

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

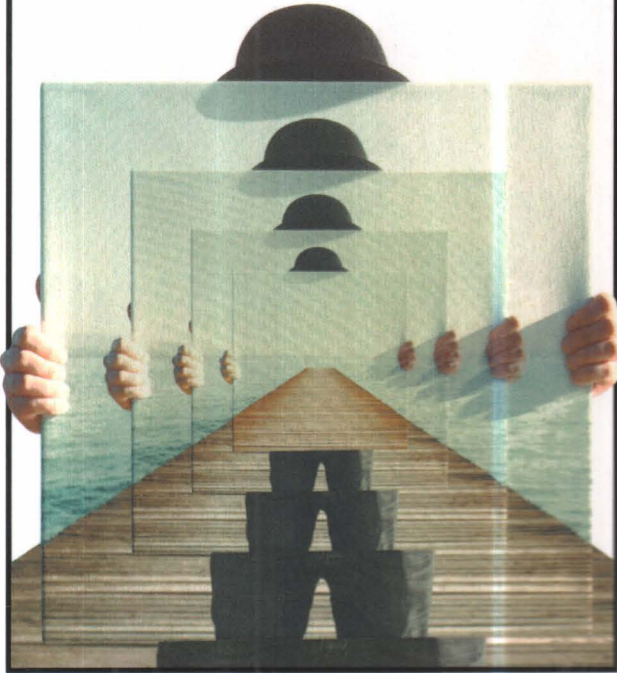
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

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

GÖKDEMİR İHSAN

MODERN KAHRAMANIN DÜŞÜŞÜ

EDEBİYAT YAZILARI



MODERN KAHRAMANIN
DÜŞÜŞÜ
Edebiyat Yazıları
GÖKDEMİR İHSAN



İNSANSANAT 03

insansanat bir İNSAN YAYINLARI markasıdır.

Birinci Baskı, 2019
İkinci Baskı, Aralık 2019

EDİTÖR
MURAT BOZKURT

KAPAK TASARIMI
AHMET ALTIYAPRAK

KAPAK GÖRSELİ
@SHUTTERSTOCK
GÖRSEL NO: 638004649

İÇDÜZEN
MÜRETTİBHANE

ISBN
978-975-574-899-3

YAYINCI SERTİFİKA NO
12381

BASKI-CİLT

depoprint dijital baskı ve
reklamcılık san. ve tic. ltd. şti.
huzur mh. ahmet bayman cd.
no:5 sarıyer/istanbul
tel: 0212 325 12 07 - depo@depoprint.com.tr
matbaa sertifika no: 34049

İNSAN YAYINLARI

istiklal caddesi no: 96 beyoğlu/istanbul
tel: 0212-249 55 55 faks: 0212-249 55 56
www.insanyayinlari.com.tr
insan@insanyayinlari.com.tr

© Eserin her hakkı mahfuzdur. Bu eserin
aynı ya da özet olarak hiçbir bölümü,
telif hakkı sahibinin yazılı izni olmaksızın
kullanılamaz.

MODERN KAHRAMANIN DÜŞÜŞÜ

Edebiyat Yazıları

GÖKDEMİR İHSAN



1972 yılında İstanbul'da doğdu. Karşılaştırmalı edebiyat, felsefe ve toplumsal düşünce alanlarında eğitim gördü.

Katakofiti: Sekizli Muamma Hikâye adlı kitabını 2009 yılında Simurg Yayınları, Kurmaca Alıştırmaları adlı kitabını ise 2010 yılında Sel Yayıncılık yayımladı. Hikâye kitaplarının yeni baskıları Dergâh Yayınları tarafından yapılıyor. Dil ve İdea: Platoncu Muhayyel Bir Dil Felsefesine Giriş adlı kitabı ise 2018 yılında Külliyyat Yayınları tarafından yayımlandı.

Deneysel edebiyat alanında kurmaca eserler veren yazar, edebiyat ve estetik teorisi alanlarında çalışıyor ve anlatının binlerce yıldır değişmeyen örüntülerinin işlendiği "Hikâyenin Hikâyesi" başlıklı bir ders anlatıyor.

TVNET televizyonu için iki yıl boyunca "N'aber" adlı kültür-sanat programını hazırlayıp yöneten Gökdemir İhsan, TRT1 televizyonunda kısa bir süre "Aklı Selim" programını, 2011-2014 yılları arasında ise TV24 için "Kafa Dengi" adlı kültür-sanat programını hazırlayıp sundu.

Tiyatro toplulukları için oyun müzikleri besteledi, koral düzenlemeler yaptı ve yönetti. Bir dönem blues ve caz partileri yazdı; son zamanlarda ise tekke musikisi janrında eserler veriyor.

Uzun bir dönem boyunca reklamcılık ve medya sektörleri için ticari grafik eserler üreten yazar bugünlerde baskı-resimle uğraşıyor.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	1
MÜTEVAZİ BİR DON KIŞOT OKUMASI	5
MODERN KAHRAMANIN DÜŞÜŞÜ	13
DESCARTES'İN SANDIĞI	19
<i>FAHİM BEY VE BİZ</i> : BİR "KİM" LİK SORGUSU	25
<i>İNTİBAHTA</i> ŞİİR VE ŞİİRSELLİĞİN İŞLEVİ	31
RAKİM EFENDİ'NİN AHLÂKI	41
VATAN BİZDEN NE BEKLER?	45
YERALTI ADAMI: ZAMANLARININ BİR KAHRAMANI	49
AMMA MASAL!	55
MAKİNALAŞMAK'TAKİ FÜTÜRİZM	59
KİMİN ANASI, KİMİN YURDU?	63
KADININ BİR YERİ VAR MI?	73
İKİNCİ YENİ VE ELEŞTİRMENLERİ	77
OULİPO: YARATICILIĞIN SINIRLANDIRMAYLA İMTİHANI	83

Bu kitabı teşkil eden yazılar 2008-2013 yılları arasında kaleme alınmıştı. Hem yazıların kaleme alınış tarihlerindeki dağınıklığın hem de ele aldığı eserlerin tarihsel dağılımının bir bütünlük teşkil etmeye mani olacağını düşünmüştüm. Fakat onları bir kitap halinde yayımlama fikriyle arka arkaya ilk okuduğumda bir bütünlük duygusu keşfettim. Yazarın kendi yazdıklarında bir şey “keşfetmesi” okuyucuya garip gelebilir fakat bunu başka türlü ifade etmek mümkün değil. Keşfettiğim şey bu yazıların modernite, birey ve benlik meseleleri etrafında dönüp durduğuydu. Bu yazıların kaleme alındığı tarihleri de kapsayacak şekilde (hem felsefe ve toplumsal düşünce hem de edebiyat alanlarında) kafamı meşgul eden meseleler gerçekten de bunlardı.

Modernitenin icat ederek tarih sahnesine fırlattığı birey doğa olarak tüm modern edebiyatın hem nesnesi hem de sahnesiydi. O halde eleştirisinin konusu da modern edebiyatta bireyin neliği ve onun nasıl temsil edildiği olmalıydı. Fakat modernite-

nin söylemi o kadar baskındı ki ona yönelen eleştiriler maalesef onun en vahim sonuçlarını ele almaktan uzaktı: Romantizm muhteşem bir hülyaydı; post-modern eleştiri belki totaliter eğilimlerin zayıflamasına, gömülen geleneğin tozunun alınmasına hizmet etti; modernist edebiyat ise modernitenin insanlığı atıverdiği benlik kuyusunun en karanlık yerinden bir çılgılık atmıştı: Buradan çıkış yok!

