayz tutuğuna, kan çıbanına, kalp yorgunluğuna, kösnü illetine, dünyevi kışkırtmalara karşı karışımlar; yatıştırıcı ot harmanları, kutsal macunlar, ölmezlik macunları, yılan yağları. Bedensel hastalıklara

10. René Girard "üçgen arzu"nın kaçınılmaz sonucu olarak gördüğü "arzu uğruna çilecilik"i özellikle Stendhal'in *Kırmızı ve Siyah*'i bağlamında tartışır: "Tıpkı mistiğin Tanrı'yı kendine bakarmak ve lütfunu bağışlamasını sağlamak için dünyaya sırt çevirmesi gibi, Julien de Mathilde'ın ona dönmesi ve onu kendi arzusunun nesnesi yapması için kıza sırtını döner." *Feragate, tövbeye, arzudan sırt çevirmeye dayalı bu tarz çilecilik Girard'a göre inatçı bir aşkınlık arzusunun ürünüdür. Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*, Metis Yayınları, 2001, s. 134.

olduğu kadar ruhsal acılara da iyi gelmesi beklenen bu doğal karışım bir yandan uygarlığın huzursuzluklarını; kalp yorgunluğunun, dünyevi kışkırtımalara kapılmışlığın, yürek yanmasının da tıpkı kanser, kan çıbanı ya da hayz tutuğu gibi bir hastalık, bir uygarlık hastalığı olduğunu vurguluyor, bir yandan da bu hastalığın doğaya dönerek, bitki bilgisiyle iyileştirilebileceği inancını, ama aynı zamanda iyileşmezliğin çaresizliğini, hepsinden önemlisi de ruhsal acının kendisini ironikleştiriyor gibidir. Nitekim *Cüce*'de de merhametten doğmuş "çifte kalbini" iyileştirsin, "topluma duyulan tiksintiden oluşmuş üç kalbine" iyi gelsin diye özel bir karışımı, "kalp şarabı"nı içecek, bir süre sonra da vazgeçecektir Zenîme Hanım.

Cüce'nin temel izleklerinden biri olan tiksintiyle geri çekilmeye de rastlarız "Tren Yolculuğu"nda: "Ah bu insanca olaylar bunca tiksindirirken beni, nasıl bir ermiş olacağım ben!" Birkaç sayfa sonra yine aynı soru: "Bu tiksintiyle olamayacağım bir ermiş, bir rahibe?" Belki daha da önemlisi, *Cüce*'deki çilekeşlik izleğinin; kendiyle öteki arasındaki düşmanca diyalogun başından bu yana Erbil'in zihnini meşgul etmiş olmasıdır. Kişinin kendi kendini kargışlaması, kendi kendini aşağılaması, kendini adanmışlık, diğerkâmlık, "kendi dururken başkaları için yaşamak" gibi izlekler *Cüce*'deki kadar ön planda olmasa da hem "Bir Tren Yolculuğu"nda hem de "Bunak"ta vardır. Ama kendini geri çekme çabasında, bu tür bir diğerkâmlıkta bir kurnazlık olabileceğinin, kişinin kendini olumsuz yoldan, perhiz yoluyla yüceltme isteyebileceğinin de başından beri farkındadır Leylâ Erbil. Yine "Bir Tren Yolculuğu"ndan şu bölüm:

"(...demek ki insanları değiştirmeyi kuruyormuşum daha o vakitler bir peygamber, bir hakan, kahraman gibi) kendimi kargışlayacağım, ölene dek yapayalnız dolaşacağım topraklarında ülkemin, bir çilekeş olarak, aşağılayacağım kendimi (kurnazlığı bu elbette yalnızlığın, aşağılanmanın ve çile çekmenin kişiye getireceği yeni güçleri bilmektir) sürünerek, bir solucan denli sürünerek bu topraklar üzerinde."

"Diğerkâmlık" ve "nefis terbiyesi" temaları *Karanlığın Günü*'nde yine karşımıza çıkar. Zehra Hala insanı hırsa sürükleyen emredici nefisten ("nefs-i emmare") kurtulup yoksullara yardımı amaçlayan ilham verici nefse ("nefs-i mülhime"), ardından iyilikle kötülü-

gün ayırt edildiği, tatmin duygusuna ulaşmış nefse ("nefs-i mütma-in"), en sonunda da olgun nefse ("nefs-i kâmil") erişmek gerektiğine inanır. Halanın "büyük cihad" dediği de bu hayvani, emredici nefisle yapılacak savaştır:

"Emredici nefs hayvandır Nesli, öyle bir hayvandır ki, alının çatığı if-tiradan, kaşı gözü dikeninden acımasızlığın, yanaklar haram ve şehvetten, dudaklar zulüm ve incitmeden, tüm bedeni şöret, mal düşkünlüğünden, ba-cakları riyasete aşırı istek ve çıkarıcılık yangınından, kollar beşeriyeti kötü-lüğe kışkırtıcılıktan, tüm kötü duygulardan, davranışlar ve işlerden kömür kesmiştir!..."

Benzer bir tema, "nefsi emmare"sini yenip "tevhid"e eriştikten sonra varını yoğunlu bağışlayıp Üsküdar'daki ahşap evine çekilen, orada "susma hastalığı"ndan (hiçbir şeyi konuşmaya değer bulma-maktan) ölen Süslü İzzet Paşa'yla ilgili bölümde bir kez daha karşı-mıza çıkar. Ama özellikle de Zehra Hala'yla ilgili bölümlerde, bede-ni hor görmeye dayalı bir perhiz talebini, kendi zavallılığından kaç-ma çabasını da içeriyor gibidir diğerkâmlık. Ayrıca nefis terbiyesin-deki mertebe kazanma hırsıyla, solcu yazar Asiye'nin yükselme hır-sı, çevresindekiler üzerinde kurduğu "inkâr edilmez sevgi egemenli-ği" arasında da bir paralellik kurulmuş gibidir. İşçi sınıfının gözüne girmeyi başaran, kısaca bu yoldan ölümsüzlüğe ulaşan Asiye için "kalı-ı bihişt"e (cennet köşkü) erişmek, aslında Nâzım Hikmet'ten boşalan tahta kurulmaktır. Dünya nimetlerini elinin tersiyle iterek, perhizle kahramanlaşma anlamında bir "negatif kur"¹¹ başka yönle-riyle de olsa "Bir Kötülük Denemesi"nin münkir Tanrıçay figüründe de vardır. Çilekeşlik, diğerkâmlık, ruhsal perhiz ve nefis terbiyesi te-maları farklı yapıtlarda farklı yönleriyle de olsa ısrarla, tekrar tekrar karşımıza çıkar Leylâ Erbil'de. *Tuhaf Bir Kadın*'da ölüm döşeginde-ki babanın devrimci kızından, damadından, dünyaya öfkeyle başkal-