Arketipçi eleştiri modern edebiyat okumalarında "yeni" bir şey söyleyemeye uygun olmasa da bize kadim ve modern edebiyat arasındaki farkları gösterebildi. En azından kadim kahramanın sonsuz bir tekamül yolculuğunda olduğunu bize döne döne öğretti. Oysa modern edebiyatta kahramanın yolculuğu tedricen yok edilmişti: Bir şövalye olmadığına ikna edilen Don Kişot yoldan çevrilip yatağında ölmesi için evine gönderilmişti. Kaptan Ahab bir yola çıkmış olsa da bu yolculuk ona tekamül değil ölüm getirmişti. *Şato*'daki K. yol almasına alıyordu ama ne mekanın ne de yolculuğun bir anlamı vardı. Yani modernitenin her şeyin ölçüsü olarak icat edip tarihin sahnesine çıkardığı mutlaklaştırılmış birey gitgide hiçleşmekteydi. İşte tam da bu nedenle, modern kahramanın macerasını bir düşüş (dekadans) ya da imkansızlık olarak tanımladım.

Bir edebiyat eleştiri kuramına bağlı kalamazdım. Var olan kuramların benim gelenekselci bakışıma uygun olmadığını görüyordum. Çünkü var olan eleştiri kuramları modern söylemden bağımsızlaşabilmiş değildi. Modern edebiyatı gelenekselci bir gözle ele almak için özgün bir kurama muhtaç olduğumuzu düşünüyor, fakat derdimi pek de kimselere anlatamıyordum. İki Marksist profesöre ne yapmak istediğimi anlatmaya çalışırken, toplumcu gerçekçi edebiyat kuramının henüz belirmediği dönemlerden bahsettiğimde, Marksist estetiğin toplumcu gerçekçi edebiyat kuramını öncelediğini tesadüfen "keşfedecektim". Bu keşif, bir Edebiyat Eleştiri Kuramı değil, ancak bir estetik kura-

ÖNSÖZ

ma istinat edebileceği fikrine ulaşacaktım. Bu fikir ise beni, elan devam ettiğim, kolay kolay da tamamlanamaz görünen bir estetik soruşturmaya sevk edecekti. Bu soruşturma tamamlansa dahi, onun gelenekselci bir estetik kuramın inşasıyla sonuçlanıp sonuçlanmayacağı meçhul; oradan bir edebiyat eleştirisi kuramına ulaşmak şöyle dursun.

İşte bu yoksunluklardan dolayı, bu yazıları bütünlüklü, özgün bir kuramsal eleştirinin parçaları değil, ancak gelenekselci bir okurun modern edebiyata yaklaşımının tutanakları olarak okumanızı diliyorum.

Ocak 2019

Beyoğlu

MÜTEVAZİ BİR DON KİŞOT OKUMASI*

5

MODERN
KAHRAMANIN
DÜŞÜŞÜ

Yayımlandığından bu yana Cervantes'in başyapıtı hakkında o kadar çok şey söylendi ki muhtemelen bize söyleyecek pek bir şey kalmadı. Fakat akademik "lafazanlık" bizi onu tekrar tekrar okumaya ve hakkında bir şeyler söylemeye icbar ediyor; bereket versin ki öyle yapıyor! Bu makale –önceden denenmiş– bir teolojik okuma denemesi, –zaten önerilmiş– bir analogi ve –inşallah henüz yürütülmemiş– mütevazî bir fikir yürütme teklif edecektir.

Ne Tür Okumalar Mümkün?

Cervantes'in Don Kişot'u kötü edebiyatın zararlı etkilerine dair basit bir hiciv mi, yoksa bundan daha fazlası mıdır? Prolog-

* "A Modest Reading of Don Quixote" başlığıyla 17 Nisan 2015 tarihli *DailySabah* gazetesinde yayımlanan bu makale Çiğdem Buğdaycı tarafından tercüme edilmiştir.

da amacını "şövalyelik kitaplarının o dayanaksız yapılarının tahrip edilmesine odaklanmak" olarak tasvir etse de, Cervantes bununla beraber, başyapıtı sayesinde amacının ötesine "ölümcül bir şekilde" geçmişti. Aralarındaki tüm farklılıklara rağmen tüm eleştirmenler Don Kişot'un ilk "modern" roman olduğu hususunda hemfikirdir. Farklılıkların belirmeye başladığı nokta ise burasıdır. Örneğin Welsh edebi gerçekçiliğe atıf yapar: "Don Kişot şövalyelik romansı hakkında basit bir hiciv değildi, aksine, ihtiyar bir beyefendi kendisini modern dünyada bir gezgin şövalye olarak ortaya koysaydı gerçekten vuku bulacak türde şeylerin alternatif bir anlatısıydı". Fakat bir başkası, canı isterse aynı metni fantastik bir roman olarak okuyabilir. Metin aynı zamanda, onu kendi eleştiri yöntemleri üzerinden okumak isteyen tüm eleştirmenlere sonsuz sayıda okuma fırsatı sağlar: Marksistlere "efendi-köle diyalektiği", Feministlere "Dulcinea'nın imkansız kadınsılığı" ya da "Don Kişot'un gülünç ahlakı", teolojik eleştirmenlere ise neredeyse bir aziz.

Tüm teolojik yorumlar arasında en aşırı yorum muhtemelen Unamuno'nunkidir. Unamuno'nun *Tanrı Sevgisi Üzerine İnceleme*'sinin tercümanının takdimi kısmında Nelson R. Orringer, "Unamuno 'İspanya'nın yurtsever dininin ulusal İncilinin' Don Kişot olması gerektiğini savunur" der. Bu makalenin yazarı İspanyol olmadığı için Don Kişot'u Kitab-ı Mukaddes sayarak okuyamasa da, şükürler olsun ki kitap, teolojik okumalara yetecek kadar malzemeyi yabancı okuyuculara da sağlıyor. Zaten bu makale de kitap boyunca tutarlı bir şekilde tekrarlanan herhangi bir teolojik ifadeyi ya da davranışı yorumlanmaya kalkışmayacak¹, onun metodu karşılaştırma, analogi ve kaba sembolik yorumlama olacaktır.

-
1. Don Kişot üzerine dini yaklaşımlar ve onların tarihsel gelişimi hakkında daha fazla bilgi için bkz. Ziolkowski, Eric Jozef. *The Sanctification of Don Quixote: From Madman to Priest*. Pentecost Press, 1991.

Hristiyan İncancının Bir Timsali mi, Yoksa Bir Mesih Taklidi mi?

Şahsına münhasır bir hususiyetle tanımlamak gerekirse, Don Kişot şüphesiz çılgınlığıyla karakterize edilecektir. Giriş bölümünde açıklanan teolojik yaklaşım uyarınca, onun deliliğinin "makul" bir tanımı Paulson'ın *Don Quixote in England* adlı kitabında bulunur: "Çılgın adam Tanrı'nın aptalına ve gerçek dünyanın kendisine kıyasla ölçüldüğü ve eksik bulunduğu bir şeref veya sadelik idealine dönüşebilir". Paulson Don Kişot ile Erasmus'un *Deliliğe Övgü*'sü arasında bir bağlantı kurarak şöyle diyor: "Cervantes Erasmus'tan, aptallığın daha yüksek bir bilgelik hali olabileceği fikrini alır; bir yönüyle aşkınlık olarak görülen basit Hristiyan 'aptallığını' skolastik akıl yürütmeye karşılaştırırken Erasmus'u takip eder". Kişotvari çılgınlık, yalnızca Tanrı'ya ait olan, tercih edilen bir aptallıktan kaynaklanır: "Çünkü Tanrı'nın aptallığı insanlardan daha akıllıdır ve Tanrı'nın zayıflığı insanlardan daha güçlüdür"². Kendisi ve özellikle de çılgınlığı hakkında insanların ne düşündükleri üzerine apaçık bir farkındalığa sahip olmasına rağmen, onların bu bu değerlendirmelerine aldırış etmez: "Çünkü bu dünyanın akıllılığı Tanrı'nın gözünde akılsızlıktır. Yazılmış olduğu gibi, 'O, akıllıları kurnazlıklarında yakalar'".³ Sonuncusu ama bir o kadar da önemlisi, onun çılgınlığı bir tür kabul edilmiş aptallıktır: "Biz Mesih aşkına aptalız, ama siz Mesih'te akıllı-sınız! Biz zayıfız, siz güçlüsünüz! Siz saygıdeğer kişilersiniz, bizse hor görülenler!"⁴

2. Korintliler 1:25.

3. Korintliler 3:19.

4. Korintliler 4:10. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Rodó'nun Analojisi

Gerçek şu ki tüm okurlar Don Kişot'un Tanrı'ya kusursuz imanına şahittir. Asıl mesele şudur: O Tanrı'ya imanı ve "Tanrı'nın aptalı" oluşu sayesinde, bir aziz olarak mı kanona dahil edilecek, (yoksa kendisi için ve kendisinde) bir Mesih mi? Edebiyat tarihi Don Kişot ile Mesih arasında kurulan analogi örnekleriyle dolu olsa da, bunların en belirginini ve iyi listelenmiş Rodó'nunkidir. Özetleyerek ondan alıntılacak olursak: Mesih'in soyu erdemli krala dayandırıldı ve o Davud'un kanındandı; Don Kişot Sanço'ya "Hayatımı yazacak o bilge kişi soyumu ve soyağacımı öyle temizleyecek ki kendimi bir kralın beşinci ya da altıncı torunu olarak bulabilirim" der. Mesih beşiğiyle karanlıktan çıkardığı mütevazı bir köyde doğdu; Don Kişot da Argamasilla adlı (dünyanın belleğinde sadece onun adıyla yaşayan) bir köyden- di. Hazreti İsa "Celileli" olarak adlandırılmıştı ve Şövalye de geldiği bölge olan "La Mancha"yı kendi adına ekledi. İnsanlık adına kefaret ödeme işine girişmeden önce Mesih Vaftizci Yahya'nın elleriyle vaftiz edilmek istemişti; Don Kişot da hanın "kumandanı" tarafından şövalye ilan edilmeyi diledi. Mesih çölde kırk gün, kırk gece inzivaya çekildi; Don Kişot da kefareti öderken Sierra Morena'da epey vakit geçirdi. Hazreti İsa'nın yanında fahişeler vardı ve onun sadakalarıyla arındılar; Maritornes ve parti kızları da Don Kişot'un nezaketi sayesinde değişime uğradılar. Hazreti İsa şöyle der: "Adalet için zulme uğrayanlar kutsanmışlardır"; benzeri görülmemiş korkusuzluğuyla Don Kişot kürek mahkumlarını zincirlerinden kurtardı. Mesih cennetin krallığını vaat ederek topluluğunu kendine çekti ve yanında tuttu; Don Kişot kendi topluluğunu (ki o da homurdayan insan korosunu temsil eden tek bir kişiden ibarettir) adanın valisi olma vaadiyle yanına çekti. Hazreti İsa hastaları tedavi etti; Don Kişot mağdur ve yoksulluktan mustarip insanlara yardım etti. Mesih lanetlenmişlerin ruhları için yaktı; Don Kişot ve davası bu ölümleri kendine kaptır- mış-

tı. Ne Hazreti İsa Mesih olarak ne de Don Kişot gezgin şövalye olarak kamuoyunca tanınmak istendi. Hazreti İsa ile Mesihliği, Don Kişot ile ise şövalyeliği yüzünden alay edildi. Annesi ve erkek kardeşleri Hazreti İsa'yı caydırmak istediler ve o da sonunda "Ne annem ne de erkek kardeşlerim var," demek zorunda kaldı; kendi kahyası ve yeğeni ise Don Kişot'a karşı çıktı ve onu kendi evinde engellemeye çalıştılar. Hazreti İsa tacirlerin tezgâhlarını ve güvercin satıcılarının iskemlelerini yerle bir etti; Don Kişot ise bir kuklacının sahnesini mahvetti. Hazreti İsa halk arasında Mesih olarak ünlendiği için Kudüslü rahipleri, Don Kişot ise dükkânların evinde ünlü olduğu için kibirli ve aptal bir rahibi kızdırdı. Her ikisi de ünlendikten sonra zulüm gördü; her ikisi de taşlandı ve alçaklığa maruz kaldı. Petrus Hazreti İsa'yı inkar etti, Sanço da Don Kişot'u. Hazreti İsa "İşte Yahudilerin kralı bu" yaftasıyla ifşa edildi; Don Kişot ise sırtına yapıştırılan bir parça parşömenle: "İşte bu La Mancha'lı Don Kişot". Samson Carrasca Don Kişot'un Yahuda'sı oldu. Bir vergi toplayıcısı olan Aziz Matta İsa'nın İncilini yazdı; başka bir vergi toplayıcısı olan Miguel de Cervantes ise Don Kişot'ununki.

Aman Allahım! Mesih Niye Ölmedi?

Bütün bunlar göz önünde tutulduğunda, Mesih ve Don Kişot arasındaki böylesi bir analogiyi temel alarak birbirinden iki farklı okuma yapmanın mümkün olduğu açıkça görülür: Saf (romantik) veya kinik (*cynical*). Aslında bu payeye layık olan Unamuno olsa da, aşağıdaki alıntının hatırına, ben romantiklerin temsilcisi olarak José Ortega y Gasset'yi tayin ediyorum: "Don Kişot'un unvanları yazılabilir; zira Don Kişot bir şekilde, daha çok ilahi ve sakın bir Mesih'in mahzun bir parodisidir: O modern bir ıstırapla parçalanmış Gotik bir Mesih'tir; masumiyetini ve iradesini yitiren ve onların yerine geçmeye çalışarak, kederli bir hayal gü-

cüyle yaratılmış, bizim mahallemizin gülünç Mesih'i". Bu görüşün aksine, Mesih'in ölüm döşeğinde inkar edeceği kişisel sanrıları yüzünden anlamsız bir kavgaya girmiş olduğu da savunulabilir. Baskı altında olsa bile, Don Kişot dünyevi gerçeği kabul etti; İncili ve geleneği reddetti: "Sizin için iyi haber iyi beyler, artık La Mancha'lı Don Kişot değilim, sadece hayat tarzının kendisine 'iyi' ismini kazandırdığı Alonso Quixano'yum. Bugün artık Galyalı Amadis'in ve onun soyundan gelen savaşçıların alayının düşmanıyım; bana şimdi iğrenç gelen, gezgin şövalyelerin kafir hikayeleridir; artık aptallığımı ve onları okumanın beni içine attığı tehlikeyi idrak ediyorum; Tanrı'nın hidayetiyle doğru hislere kılavuzlandığımdan, şimdi onlardan iğreniyorum".