11. René Girard, Valéry'den itibaren önem kazanan "ün kazanma isteksizliği" için kullanır "negatif kur" kavramını. Yazar okuruna açıkça kur yapmak yerine "olumsuz bir kur" yapıyor, bir başka deyişle üne sırtını dönerek, hayranlığı geri çe-virerek, arzudan feragat ederek aslında negatif yoldan, perhiz yoluyla ün ve hay-ranlık kazanmak istiyordur. Girard'a göre bu sözde kayıtsızlık, modern dünyanın en son romantik mitosudur. A.g.y., s. 212-3.

duran solcu gençlerden yakındığı bölümde yine gündemdedir dünya nimetleri: "Dünyanın yalancı nimetlerine yüz çevirebilecek güce erişmenin verdiği derinliği, nasıl başkalarından yükseklere çıkılacağını, olgunluğu, kemal'i anlayamadılar." Dünya nimetlerine sırt çevirerek yücelmekten, gündelik arzuların dışına çıkarak olgunlaşmaktan, gündelik hırsların beslediği hınçtan uzak durmaktan söz ediyordur baba; ama sonunda kimseye hakkını helâl etmeden, hınç içinde gider kendisi de öbür dünyaya: "Bu dünyada.... Kimseye kimseye kim-se-ye hak-kim helâl olmasın."

Yukarıda da değinmişim: Leylâ Erbil'in bütün yapıtlarına dağılmış kendi-öteki probleminin, başından bu yana ısrarla vurguladığı "kendi"lik kaygısının, bu kaygının beraberinde getirdiği açmazların, medyanın azdırdığı benlik sorunları etrafında yeniden düşünülmesidir *Cüce*. Nitekim anlatının hemen başlarında "kendi için kendi olma" isteğinden, "kendini var etmek"ten söz eder yine Zenîme Hanım. Ama *Cüce*'nin önceki yapıtlardan farkı, onlardan koptuğu yer de burasıdır. Önceki yapıtlarında varolan çifte yönelişi bu kez anlatısının esas konusuna dönüştürmeyi, açmazı doğrudan sahnelemeyi, metni okuyanların gözü önünde derinlemesine çalışmayı seçmiştir Leylâ Erbil. Nitekim *Cüce*'de artık tam anlamıyla yarılmış bir iç dünyanın, birbiriyle akorsuz atan "iki karşı yürek"in öyküsüdür kendiliğin öyküsü. Yüreklerden biri dünya nimetlerine sırtını dönmüş, ünün getireceği aşağılanmadan kaçmış, nefsin bastırmaya yönelmiştir; insanın manevi derinliğini ancak yaşamını sadeleştirirse, gösteriştten uzaklaşabilirse koruyacağına inanır. İkinci yürekse "enerji[sini] bir yere akıtarak dirilmek", hakikate olan aşkını insanlara anlatmak, en azından "(çağın gerçeğine varmak için daha ilerde) dönüp bakılacak bir motif olmak" ister. Birinci yürek yıllarca en acı çabalarla edinilmiş incelikleri korumak, "paraya pula gitmeyen gerçek bir elmas olma"nın gururunu koruyup olumsuz da olsa bir yücelik anı bırakmak istiyor kendine; ikincisiyse kapısının yılların ardından çalınmasından memnun, merak içinde. Biri yükselme hırslarının, mertebe almanın "bu dünyanın en açık bayağılığı" olduğunun farkında; diğeri kapısına kadar gelen fırsatı değerlendirmekten yana. Biri "tanıtım-reklam-pazarlama-paketleme-satma" zorunluluğunu

"bir yazara karşı en büyük ayıp, giderek aşağılama" olarak algılıyor. İkincisi açısından bakıldığında, bu ün kaçaklığı bir kirden arınma çabasından çok, bir kendine yeterlilik iddiası, bir kendini yüceltme çabası, bir tanrısal kibir içeriyor. Evet, dünya nimetlerine sırt çevirmişti Zenîme Hanım, ama çevirdiği sırtında "sözüm ona 'übermensch' kazılı arması" okunabiliyordur uzaktan.