Aslında olası bir başka okuma daha var ama bu olabilecek en kinik okuma. Mademki Kilise beni Şeytan'ın avukatı olarak tayin etti, bırakın da onu ilan edivereyim: İnsanoğlu göksel prensiplerin kendisine hatırlatılmasını çağlar boyunca istemedi. O zamana kadar buna ancak elçiyi öldürerek katlanmışlardı. Fakat artık kendi hesaplarına daha fazla kurban vermek istemiyorlardı; çünkü şunu öğrenmişlerdi: Her kurban, onlar için kendisini kurban eden kişinin ismini anmak ve kutsamak yoluyla tazmin edilmeyi gerektiriyordu. Yeni bir *komünyon* istemedikleri için, artık başka bir kurban da istemiyorlardı: Onun etinin ve kanının tadını hissetmeye tahammül edemediler. Don Kişot'un yoldan çevrilmesi gerekiyordu; tıpkı onlar gibi ihtiyarlayıp yatağında ölmesi için, evine gönderilmesi gerekiyordu.

Sonuç olarak, kefaret ödenmemiştir: "Hepiniz hâlâ günah-kârsınız!"

Kaynakça

Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quixote*. Trans. John Orms-

by. London, 1885. - <https://rante.org>

MÜTEVAZİ BİR DON KİŞOT OKUMASI

Holy Bible. King James Version. New York: Harper & Brothers Publishers, 1957.

Ortega y Gasset, Jose. *Meditations on Quixote*. Trans. Evelyn Rugg and Diego Marin. Urbana: University of Illinois Press, 2000.

Paulson, Roland. *Don Quixote in England*. London: The John Hopkins University Press, 1998.

Rodó, José Enrique. «El Cristo a la Jineta.» *El Mirador de Próspero: Obras Completas de José Enrique Rodó*. Madrid: Aguilar, 1967. 538-539.

Unamuno, Miguel De. *Treatise on Love of God*. Trans. Nelson R. Orringer. Urbana: University of Illinois Press, 2007.

Welsh, Alexander. "The Influence of Cervantes." Cascardi, Anthony J. *The Cambridge Companion to Cervantes*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 82.

Ziolkowski, Eric Jozef. *The Sanctification of Don Quixote: From Hidalgo to Priest*. Penn State Press, 1991.

“Modern kahraman” derken Campbell’ın neredeyse tüm kadim anlatıda teşhis ettiği kahramanın modern edebiyattaki aksini kastediyoruz. “Modern kahramanın düşüşü”yle kastedilen ise onun *aşağı olana*, yani dünyeviliğe iyice bulanmasıdır. Dünyevileşmenin mekânı olarak tasavvur edilen bedenle ilişkisi, modern kahramanın macerasını da resmetmektedir. Bu nedenle, onun günahla ve günahın mekânı ve nesnesi olduğu varsayılan *bedenle* ilişkisinin takip edilmesi, modern kahramanın ve dolayısıyla bireyin *kendilik* bilincinin ve *ötekiyle* ilişkisinin modern sanattaki dönüşümünü anlamaya olanak verecektir.

Negatif Dindarlık

Modern kahramanın “günahkârlığını” anlayabilmek için, müesses Hristiyanlık arka-planını hiç unutmadan, erken modern Batı düşüncesine bir bakışla işe başlamak gerekir. Descartes’ın te-

varüs ettiği düalizm, modern kahramanın macerasının önemli unsurlarından biridir. Ruh ve beden ayrıştırılıp ruh "Tanrı'nın yası"ndan ve ellerinden "kurtarılınca", onu Şeytan'a kiraya vermek ya da satmak dışında bir ihtimal kalmaz. Bu tasavvur, ruhun bir sahibi olduğuna ya da olması gerektiğine duyulan mutlak inançtan kaynaklanır. Modern kahraman her ne kadar bireyliğini ilan etse de, henüz bağımsız bir ruha sahip olacak güçte değildir. Müesses Hristiyanlığın baskıcı Tanrısının yerini, dünyanın hazzına davet eden Şeytan alıverir. Mademki dünya bir "düşkünler yurdu"dur ve "yükselişin/kurtuluşun" da imkânı kalmamıştır, o halde bu "aşağılık" yerde hazza yönelmekten başka bir seçenek de kalmamıştır. Faust ve takip eden tüm düşkünlerin Şeytan'la işbirliği, hâlâ dinî düşünceden kopamamış, daha doğrusu Descartes'ın çürük epistemolojisi nedeniyle dinî düşünceden epistemolojik kopuşunu sağlayamamış modern kahramanın *negatif dindarlığının* delilidir.

Bedene Yöneliş

Ruhtan böylesi bir "kurtuluş"tan sonra modern kahramanın elinde sadece beden kalır. Beden bu günahın *kefaretinin* ödetelebileceği tek varlıktır. O halde yıkıma uğratılmalıdır. Hedonizm ve nihilizm bu öz-yıkıcılığın iki vechesidir; daha doğrusu onun ikiz çocuklarıdır. Öz-yıkıcılığın her iki türü de narsisistiktir. Bu tür bir narsisizm ise, modernizmin tüm *individuation* (bireyleşme) iddialarının aksine, modern kahramanın *kendilik* hakkındaki sağlıksız, tutarsız bilgisinden kaynaklanır. Onun *ortaklaşa olandan*, *cemaatten* kopuşu ise sahte bir bireyselleşmeye dayanır. Cemaate katılımın metaforu nasıl ki onun adına kefareti ödemiş olan Mesih'in bedeninin paylaşımı ise, cemaatten kopuşun nesnel metaforu da Komünyon'dan çıkıştır. Modern kahraman Komünyon'u reddederken ortaklaşa kefareti de kaybeder. O halde Mesih'in be-

deninin ödediği kefareten yoksun kaldığına göre, kefareti kendi "aciz" bedeniyle ödemelidir. İkiyüzlülük modern kahramanın yakasını burada da bırakmaz: Bu kopuşla, bir yandan kendi bedenini aşağılarken, diğer yandan kendi kendisinin tanrılığına da yükselir. Ortak kefareti ödeyen, "Tanrı"nın bedenlenmiş hâlden başka bir şey değilse, onun kefareti reddederek bireysel kefaret yolunu seçen modern kahraman, birden bire, kefareti ödemeye layık yeni bir bedenin sahibine ve böylelikle de "Tanrı"nın yeni bir bedenlenişi"ne yükselmektedir. Bu yüzden, modern edebiyatın hemen tüm kahramanları bir İsa alegorisinden başka bir şey olmamaktadır. Hatta modern kahramanın (yukarıda belirttiğimiz) Tanrı'yla ilişkisizliği yüzünden, bunlara alegori yerine birer İsa parodisi bile diyebiliriz.