Budur çiftkalplilik: "Bir hırka, bir lokma" yaşayıp özsever yannından kurtulma kararlılığıyla "ayna ve çağrılan"na boyun eğme arasında, "zebani kültür"den tiksiniş Dostoyevski'vari bir yeraltına kapanma isteğiyle yerüstüne yapılan ruhsal yatırımı bir türlü çözemiyor olmanın verdiği öfke arasında, dünya malından yüz çeviren, gösterişten uzak, nefse karşı savaşı ilke edinmiş kalender, melami tavırla çileciliğin de bir merteye kazanma hırsı, bir görünme arzusu taşıdığı bilgisi arasında, kendi gerçeğinin izini sürme kararlılığıyla bu gerçeğin de çoktan kirlenmiş olduğu, "sırnaşık, dalkavuk, sırtıkan, ikiyüzlü celladın yatağını" paylaştığı sezgisi arasında iki karşıt yüreğe bölünmüştür Zenîme Hanım. Artık bir haber değeri taşımadığını bilmenin verdiği kızgınlıkla, bütün bunlara sırt çevirme isteği arasında, kendini aşağılayarak eşitlik kurmayı en yüce değer saymış olmaktan duyulan pişmanlıkla, binbir çabayla edinilmiş değerlerden ne olursa olsun caymama isteği arasında gidip gelecektir. Kendini güncelden çekip "hiç yazar" olmayı arzular, ama büsbütün yok olmak da istemez. Hayal perdesine çıkmaya, "medyatik arma" olmaya direnir, ama benliğinin cevherinin tümüyle unutulup gitmesine de razı değildir. Kirden arınmak ister, ama kimsenin "içinden çıktığı çirkeften leke almadan" varolamayacağını da sezmektedir. Kendini silerek kendine yeterli olmak ister, ama başkalarının tanıklığına gereksinim duyduğunu, "insanda bulunan değerli yanların onların varlığını keşfeden başka insanlar olmadan" bir değer taşımayacağını da görmüştür. Medyanın sunduğu aldatici oyunun dışına çıkmak ister; ama silinişin de "güç katıcı" bir yanı olduğunun (René Girard'ın deyişiyle bir "negatif kur," Erbil'in kendi deyişiyle "bir unutturuş oyunu", "Tren Yolculuğu"nda olduğu gibi "yalnızlığın, aşağılanmanın ve çile çekmenin kişiye getireceği yeni güçleri bilme" kurnazlığı olduğunun) farkındadır. Çilekeşin kendine yeterlilik iddiasında, tanrı-

sal özdenetim arzusunda, kendini kimsenin anlayamayacağına dair inancında, bu kendini beğenmiş "üstinsan"lık tasarısında kibirden yapılma bir zırh olduğunun farkındadır. Dahası, çiftkalpliliği doğuran, ama ona hayat hakkı tanımayan bir dünyada ("Ya sev ya terk et", "Ya öl ya öldür", "Ya başar ya yok ol" diyordur toplumsal yasa) çiftkalpliliğe yazgılı olmaktan yakını, ama belirsizliğin de bir konforu, başkalarının karşısında güçlü bir biçimde atan tek bir kalbi olmamasından kaynaklanan bir konforu olduğunu sezinlemektedir. Evet, budur çiftkalplilik; aynı iç mekânda aynı anda "birinin dediğini öteki red edip fokurdayarak ayrı ayrı qaqalaq quqalaq – quqalaq qaqa-laq sekmelerle" konuşan iki ayrı papağan. Bir çiftdeğerlilik; aynı deneyimin aynı anda karşıt duygular uyandırıyor olması; her doğrunun ancak karşıtı tarafından sakatlanarak, geçersizleştirilerek, bir yarım-doğruya dönüşerek varolabililiyor olması; yürekler bir kez çiftleşince her birinin ayrı ayrı yalana varıyor olması; bir "ne desem yalan" hali. Bu yüzden iki yürek de daha baştan bir yanlışlık anı olarak belirmiş, "kendini bozduktan kalmış bir kadavra" olarak kalmakla "çağın hırslarını yaşamak" arasında sıkışıp kalmıştır Zenîme Hanım. Bu yüzden sanatçı muhabiri "hiç istemeden ama seve seve" (ya da "hiç içine sinmeden ama seve seve") bekleyecek, yine bu yüzden "paraya mülke erkeğe üne takıya aldanmadan ve tümünde aklı kalmış olarak" ölecektir.

Leylâ Erbil'in *Cüce*'de ötekinin yalanını açığa çıkarmak için, önce kendi yalanını açığa çıkardığından söz ediyorduk yukarıda. Evet, kendi görünme isteğine, ama daha önemlisi kendi unutulma isteğindeki yalana ("aldatıcı olandan kaçmak kararını vererek bırakmıştın kendini aldatıcı olana"), tiksintisinin ardında kıpırdayan arzuya, dünyaya sırt dönmenin ardında yanıp sönen dünyevi yatırıma vurmayı tercih etmiştir Leylâ Erbil. Sonunda cücenin isteklerine boyun eğecek, yükselmenin aldatıcılığı ve aşağılayıcılığını üstlenip "sevecen bir iblis" olarak cüceye poz verecek; insanlar belki görür, tanır, anlar diye, bir "insanlık durumu"nu kendinde sahneleyecektir Zenîme Hanım. Ama insanlık durumuna dair bu bilgi artık yalnızca başkalarının değil, yapının kendi gerçeğini de yansıtıyordu: "yaralı doğar bütün insanlar, anlaşılacak, sevilme, sevecenlik dilenir ömrünce..."

Riyakârlıkla, ikiyüzlülükle, suçla, yalanla yüzleşme hep önemli oldu Erbil'in anlatılarında. Ne pahasına olursa olsun, iş sonunda kötülüğe varsa da mutlaka yüzleşme: "Bunak"da, "Baba"da, "Bir Kötülük Denemesi"nde de öyle. Müritlerinin dünyasını karartan, oğullarını iğdiş eden korku totemi Tanrıçay'ın kötülüğünü açığa çıkarma denemesi olduğu kadar, yalanı açığa çıkarmak üzere kötülüğü bizzat üstlenme, kötülüğün içinden geçme denemesi de değil mi "Bir Kötülük Denemesi" aynı zamanda?

IV.

"Kadın yazar" sorununa dönebiliriz şimdi. *Cüce*'nin soruna nasıl yaklaştığını anlayabilmek için, anlatının mitolojik-dinsel göndermeleri üzerinde durmamız gerekir. Zenîme Hanım'ın, yazdıklarını Leylâ Erbil'e teslim ederken yaptığı uyarıyı bir kez daha hatırlayalım burada: "Leylâ, yazın adamı değil, kadınıymı ben! Anlayacaksın tümünü okuduğunda!"