Ötekinin Bedeni

Modern kahraman için beden hâlâ dünyeviliğin, aşağı olanın temsilidir; ister hazzın peşinden koşsun, ister acının. O hâlâ dinî düşüncenin bazen mahcup, bazen pervasız bir taşıyıcısıdır. Bedenin cemaatten koparılışı, artık "kendi kendisinin tanrısı" olan modern kahramana iktidar alanı olarak öz-bedenini sunar: Hazzı ya da acıyı uygulamak için biricik alan. Aslında öz-yıkıcılığın mutlak biçimleri için geç modern dönemi beklememiz gerekmişti. Daha erken dönemlerde modern kahramanın iktidarını tecrübe ettiği bedenler, Descartes'ın müphem solipsizmiyle önemsizleştirilmiş *ötekiye* ait olanlardı. Descartes modern özneyi, dışarıyla birlikte kendi üstüne katlayarak öyle bir *içine* tıkmıştı ki modern özne, çıkılabilecek bir *dışarı* olduğuna bile emin olmuyordu. Dışarının ve ötekinin varlığının sınanması da bu yüzden epey *cathartic* olacaktı. Bu nedenle modern kahraman evvela bir seri katildi: Karındeşen Jack ve *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Cinayet*. Modern Beden, Kutsal İntikâncesinde kur-

tardığı bedenler üzerinde hastane, tımarhane, hapishane, moda ve kozmetik gibi yeni iktidarlar kurdukça, modern kahramanın operasyon alanı da kendi bedenine sıkıştı.

Dönemi karakterize eden birçok eserde de olduğu gibi, hem *Dorian Gray'in Portresi*'nde hem de Baudelaire'in "Okur'a" başlıklı şiirinde kadının yeri dikkat çekicidir. Aslında burada da yine bir negatif dindarlık teşhis edilebilir: Bakire Meryem'in şefkatli kucağından düşer düşmez, modern kahraman kendini fahişelerin soğurulmuş memelerine atmaktadır. Anne ve fahişeden ibaret kadın tasavvuruna sahip modern kahraman, Tanrı'dan kaçtığı gibi anneden de uzaklaşınca, ona fahişenin "kirli" kucağından başka bir yuvakalmayacaktır. Fahişenin bedeni dünyevî olanın en aşağı temsilidir. O aşağıların en aşağısının temsilidir. Modern kahraman bu bedende kendini gömmeyi, yok etmeyi arzular. Onun kadına yönelişi de yukarıda andığımız öz-yıkıcılığın iki vechesinden ayrı değildir: Hedonizm ya da nihilizm. Onun bütün hazcı yönelimlerine bir özyıkıcılık eşlik eder: Her geçen gün onu öldüren içki ya da afyon ıptılası, tüm mirasını tükettiği kumar ve sonunda frengiden ölmesine sebep olacak fahişeler.

Regresyon mu?

Aslında tüm bu düşkünlük belirtileri bize başka bir bakışın da kapısını aralıyor. Sanayi toplumunun başlarında afyon kullanımının yaygınlığı ve yasallığı düşünüldüğünde, ilginç bir yere varma ihtimalimiz de şekilleniyor. Afyon, Victoria dönemi İngiltere'sinde yaygın olarak kullanılan, her evde bugünün aspirini gibi bulundurulana, bebeklere hem rahat uyumaları hem de öksürük şurubu olarak verilen, eczanelerden kolayca alınan çok amaçlı bir ilaçtı. Hemen burada, uzun, bitimsiz fabrika mesaipleri sırasında, çalışan sınıfın kadınlarının çocuklarını afyonla uyutmak zorunda kalması PDK hatırlanmalıdır. Bu bilgiler akılda tutularak,

bahsettiğimiz dönemde yaygın olarak rastlanan afyon iptilasının çocukluğa dayandığını ve yetişkinlikte onu sürdürmenin, aynı zamanda bir çocukluk özlemi olduğunu söyleyebiliriz. Ya da içki ve afyon iptilasını, özenin kendi bilincinden kaçmasının yolları olarak görebiliriz. Bu verileri bize sunan edebiyat eserlerini hemen burada sıralamamız istenirse, Thomas de Quincey'nin otobiyografik eseri *Bir İngiliz Afyon Tiryakisinin İtirafı*’nı ve Doyle’un meşhur detektifi, afyon, morfin ve kokain bağımlısı Sherlock Holmes’ü hatırlatmak yeterli olacaktır.

Aynı şekilde kumar iptilasını da iki şekilde yorumlayabiliriz: Birincisi bir çocukluk gerilemesi olarak “oyuna dönüş”, ikincisi ise dünyevî olan maldan ve mülkten kurtularak arınma isteği. İkinci bakışla kumar, bir tür kendi kendini mülksüzleştirme eylemidir. Yine fahişelerin “kirlî” memelerine gömülen modern kahramanın bir oral regresyon yaşamadığını iddia etmek de zor olacaktır. Bu bakışla, tüm sadistik ve mazoşistik cinsel tecrübeleri de genital olgunluğuna erişmemiş bireyin çocuksu oyunları olarak okumak mümkün hale gelecektir. Bu tecrübeler yukarıda andığımız gibi, ötekinin ve dışarısının *şiddetli bir sınanması* olarak da görülebilir. Bu bakış da bizi, yine psikanalizin kavramlarına ulaştıracaktır: Çocuğun libidinal gelişiminde, içerisi ve dışarısının anal dönemdeki kavranışı ve onun anal sadistik evresi akıl da tutulmalıdır. Bu evrede bireyin cinsel nesnesine yönelen duygusu, tam da modern kahramanda olduğu gibi hem sevgi hem de nefret içermektedir.

Sonuç

Modern düşüncede bedenle düalizmi ifrata vardırılan ve en sonunda bedenden bütünüyle ayrıştırılan ruh Tanrı’dan “kurtarılınca” Şeytan’a kiraya verilmiş ya da satılmıştı. Artık bir “yükseleşme/kurtuluş” imkânı ve nefes alan dünya ise bir düşünce yur-

du"ydu. Bu "aşağılık" yerde, modern kahraman için hazzıya yönelmekten başka bir seçenek de kalmamıştı. Beden hem bu yönelişin aracı hem de ruhun Tanrı'dan koparılışı günahının kefaretinin ödetilebileceği biricik varlıktı ve tam da bu nedenle öz-yıkıcılığın iki kardeş türü olan hedonizm ve nihilizmle yıkıma uğratılmalıydı: Onu yavaş yavaş öldüren içki ya da afyon ıptılası, kendini mülksüzleştirmenin bir yöntemi olarak kumar ve onu fren-giye sürükleyen fahişeler.

Modern kahraman tüm bu düşkünlüğü için nedamet getirir. Ama nedametini Tanrı'ya sunamaz; onun için üzülmeyi, onu mazur görmeyi ve affetmeyi okurdan bekler. Komünyon'u reddederek ortaklaşa kefareti de kaybetmiş olan modern kahraman *confession* (günah çıkarma) için başka bir mabet bulamaz. Pişman günahkârın yeni nedamet tapınağı edebiyattır. Dertleri için ağlayacak, ağıtlar yakacak "bacılar"dan müteşekkil bir okur korusu da zaten bu tapınakta onu beklemektedir.

Kaynakça

Baudelaire, Charles. "Okur'a". *Kötülük Çiçekleri*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1999.

Campbell, Joseph. *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. İstanbul: Kambalacı Yayınevi, 2003.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust*. Trans. Recai Bilgin. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1966.