Yüzyıllar önce ölmüş, unutulmuş mitoslardan Yunan mitolojisine, ana tanrıça kültlerinden tek tanrılı dinlerin cennet öykülerine, nihayet İslam'ın batını yorumlarına kadar çok çeşitli kült, mitos ve dini inanca gönderme vardır *Cüce*'de. Zenîme Hanım'ın tiksindiği karıncalar Yunan mitolojisindeki Myrmidon'ları,¹² Zenîme Hanım'ın babası Lâmih Bey Nuh Peygamber'in (kızının ırzına geçen) erkek kardeşini, Sebiyye adı yedi imama inanan Seb'iyye Şiiliğini akla getirir. Ama Leylâ Erbil'de mitoloji bir dekoratif unsur olarak değil, bir sorunu arkaik-dinsel tarihin içine yerleştirip ilksel bağlamıyla kuşatmak üzere kullanılmış gibidir. *Cüce*'deki dini-mitolojik göndermeler (özel adların dinsel çağrışımlarının yanı sıra "semah," tövbe," "üç

12. Zeus karınca biçimine girerek Teselya kralı Myrmidon'un kızı Eurymedusa'yı gebe bırakır. Doğan çocuk, Myrmidon'ların atası olur. İkinci efsane ise bir sürü psikolojisine gönderme yapar. Zeus, halkı vebadan kırılmış olan Aigina'da karıncaları insana dönüştürür. Myrmidon'ların Akhilleus'a gösterdiği bağlılıktan ötürü, enürleri gözü kapalı yerine getirenlere Myrmidon adı verilir.

aylar." "bir lokma, bir hırka" göndermeleri) de Erbil'in hem kendilik tarihini daha sert, daha kanlı bir inanç tarihinin parçası olarak yeniden kurmak, hem de "kendi"lik problemini dinlerin de merkezinde duran kutsallık ve aşkınlık, çilecilik ve nefis terbiyesi, dünya nimetlerine sırt çevirme ve tanrılaşma isteği gibi konularla, özellikle de dinin zahiri (dış görünüşle ilgili) yanından çok, batını yorumlarıyla (içsel anlamla, içsel hakikatle) ilişkilendirmek istediğini gösterir.

Ama "batın" bilgisi bizi aynı zamanda "soy sop saplantıları"na, o halde "kadın yazar" problemine de getirecektir. Zenîme Hanım'ın Leylâ Erbil'e emanet ettiği, Erbil'inse metne almadığını söylediği, kılıç boyunda erkeklik organı desenleriyle süslü sayfalar dolusu anlamsız savaş betimlemeleri arkaik bir savaşı; evet, acımasız kıran kırana yapılmış din savaşlarını, kılıç yerine erkeklik organlarını kuşanmış cücemsi yaratıkların kutsal uğruna yaptığı savaşları, ama aynı zamanda sanki bir zamanlar kadınla erkek arasında aşkınlığın bilgisi uğruna yapılmış cinsiyet savaşlarını; yeryüzü merkezli anaerkil dinlerden gökyüzü merkezli ataerkil dinlere, ana tanrıça kültlerinden tek tanrılı semavi dinlere geçişle birlikte dışılık tarihinde yaşanan büyük dönüşümü, kutsalla bağları kesilen tanrıçanın kaderini, muhteşem tanrı ana Ma'nın bir "şeytan-ı lâin"e, lanetlenmiş şeytana dönüşmesini de anlatıyor gibidir. Kadın tapımlarında tanrı ananın (Ma) imgesiyle iç içe geçen "elma" da yine bu mitolojik öykü içinde yerini bulmuş gibidir. Bereket ağacından günah ağacına; bahçesinde yetiştirdiği elmayı eşine ikram eden bereket tanrıçası öyküsünden yasak meyveyi Adem'e yediren Havva öyküsüne gelinmiştir.

Cüce'de başından beri kendini hissetiren bu mitolojik alt-metin, "ben"lik probleminin tartışılması açısından olduğu kadar, "yazın kadını"nın soysuzluğu; soyağacında kendi yaprağını ilâştireceği bir dal arayışı açısından da anlamlıdır. Mitolojik, kökensel bir "ben" inşa etme çabasının en lirik, en şiirsel pasajlarıyla doludur *Cüce*. Bunun için dışılığın tarihinde, kadının kutsalla bağlarının kopmamış olduğu varsayılan arkaik bir tarihe, ana tanrıçalar dönemine geri dönecek, yüzyıllar önce unutulmuş bir mitos: "ilk doğuran Ma"yı, "tek ve rakipsiz öncesiz ve sonrasız baykuş-ulu-ana ya da Roma'nın muhteşem Ma'sı"nı, "yapayalnız, tek hece" Ma'nın kaderini, aynanın

uzak derinlikliğinde şimdi bir saman alevi gibi yanıp sönen, çoktan yitirilmiş kökensel BEN'i anımsamayı deneyecektir Zenîme Hanım:

"sen ki biliyordun artık seni: İngilizce'de I am, Zimmer'de ama-mayaya diye geçen, Hinduca'da ah-am, Asya'da es-em, Mısırca'da t-ama (kitap). Vedalar'da aum, Kuran'da en'am olan, insanı doğuran, tüm harflerin hecelerin sözcüklerin içinde barındığı ilk canlı nesneyi kitaba çeviren Ben'i; Tama, Amen, amentü... 'M' ile titreşen saf sesini doğanın..."

Doğuran, besleyen, üreten, evrensel tanrı ananın hecesi olan Ma'nın ("M" ile titreşen saf sesini doğanın") tanrı ananın "süt verenler"e öykünerek nesnelere verdiği adın seslemi olduğu tezi¹³ Cüce'nin lirik damarını, şiirsel alt-metnini oluşturur. Leylâ Erbil'in, tarihin güçlünden yana bir çarpıtma olduğu, uzak geçmişin "binlerce yıllık ana-soylu düzen es geçilerek" anlatıldığı,¹⁴ "M" ve "Ma" sesinin "bütün coğrafyalarda egemen olan milliyetsiz, dinsiz, barışçıl, koruyucu, sevecen bir anaç dönemin, Neolitik dönemin sesi"¹⁵ olduğu yolundaki sözleri, bu tezi önemseydiğini gösterir. Nitekim metindeki "kalp şarabı" da Apollon kültünün bastırdığı anaerkil tapınmaları, bağcılık ve şarap üretimiyle ilişkilendirilen Dionysos kültünü akla getirir. Bostanın hâkimesi, şifalı otların bilgini, "kalp şarabı"nın yapımında başlıca rolü oynayan, Zenîme'nin can yoldaşı, yaşı olmayan ıssız kadın Hatçaahla'nın da Roma'da Magna Mater adıyla anılan, Yakındoğu'nun büyük ana tanrıçası, kentlere, tarıma, hayvanlara ve tüm tan-