Quincey, Thomas de. *Bir İngiliz Afyon Tiryakisinin İtirafları*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2008.

———, *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Cinayet*. İstanbul: İletişim Yayınevi, 2007.

Wilde, Oscar. *Dorian Gray'in Portresi*. İstanbul: Can Yayınları,

Descartes'ın benliği keşfi o kadar biricikti ki, bu keşif sadece bütün modern düşünceyi değil, gündelik hayatın sıradan insanını dahi *derinden* etkiledi. Aslında "etkiledi" dediğimizde bile, bu etkinin hâlâ devam ettiğini ve böyle giderse epey kalıcı olacağını gizlemiş, onu küçümsemiş oluyoruz. Oysa insanlık –burada "deli" ve "kuyu" metaforunu anıştırmamız mazur görülürse– Descartes'ın onu attığı benlik kuyusundan dört yüz yıldır kendisini çıkarmayı beceremedi. Biz bu kuyuyu ve ona yuvarlanan bireyin halini "Modern Kahramanın Düşüşü" başlıklı yazıda izah etmeye çalışmıştık.

Yukarıdaki hatırlatmanın amacı, Necatigil'in "Hücre" başlıklı şiirini –hemen tüm eleştirmenlerin yaptığı gibi– aceleci ama kendinden emin bir kolaylıkla, "yabancılaşma" ve "bireyin yalnızlığı" bağlamında ele almaktan kurtulmaktır. Çünkü Necatigil'in şiiri, sosyolojinin konu edinebileceği türden bir birey/toplum ilişkisinin fevkinde bir anlamı havidir; hatta tam da Descartes'ın bizi yuvarladığı sandığın tasviridir:

Hücre
 Herkes kendi sandığında kilitli
 Bir küçük pencere — istemez
 Çıkacak sandığından gelecek de biri.
 Özler uzaktakini arada
 İstemez
 Geldiğinde gittiğinin izleri.
 Çürük, kopmuş, ya da yeni çekilmiş
 Dil oraya gider
 Kimse geri getiremez bizleri.

Aslında yazının başlığında "Descartes'ın Sandığı" derken, Necatigil'in de "sandığı" diyerek yaptığı tevriyeyi yansılamak-
 tan başka bir iş yapmıyoruz. Ya da anakronik bir şekilde söyler-
 sek, Necatigil bizimle birlikte, hem Descartes'ın ruhumuzu tı-
 kıştırdığı *sandıktan* hem de Descartes'ın —ve ondan itibaren her
 modern bireyin— "ben" derken *sandığı* şeyden bahsediyor. Bu
 bakışla ele aldığımızda, şiirin ilk kıtasının *benlik kuyusunun*, ikin-
 ci kıtasının ise *ötekîyle* kurulamayan sancılı ilişkinin resmi oldu-
 ğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Son kıtayı ise öznel tecrübenin di-
 le getirilemeyişinin ifadesi olarak okumayı önereceğiz: Dil sü-
 rekli —ve mecburen— *bene* atıfta bulunarak iş görse de, oradan
 bir şey getirmek, yani *benin* tecrübesini dışarıya aktarmak im-
 kânsız kalacaktır.

Abdülhak Şinasi'nin "Bir Geçmiş Zaman Hikâyesi" adlı öykü-
 sü hariç tutulursa, bu okumaya konu olan diğer bütün öyküler-
 de, yani Uşaklıgil'in "Mai Yalı", Tanpınar'ın "Abdullah Efendi'nin
 Rüyaları", Abasıyanık'ın "Haritada Bir Nokta" ve Atılgan'ın "Bo-
 dur Minareden Öte" adlı öykülerinde, yukarıda "modern kahra-
 man" namıyla tesmiye ettiğimiz karaktere rastlanır. Onlar —Sel-
 man Bayer'in ilk romanına ustalıkla verdiği isimle söylersek— *Ken-
 di İçine Düşenler Ansiklopedisi*'nin birer maddesi gibidirler. *Dışa-
 rıyla bir düşünce* —ve *Kırmızı Kurşun* gibi davranışları— aslında *kendi içlerin-*

de yaşarlar: "Mai Yalı" kaptanının köprüde tavra oynaması, Abdullah Efendi'nin arkadaşlarıyla neşeli bir işret meclisine katılması, "Bodur Minareden Öte" kahramanının iş ve evlilik hayatı ve kalabalıklara karışması, "Haritada Bir Nokta" anlatıcısının "namuslu" insanlarla balığa gidecek olması, onları *öteki*yle ilişkilendiremez. Daha doğrusu, onların toplumla ilişkileri hastalıklı bir haldedir. "Bodur Minareden Öte"nin kahramanının karısı-yla ve iş arkadaşlarıyla ilişkisi bir yana, -öykünün giriş paragrafında anlatılan- *öteki*yle ilişkisi tam da bu hastalıklı halin tasviri gibidir:

Buraya gelmeden önce ne gerekiyorsa hepsini yaptım; öğle yemeği yemedim, tıklım tıklım bir otobüste biletiçiye ayağıma bastırdım; bir kadına kaşlarını çattırdım; inerken tıraşı gecikmiş, kahverengi enseli bir adamı "Yavaş ol be!" diye bağırttım; stadyumun önünde bağırgan kalabalığın arasına karışıp -sol kolum iç cebimin üstünde- kendimi itellettim, kakalattım.

"Mai Yalı" kaptanının yolculara katılamaması gecikme endişesine bağlansa dahi, tepinmesi, kızarması ve bağırması hiç de doğal değildir:

Yazın, mesela bir cuma günü bütün teferrüce çıkmış halkı Mesarburnu'na götürürken onda da, şu vapuru burada kendi haline bırakarak, onlarla birlikte çıkıp gitmek için şedit bir arzu uyanırdı. Evet, gitmek, bir parça hayatının kendisine ait bir şey olduğunu hissetmek için, bu vapurdan kaçmak isterdi[...] sonra vaktinde avdet seferini yapamayacağından korkarak acelesinden yerinde tepinir, bağırır, kızar; nihayet sinirli bir hareketle düdüğünün ipine asılarak çeker, bu tenezzüh yerini havayı haçerleyen bir feryat ile yırtarak nasibi olmayan bu âlemden bir an evvel uzaklaşmak için kaçırır.

“Haritada Bir Nokta” anlatıcısının topluma hüsnü zanla yaklaşımındaki abartı da bu hastalıklı bakışa bir örnektir:

Babadan kalma ev, anamın sayesinde gürül gürül işliyordu. Bense, orada kafamı kuma sokmuş devekuşu gibi oldum önce. Artık bütün günümü ve gecemi burada geçirecektim. Etrafımı çeviren insanların hepsini kendimden çok iyi, çok namuslu, hani demin söylediğim evine dönen “müs-rif çocuk” ruhuyla seyrediyordum.

Abdullah Efendi de “bu cins adamlarda zaman zaman olduğu gibi o da bu müstesna ânin kıymetini biliyor ve kendisini diğer insanlar arasına karışmış görmekten saadet duyuyordu”:

Evet, şimdi o da etrafındaki rahat neşeye kendisini bırakmış, biraz evvel lokantaya gelirken beraberinde taşıdığı ruh hâletinden ayrılmış olmanın hazzı içinde konuşuyor, eğleniyor, hatta ufak ve çok hesaplı tecrübeler halinde arkadaşlarını taklit ediyor, yani zamanına göre mütearrız, yahut sinik olmaya çalışıyor, nükte yapıyor, hicvediyor [...]