13. "M"nin anaerkil çağla en çok yaşamsal bağı olan ses olduğu tezi, Yıldız Cıbroğlu'nun *Kadının Yazısız Tarihi: "M" ve "N" Sesi* (Payel Yayınları, 1996) adlı kitabında savunulur. Bu teze göre, eril tanrılar öncesi bir dönemde Eski Mısır, Mezopotamya, Anadolu ve Eski Yunan'da "M" sesi dişillikğin göstergesi; bitki kültürünün simgesi tanrı-ananın kutsal sesidir. Suyla, sütle, bereket büyüler ve dişil yaratıcılarla ilişkilendirilen bu sesi, iddiaya göre kadın süt veren hayvanların, sığır ve davarın sesine öykünerek bulmuştur. Tektarırlı dinlerin yargılayan, cezalandıran, öfke ve gazap dolu baba tanrısından önce varolduğu varsayılan bir ana kültürünün sesi. Benim burada amacım bu tezin doğruluğunu ya da yanlışlığını tartışmaktan çok, bunun Leylâ Erbil'de kökensel-tanrısal bir dişil "ben" kurma çabasında nasıl ele alındığını anlamak.

14. "Söyleşi", *Zihin Kuşları*, s. 162

15. "Leylâ Erbil'le Söyleşi", İdil Önemli, *Varlık*, Mart 2002. Leylâ Erbil aynı söyleşide Yıldız Cıbroğlu'nun kitabının yanı sıra Muazzez İlmiye Çığ, İsmet Zeki Eyüboğlu, Lévi-Strauss, Mircea Eliade ve Joseph Campbell gibi araştırmacıların yapıtlarının da benzer bilgiler içerdiğinden söz eder.

rılara hükmeden, evrensel analığın simgesi Kubaba'yı (öbür adıyla Kybele'yi) çağrıştırdığını söylesem, çok mu zorlama olur? Zenîme Hanım'ın dış dünyayla yegâne bağı olan, Hatçaabla'nın oğlu sümüklü Yıldırım'la, sonunda binyıllık ana tanrıçayı kafasından yeniden doğuracak olan; şimşek, gökgürültüsü ve yağmur gönderen eril gök tanrısı Zeus'un "yıldırım"ları arasında bir bağ kurduğumu söylesem, yine çok mu zorlama?

Belki hepsinden önemlisi, cücenin Zenîme'yi "yeniden yaratması"nın da benzer bir mitolojik bağlam içinde anlatılmış olmasıdır. Zeus nasıl binyıllık ana tanrıçayı kafasından yeniden yaratmışsa,¹⁶ omzunda süngü gibi kamerası, avcı yeleği, silme cephanelik bir adam olan, konuşmaktansa sözcüklerle pençe atan cüce de Zenîme'yi yeniden doğuracak, "buyurgan ve nobran erkek ses"iyle "dişiliği[n]in tarihinde bir yaprak daha" çevirecektir. Nitekim Zenîme de bahçedeki kurumaya yüz tutmuş, artık meyve vermeyen, çoktan günah ağacına dönüşmüş elma ağacına tırmanarak "şeytan-ı lâîn"liği üstlenecek, ağacın tepesinden aldığı elmayı tıslaya tıslaya cüceye yediren pullu kuyruklu bir yılan-kadın olarak yeniden doğmayı kabul edecektir sonunda.

V.

Madem arzu ve çilecilik, diğerkâmlık ve tiksinti, kendi ve öteki üzerinedir anlatı, bu sorunları merkezine alan bir arzu-roman kuramının, René Girard'ın *Romantik Yalan, Romansal Hakikat*'inin terimleriyle yaklaşalım biz de *Cüce*'ye. Romantik yapıtı "namlusu ötekilere çevrilmiş bir silah" olarak tanımlar orada Girard. Yazarın kahramanına bir istisna oluşturma, okurunu o istisnayla özdeşleştirme, o

16. Yunan mitolojisinde bir efsaneye göre, Zeus tanrıların en akıllısı olan Metis'i hamile bırakır. Metis kızı Athena'yı doğuracakken, Zeus Metis'in daha sonra doğuracağı erkek çocuğun onu yerinden edip "tanrıların kralı" olacağını öğrenir. Bunun üzerine karısı Metis'i yutar. Athena daha sonra babası Zeus'un kafasından zırhlı ve miğferli, yani savaşa hazır olarak doğar. Barışçı akıl tanrıçası Metis'in yerini silahlı akıl tanrıçası, hem akıl hem savaş tanrıçası Athena almıştır.

halde yazarın kahramanıyla birlikte kendini de aklama çabasını yansıtıyordur romantik yapıt. Oysa "özerk ben" yalanının bittiği, kahramanın ötekilerin gerçeğinin aynı zamanda kendi gerçeği olduğunu kabul ettiği yerde başlar romanın hakikati. Bu yüzden romanda hakikat, ancak gurur öldüğünde, yazar gururuna kıydığında, eğer kıyabiliyorsa doğar, diyecektir Girard.

Girard'ın roman kuramının güçlü yanı, gelmiş geçmiş bütün edebiyat yapıtlarını açıklayan evrensel bir arzu kuramı olmasından çok, iyi yapıtı diğerlerinden ayırt edecek şu ölçütü sunabilmesi bence: Yazar, başkaları için geçerli olan bir arzu dinamiğini; aşk kadar nefret, arzu kadar hınc da içeren bir kendi-öteki diyalektiğini yalnız başkalarına değil, kendine de işlettiğinde, yani kendi özerklik yalanı üzerine düşündüğünde, ancak o zaman derinleşebiliyordur. Girard'ın arzu kuramı ancak böyle yorumlandığında, bütün yapıtlara uygulanabilecek genelgeçer bir arzu kuramı olmaktan çıkıp, bazı "büyük" yapıtların nasıl olup da "büyük" olabildiklerinin, ne pahasına derinleşebildiklerinin bilgisini sunar bize. Yukarıda anlatmaya çalıştım: *Cüce*'de de var bir kökensel "ben" arayışı. Eril tanrı Zeus'u alaşağı edip ana rahmiyle, pri-ma'yla, "ilk doğuran Ma"yla; ana tanrıçanın "yapayalnız, tek hece"siyle özdeşleşmiş bir ilksel "ben"e gerileme, aynanın derinliklerinde beliren dişil yüzle özdeşleşme, kadınlık bilgisine yaslanan özerk bir ben kurma, bir dişil soyağacına (bir günah değil, bir bereket ağacına) eklenme isteği. Yine de bu istek ne kadar güçlü olursa olsun, Dionysos'un "kalp şarabı"nın uygarlık hastalığını iyileştiremediği noktada derinleşebilmiştir *Cüce*. Benliğin kuruluşunda ötekinin oynadığı rolü (dev erkeklik organıyla cücenin, avcı-savaşçı karışımı muhabirin, dev aynasıyla medyanın oynadığı rolü), Zenîme'in iç dünyasında cücenin telefonuyla başlayan kendi-öteki gelgitini, yalnızca Zenîme'yi çilekeşliğe zorlayan dış ifritleri (devleti, aileyi, dini, otoriteyi, medyayı) değil, onların iç mekândaki temsilcilerini, Erbil'in kendi deyişiyle "iç ifritler"i de kurcalayarak derinleşebilmiştir. Yukarıda sözünü ettiğim, Erbil'in birçok yapıtında tekrar tekrar karşımıza çıkan suçu (kötülüğü, yalanı, iblisliği) üstlenme sanırım bu bakımdan da önemlidir. "Edebiyat, yazarın kendisinin ne iyi bir insan olduğunu başkalarına kanıtlaya-

cağı bir çalışma alanı değildir!" diyordu bir söyleşisinde.¹⁷ Bence bu cümlelerin tam hakkını verdiği bir anlatı *Ciice*. Kötülüğü, kahramanını (o kahramanla özdeşleştirilebilecek bir soylu yazarı, nihayet kendisini) aklamak üzere değil, kendindeki izlerini sürerek anlamaya çalışıyor çünkü.

Kitap boyunca bana yol gösteren Harold Bloom'un etkilenme kuramının sınırlarına geldik sanırım. Yaratıcı zihnin benzersizlik arayışını babayla oğul arasındaki oidipal rekabetle, bir baba-oğul çatışmasıyla sınırlayan, yaratıcılığı oğulun kendi kendinin babası olma, o halde erilleşme endişesiyle ilişkilendiren edebi soyağacı kuramlarına yapılmış önemli bir ek de yok mu aynı zamanda *Ciice*'de? Kadın yazar Zeus'un kafasından doğmuş bir tanrıça değil, kendi kendinin anası, bir "ilk doğuran Ma" olmak istiyor çünkü. Endişe yine var. Ama yaratıcı zihnin benzersizlik isteğiyle borçlanmışlığı arasındaki çatışma, bu kez bir baba-oğul çatışmasından çok, doğanın "M ile titreşen saf sesi"nin hâkimesi olma, aynanın derinliklerinde beliren kökensel ana erkini devralma isteğiyle hoyrat cücenin "buzurgan ve nobran erkek sesi" arasında gidip gelmekten, doğurganlığını "sakatlayan, hadım eden, alt edilmek korkusuyla delice geber-ten baba"dan geri alma isteği ile ne olursa olsun babayla ilişkiye hapsolmuşluğunu bilmenin verdiği öfkeli keder arasında gidip gelmekten kaynaklanmış gibidir. Burada yalnızca "emir kipi"yle konuşan cüceyi, yıldırımlar yağdıran Zeus'u değil, aynı zamanda edebi babaları, örneğin "Bir Kötülük Denemesi"nin tıpkı Zeus gibi çocuklarına musallat olan, "tanrıça"yı çoktan isminin parçası kılmış Tanrıçay'ını, ama aynı zamanda *Ciice*'de adı birkaç kez geçen Pessoa'yı da düşünelim. Aynayla; aynanın karşısında kendinle konuşuyor şu bölümde Zenîme:

"Küs değilim, kızgın değilim sana; baş eğmiştin bulantının sonuçlarına, sessiz sedasız, belleğinin bir gözünde saklı bireyi taşıyarak başlamıştın yeniden yaşamaya dünyamızda Pessoa gibi. Zorunlu bir yaşayıştı bu, tarihin yeniden akıl ötesine kilitlenmesinden doğan durumdur diyordun kapitalizmce dayatılan. O yüzden de Pessoa gibi sayılmazdın ya da tam da Pessoaydın!"

17. "Leylâ Erbil'le Söyleşi", Sırma Küksal, *Cumhuriyet Kitap*, 6 Ağustos 1998.

Birkaç cümle sonra gelir asıl itiraz:

"Hayır Pessoa'dan söz etmemeliydin ne ilgisi var ben olan bir karıncalı baykuşla Pessoa'nın; kuranda en-am, hinducada ah-am, asyada es-em...."