Oysa bu sıradanmış gibi görünmenin garabetini yine yazar bize anlatır: “Hilkaten korkak yaratılmış bir insanın tehlikeli bir gece yolculuğunda kafilenin en önünde yürümüş olmaktan duyacağı muğlak bir zevk içinde açık saçık şeyler bile anlatıyordu. Ah, bu bir kör gibi etrafını deneye deneye, dört bir ciheti yoklaya yoklaya yürüme...”

Tanpınar, Abdullah Efendi’yi tarif etmeye başlarken, bizim “kendi içine düşmek” olarak tesmiye ettiğimiz duruma “kendi içinde yaşamak” der. O buradaki “üst/alt kat” tabirleriyle Freud-yen benlik taksimatını kastetse de, biz aşağıdaki bölümü, bütün bu kahramanların kendi içine düşmüşlüklerinin bir tasviri olarak okuyoruz.

Hakikatte Abdullah Efendi, ömürlerinin sonuna kadar kendileri olmaktan kurtulamayan, nefislerini bir ân bile unutamayan, etrafındaki havaya kendilerini en fazla bıraktıkları zamanda bile, içlerinde, tıpkı alt katta geçen bütün şeyleri merakla takip eden bir üst kat kiracısı gibi köşesinde gizli, mütecessis, gayrimemnun ve zalim ikinci bir şahsın mevcudiyetini, onun zehirli tebessümünü, inkâr ve istihfaftan hoşlanan gururunu ve her ân için ruhu insafsız bir muhabebeye davet edişini duyan insanlardan biriydi.

Sonuç olarak, bütün bu karakterler, toplumla sağlıklı bir ilişki kurmaktan uzak bir halde hayale çekilmişlerdir. Abdullah Efendi rüyanın içindedir, Abasıyanık "Haritada Bir Nokta" hayal etmektedir, Kaptan "Mai Yalı" hülyasında bir hayat kurmuştur. "Bodur Minareden Öte"nin kahramanı fiilen hayal görmese bile, bütün eylemi bir içsel fantezinin içinde geçmektedir. Bunlar basit hayaller değil, kendi "sandıkları"dır. Orada, kendi benlikleri içinde yaşamaktadırlar. *Ötekiyle* kurdukları ilişkiler de sahici değildir; bu hayalden, iç hayattan hariç değildir: Kaptan'ın aile hayatı, "Haritada Bir Nokta"nın yabancı balıkçısı, "Bodur Minareden Öte"de oturan kadın, hep bu hayalden uzanılan *ötekiler*dir. Abdullah Efendi ise çok daha karmaşık bir dünya inşa eder. Aslında bütün bu öyküler bireysel tecrübenin dile getirilemezliğinin de ifadesidir.

Ali Nizami Bey'in durumu benzer, ama biraz daha karmaşıktır: Ali Nizami Bey ilk döneminde *dışarıyla* ilişkisini biriktirdiği nesneler üzerinden kurar. Saplantılı olduğu bu nesneler her ne kadar dışa dönüklük alameti olarak görünse de, onun da hayatı içseldir. İkinci döneminde kendi içinden çıkmış gibi görünse de onun durumu en vahimidir: O artık hayalini hakikat kılmış, kendisini bir Bektaşî babası haline dönüştürmüştür. Onun hayali artık kendi içinde yaşanmaz; o kendi içinden bir hayal kişisi olarak çıkmıştır. Ali Nizami Bey diğer karakterlerden farklı olarak "sandığında" yaşamamaktadır, *Öteki'sandığı* "bolsu"dur.

DESCARTES'İN SANDIĞI

Kaynakça

Abasıyanık, Sait Faik. *Bütün Eserleri*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 2001.

Atılgan, Yusuf. *Bütün Öyküleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

Bayer, Selman. *Kendi İçine Düşenler Ansiklopedisi*. İstanbul: Okur Kitaplığı, 2012.

Hisar, Abdülhak Şinasi. "Bir Geçmiş Zaman Hikâyesi." Kaplan, Mehmet. *Hikâye Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları, tarih yok.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Bütün Öyküleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.

Uşaklıgil, Halit Ziya. *Bir Yazın Tarihi*. İstanbul: Özgür Yayınları, 2005.

FAHİM BEY VE BİZ: BİR “KİM”LİK SORGUSU

Abdülhak Şinasi'nin *Fahim Bey ve Biz* isimli romanı, “Bir Ölüm Haberi” başlıklı ilk bölümünde, gazetede yayımlanan bir ölüm haberinin hakikatle ne kadar mutabık olabileceğini sorgulayarak başlar. Mevtanın hayatını hiçbir zaman tam anlamıyla özetleyemeyeceğini bildiğimiz ölüm haberinden pek de muvaffak olamayan bir ansiklopedi maddesine müracaat, romanı özetlemek adına zorunludur: Birbiriyle organik bağı bulunmayan yirmi iki bölümden müteşekkil bir hatırat dizisini andıran roman, farklı tanıklıklarla çizilen bir portreye benzer. Anlatıcı, gazetede tesadüf ettiği ölüm haberiyle Fahim Bey'in hatıralarına dalar. Anlatıcının babasının okul arkadaşı olan Fahim Bey Bursa eşrafındır. Tahsil için geldiği İstanbul'da ancak maaşsız bir memuriyet bulabilse de ailesi sayesinde müsrif bir hayat sürebilmiştir. İsrafını sefaret kâtibi olarak gittiği Londra'da da sürdüren Fahim Bey gazete okumaya ve her çeşit peynire iptilasıyla dikkat çeker. Çevresinde kültürlü biri olarak tanınmaktan memnundur. Bir “teşebbüs-i şahsî” taraftarı olan Fahim Bey, birkaç başa-

rısız teşebbüsün ardından kiraladığı yazıhanede, uyuklamadığı nadir zamanlarda tuttuğu muhayyel hesap defterlerinin hülyalarıyla yaşar. Yaşantısı hiçbir zaman hayal etmekten öteye geçemeyen Fahim Bey, bir gün sessizce ölür. Roman, herkesin başka türlü gördüğü Fahim Bey'i tam manasıyla tanıyıp tanıyamadığımızı sorgulayarak sona erer.

Fahim Bey Kim, Biz Kimiz?

Fahim Bey basitçe simgeleştirilmiş bir kişilik değil, –kelimenin fizikî anlamında olmasa da– kanlı canlı, gerçek bir roman karakteridir. Kişiliği basitçe değil, aksine oldukça kompleks halde çizilmiştir. Abdülhak Şinasi, Mustafa Baydar'a verdiği röportajda bu başarısını "Romancı yarattığı kahramanı hafızasında başka başka zamanlarda, ayrı ayrı gördüğü adamlardan kim bilir kaç şahıstan mürekkeptir. Onun etrafında adeta bir grup toplanmış olur. Romancı bunların hepsinden ayrı ayrı parçaları birleştirerek bir vücut meydana getirir." diyerek izah etse de, Fahim Bey farklı kişilerin karakterlerinin karıştırıldığı bir terkip değildir; öyle olsa dahi ancak çok iyi yoğunlaşmış bir terkiptir.