Zenîme Hanım'ın *Cüce*'yi teslim ettiği komşusuna, Leylâ Erbil'e gelince. Yazıları birbirine bağlamak, metnin özünü bozmadan bazı parçaları atmak, birkaç satır eklemek gibi ufak tefek değişikliklerle yetindiğini söylese de Zenîme Hanım'ın öyküsüne bence kendisinden çok şey katmıştır Leylâ Erbil. Türkiye'nin "en sefil ve en sefih, en müflis dönemlerinden birini yaşarken" kendisinin de en berbat zamanlarını yaşadığından söz ediyordu bir yerde.¹⁸ Tıpkı Zenîme Hanım gibi onun da bu müflis dönemde iç savaşa, açlık grevlerine, işkenceye, İslam'ın kıyıcı yüzüne tanık olduğunu; "her fırsatta başkasının onurundan kemirerek yükselmeye bakanlar" karşısında, "tarihin yeniden akıl ötesine kilitlenmesi" üzerine, edebiyatın medyaya bağımlı hale gelmesi, daha da önemlisi külfetsiz bir uğraşa dönüşmesi üzerine umutsuzluğa kapıldığını, bütün bunların onda derin bir tiksinti yaratmış olabileceğini, tıpkı kahramanı gibi onun da bir geri çekilme dönemi yaşadığını tahmin etmek zor değil. Ama *Cüce*'yi okuduğumuzda anlarız: Zenîme Hanım'ın çaresizliğini açığa çıkarabilmişse, Erbil'in kendisi de bu çaresizliği yaşadığı ve (*Cüce*'yi yazarak) aştığı içindir. "Eğer aynı nesne kendisi için önce bir büyülmüş miğfer, sonra basit bir traş kabı olmasaydı Cervantes de *Don Kişot*'u yazamazdı," der Girard.¹⁹ Cüceyi şimdi bir cüce olarak algılayan, ama eskiden onda baştan çıkarıcı bir Menipo, dev bir erkeklik organı, tanrıçayı kafasından yeniden yaratan bir Zeus, müritlerini iğdiş ederek de olsa onlara totem olmuş bir Tanrıçay gördüğünü unutmayan Leylâ Erbil için de öyle. Bu yüzden kendi edebi serüvenini gözden geçiren, yapıtlarında başından bu yana varolan çifte yönelişi, artık tam bir çiftkalpliliğe dönüşmüş bu ikili bilinci anlatısının esas malzemesi yapan, çilekeşliğin gururundan vazgeçmiş, romansal mizahını kendi soylu kahramanına, aynı zamanda kendi yapıtına karşı

18. "Leylâ Erbil de Politikada". Ayça Atikoğlu, *Milliyet*, 17 Şubat 1999.

19. Girard, *a.g.y.*, s. 189.

da işletmeyi başarabilmiş, ötekinden duyulan tiksintide ötekinin alttan alta kendini hissettirdiğini fark etmiş, "kendi"liğin kuruluşunda zebani kültürün oynadığı rolü bir türlü unutamayan Leylâ Erbil'dir bence Zenîme.

Bu yazıda yazarın kendisini de, hatta önce kendisini hedef alan ironik bir eleştirellikten, bir "ne desem yalan" halinden söz ettim. Bunun "arzu yalanından herkes kendine göre payını alır" tarzı kaygısız bir Girard yorumu, ya da "herkes kendine göre haklı" tarzı bir hoşgörü olmadığını, Leylâ Erbil'de hiç olmadığını; bu eleştirelliğin bir endişeden arınma, bir rahatlama taktiği değil, tersine önce kendi yapıtında sınanmış bir yalan bozma yöntemi, bir huzursuzluk tekniği, nihayet bir hakikat arayışı olduğunu vurgulamak gerekir. Nitekim sonunda bir aşkınlık, en azından kederli bir aydınlanma, mizahi bir bilinç anı var *Cüce*'de: Zenîme Hanım tepeye vardığında, başka tepeleri gördüğünde, doruğun aldatıcılığını da fark eder çünkü:

"Daha da tepelere çıkmaya düşündüm bir ara sevgili okurlarım, istesem elimdeydi bu fırsat, -fırsat sözcüğü de en açık bayağılıktır bu dünyanın tıpkı 'sevgili okurlarım' diye tutturan yazarlar gibi- göstermek üzere marifetlerimi ama bence daha da tepe diye bir şey yoktu anladım; ben çıkmak istedikçe, tüm tepelere egemen olduğunu sanat ve marifetlerimle alay eden yalancı tepeler vardı ve tek başına sonsuzluğa doğru alabildiğine yükselmek için acıklı ve aşağılayıcı anlamıyla karşılaşım orada. çünkü gökyüzü de yeryüzü de ayaklarımızın altındaydı ve Bragodiçler'den gelen o çınlama esiyordu yüzümde hacı yağlı küf kokusuyla sarmallaşmış, kalın."

Edebiyatın başka tepelerini, karanlıkla yüzleşmeye Erbil kadar düşkün bir yazarın, Bilge Karasu'nun tepelerini düşünüyorum burada. *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nın "Tepe"sini; Andronikos'un inanç, İoakim'in kahramanlık sorunuyla yüzleştiği tepe yolculuklarını; *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nin, sondan bir önceki masalı "Bir Başka Tepe"yi. Yaşamın eksik parçasını bulmak için tırmanılan doruktaki aydınlık başka tepelerin; gelmiş, geçmiş ve geleceğiyle tüm ömrün, ama aynı zamanda yapıtın sınırlarının da görülmesini sağlamış gibidir. Ne kadar iyi dokunmuş olursa olsun yazının da görüleştigi, kederli, ama bir o kadar da ışıltılı an. *Cüce*'nin kendisinin de tepeler arasında bir başka tepe olduğunu sezildiği, yazarın kendi metnine bir başka tepeden bakabildiği an.

Aklı başında, sağlığı iyi, hali vakti yerinde olan Zenîme Hanım, Leylâ Erbil'in başında söylediği gibi sonunda intihar mı etmiştir gerçekten? Yoksa bir kez tepeye çıkıp inişe katlandıktan sonra, aynanın merkezine bir yumruk indirip çekildiği odasında, bir kez *Cüce*'yi yazdıktan sonra Leylâ Erbil, yeraltından yerüstüne çıktıktan sonra metin, kendisine adıyla seslenildiğinde dönüp bakmamayı, gerçekten kayıtsız olmayı başarabilmiş midir? Tepenin tepe olmadığını gördüğünde, yaralı doğup yaralı öleceğini anlamış, tırmanmanın boşunalığını fark edip gerçekten vazgeçmeyi öğrenebilmiş midir? Bence okuruna sorduğu sorulardan biri de budur *Cüce*'nin.

Erbil'in önceki yapıtlarının hem devamı hem de yeniden düşünülmesi olduğunu söylemiştim *Cüce*'nin. Evet, "zebani kültür"le, "haydutlar ülkesi"yle, "kara koyun sürüsü"yle, yılların "kurtlu tarih"iyle, sanat alanında benlik sorunlarını azdıran medyayla, yaratıcılığı "yazın adamlığı"yla sınırlayan bir edebiyat tarihiyle, ama aynı zamanda kendi "kendi" arayışıyla da yüzleştiği, büyübozanın kendi büyüünün de bozulmasını göze almış bir metin. Bu yüzden okur olarak bizler de, bize şu zebani kültürün dışında kalmış olduğumuzu hissettirip gururumuzu okşayan, kendi istisna olma arzumuzu kışkırtan sahnelere dikip gözümüzü, oradan soylu, mağrur bir "zenîmelik" çıkartmak yerine, yapıt boyunca aynı anda ayrı ayrı atan iki karşıt yüreğin sesine kulak vermeliyiz. Çünkü bu yürekler yapıtta aynı anda attığı sürece orada ne bir kadın ne bir kötülük ne de bir hiçlik edebiyatı bulacağız. Leylâ Erbil *Cüce*'yle edebiyatta yalanın (Girard'ın deyişiyle "yalan," Erbil'in deyişiyle "riya"nın) ancak iki kalbin ritmine aynı anda yer açarak aşılabileceğini gösteriyor bence.

VI.

"Sait Faik'te Göz" adlı yazısında, Sait Faik'in "Dondurmacının Çırağı" öyküsündeki hümanizmle ilgili şunları yazmış Leylâ Erbil:

Bu hümanizmin ne kadarının "nefs"ini yenerek "fena fillah" mertebesine ulaştığını (!) bilmek en zehir hafiye eleştirmenlerce bile olası değildir? Ne kadarının acıma, ne kadarının dostluk ve sevgi verme gereksinimi, ne ka-

darının erkekliğini kanıtlama, övünme, topluma meydan okuma dürtüsü, ne kadarının yalnızlıktan kurtulma, ne kadarının "impotence"ı örtme, "çocukluk krallığı"ndan kopamama (anaya ve çocukluğa çakılma) ve ne kadarının yapmacık olduğundan hiç bir vakit emin olamayız; ama S. Faik hümanizminin yetkin, çağdaş, aydınlık, modern bir görüş olduğunu söyleyebiliriz.²⁰

Leylâ Erbil'in ısrarlı kendilik arayışının, sert eleştirilerinin, çilekeşliğe yatkınlığının ne kadarının adaletsizliğe yöneltilen isyanı, ne kadarının hırçın bir kişiliği, ne kadarının nefsi bastırma isteğini, ne kadarının diğerkâmlığı, ne kadarının gözden uzak kalmanın getirdiği incinmişliği, ne kadarının ikiyeüzü bir topluma beslenen hıncı, ne kadarının şen, neşeli, bilgece bir kayıtsızlığa ulaşma çabasını, ne kadarının değerli olanı savunma, sahibiciyi yeniden tutuşturma isteğini yansıttığını hiç bir zaman tam olarak bilemeyiz. Ama iyi yapıtı diğerlerinden ayırma imkânımız her zaman var. Kendiyle öteki, tiksintiyle kibir, soy sop saplantısıyla "aitsizlik"; aynanın çağrıları, hiçlik ve bulantı üzerine yazılmış en lirik, en şiirsel; en sert, en öfkeli; aynı zamanda en buruk, en kederli yapıtlardan biri *Cüce*.

—

20. "Sait Faik'te Güz", *Zihin Kuşları*, s. 62-63.

Nurdan Gürbilek

Kör Ayna, Kayıp Şark

Kör Ayna, Kayıp Şark edebiyata yön veren endişelerden söz ediyor. "Endişe" derken yalnızca yazarın değil, okurun da yabancı olmadığı, başkalarına bir şeyler anlatmaya çalışan hemen herkesin yakından tanıdığı huzursuzluğu kastediyorum. Anlatmak istediğimi iyi anlatabilecek miyim? Etki altında mı kalacağım yoksa? Karşımdaki anlayabilecek mi beni? Kendimi boşuna ele verecek, başkalarının gözünde küçük mü düşeceğim? Anlattıklarımı dinledikten sonra başkaları ne düşünecek hakkımda? Diyelim anladılar; anlatılmaya değer mi ki hikâyem? Hem sonra yaşanan yaşandı bitti; bir anlamı var mı anlatmanın?

Anlatmayı başlı başına bir "soruna" dönüştüren bir yığın endişe. Üstelik bütün bu endişelerin çoğu zaman ulusal-kültürel endişelerle iç içe geçtiğini de biliyoruz. Ama ben edebiyatın huzursuzlukları, anlatmanın sancıları üzerinde yoğunlaşan bu kitapta, bugüne kadar daha çok "Batılılaşma", "ulusal kültür", "kültürel kimlik" gibi kavramlar etrafında tartışılabilen sorunların yazar için nasıl olup da içsel bir endişeye dönüştüğünü anlamaya çalıştım. Birçok yazar yakından ilgilendiren "etkilenme endişesi"ne, gecikmişlik telaşına, kadınsılaşma korkusuna, çocukluğa çakılıp kalma sıkıntısına, bir türlü tam anlatamıyor olmanın doğurduğu huzursuzluğa yakından bakmayı, nihayet bütün bu kaygıların anlatma çabasını nasıl derinden etkilediğini açıklamayı denedim. Umarım modern edebiyatın aynasının neden "kör", Şark'ının neden "kayıp" olduğuna dair bir deneme çıkarabilmişimdir ortaya.

— Nurdan Gürbilek

Metis Edebiyatı

ISBN-13: 978-975-342-489-9



Metis Yayınları
www.metiskitap.com