Romanda Fahim Bey'i doğrudan anlatmayan her bölüm "biz"im anlatımızdır. Yoksa denemeye varan o uzun bölümler bir romanda mazur görülemezdi. Bu bölümlerin varlığını, roman tekniği hakkında yazarın bilgisizliğiyle açıklamak ise, bu denli incelikli bir yapıyı kurabilen yazara hakaret olurdu. "Biz" hem anlatıcı, hem anlatıcının başvurduğu tanıklar ve hem de bu iki kaynak aracılığıyla Fahim Bey'i tanıyan okurlarıdır. "Biz" bu romanda bir bütün teşkil etmiş kolektif bir benlik olarak görünsek de, başka bir romanda müstakil karakterler olarak hayat bulabilecek gerçek insanlarıdır. Bunun en bariz örneği anlatıcının eniştesidir: Onu Abdülhak Şinasi'nin bir sonraki romanında, *Çamlıca'daki Eniştemiz*de başka karakterler olarak görürüz.

Kim Kimdir?

Anlatıcının son bölümde Fahim Bey'e yönelttiği sualler ve cevapları, aslında romanın bize başından beri anlatmaya çalıştığı "hakikatler"dir: "Kimse görüldüğü gibi değildir. Fakat kimse görünmediği ve kendi olduğunu sandığı gibi de değildir. Kimse bizi olduğumuzu sandığımız gibi göremez. Kimsenin nasıl olduğunu hiç kimse bilemez." (128) Roman baştan sona, bir tür "bi-reyin bilgisi" soruşturması olarak okunmaya müsaittir. İlk bölümde bahsedilen gazetedeki ölüm haberi, Fahim Bey hakkında –er-tesi gün tekzip edilecek– bir bilgi verir: Onun eski bir maslahatgüzar olduğu bilgisi. İşte "bi-reyin bilgisi"nin soruşturulması ve onun imkânı hakkındaki kanaat henüz burada bildirilir. Fahim Bey eski bir maslahatgüzar mıdır? Hem evet hem de hayır! Fahim Bey'in memuriyetteki derecesi ancak kâtiplikti. Ama bir vakit, intihar eden maslahatgüzar yerine, birkaç günlüğüne de olsa maslahatgüzarlık vazifesinde bulunmuştu. Fahim Bey nadiren "olduğu gibi", ama sıkça da "olmadığı gibi" olan bir adamdır: Maş almadan çalıştığı halde bir memurdur. Fakir olduğu halde, boş tuttuğu birçok odaya sahip büyük bir konakta oturur. Mevkiisiyle uyumsuz elbiseler giyer. İçerisinde hiçbir iş görmediği, pahalı bir yazıhane kiralar. Yemeğini yemek ve uyulamaktan başka işi olmadığı halde, zengin ve meşgul bir işadımıymışçasına, yazışmalar yapıp defterler tutar.

Fahim Bey'in görüldüğü kişi olmadığı açıktır. Peki ya o, olduğunu sandığı kişi midir?

Bireyin Bilgisi Mümkün Müdür?

Abdülhak Şinasi'nin diğer romanlarında da kullandığı tanık-anlatıcı sadece teknik bir tercihin ürünü müdür? Yoksa onun kurmak istediği epistemolojik evrenin zorunlu, merkezi unsuru

modur? Anlatıcı, anlatıya konu olanın, yani Fahim Bey'in hayatının tanığıdır. Anlatıcı aynı zamanda Fahim Bey'in hayatının diğer tanıklıklarının da hem dinleyicisi hem de anlatıcısıdır. Bütün bu tanıklıklar izafidir; hiçbirisi güvenilir değildir ve güvenilir olamazlar. Anlatıcı bu izafi çokluğu ve güvenilmezliği dürüstçe gösterse de, kendisinin de güvenilemez olduğunu işaret eder. Çünkü onun da anlatısı Fahim Bey hakkındaki duyguları ve fikirleri değiştikçe bozulmaktadır. "Biz" ise anlatıcıdan farklı olarak, Fahim Bey'in hayatına tanık olmasak da, aynı onun gibi, Fahim Bey hakkındaki fikirleri ve duyguları roman boyunca değişen, "güvenilmez okurlarız".

Bireyin bilgisindeki bu çok yönlülük romanın temel tezini teşkil eder. Onun çok yönlülüğü sadece ona tanık olanların görüşlerinin izafetinden ibaret değildir. Yazar bu çokluğu kullan- sa ve ona işaret etse de, çok yönlülüğü kolaycı bir izafiyete indirgemez. "Yabancı gözler ve izanlar bizi olduğumuzdan büsbütün başka, ya şişman ve kısa, ya zayıf ve uzun gösteren bozucu ve güldürücü aynalardır." (128) derken, bireyin ötekilerdeki bilgisinin, hakikatin izafi yansımaları değil, ancak onun bozulmuş, çarpıtılmış görünüşleri olduğunu iddia eder. Bozma ve çarpıtmadan –bireyin kendisi hakkındaki bilgisini sağlayacak– kendine bakış da kurtulamaz: "Biz bile kendimizi en sadık bir aynada görmek istesek nefesimizin buğusu aynamızı bulandırır ve gözlerimizi şaşırır." (128) Her iki bakış da maluldür. Anlatıcı hakikatin izafi olduğunu, yani hakikatin izafiyetten ibaret olduğunu değil, hakikatin yansımalarının izafi olduğunu ve hiçbir zaman bu yansımaların hakikati temsil edemeyeceğini söyler. Değerler hakkındaki görüşü de farklı değildir: "İyilik de fenalık da, güvercinlerin boyunlarındaki tüylerin renkleri gibi, iç içe geçen ve morumsu olanların nerede başladığı, güvemsi olanların nereye kadar devam ettiği ve pembemsi olanların nerede bittiği hiç de belli olmaz." (128) Bu bakış, geleceğin, geçmişin, bugünün, geleceğin rüzgârlara uya-

rak, daima değişen ve kâh böyle ve kâh öyle gözüken şeyler değil midir?" (130)

Romana yayılmış bu tutarlı epistemolojiye göre, hakikat insan bakışıyla görülemez. Yazar "sathi ve aldatıcı" olan bir zahi-ri hakikatten, bir de "hep birer hususiyetten ibaret" olan geçici hakikatlerden bahsediyor. "Bin bir cephesi, çehresi, manası ve başka başka görünüşleri" olan hakikatin aslının ne olduğunu ise söyleyemiyor. Sonunda karanlığa, ölüme ve yokluğa ulaşmasaydı, yazarın batını ve ilahi bir hakikat düşüncesine sahip olduğu söylenebilirdi. Ancak o yokluğa ulaşmayı tercih ediyor: "Var olmadan önce yok olduğumuz gibi, var olduktan sonra da yine yok olacağımızı anlıyoruz.", "Sonunda mademki tamamen mahvolacağımız bellidir, esasta mevcut olan ancak ölümdür." dedikten sonra özgün bir nihilizme varıyor: "Her hayat, her vuslat ve her muvaffakiyetin rikkatimize dokunan şivesi bunların boş karanlıklar içinde birer havai fişek tarzında yanan ışıklarla yüксеle yüксеle vardıkları noktada, gönlümüze hayret veren müşfik ve parlak renklerle bir an açılacak, sonra yine, çaresiz, karanlığın boşluklarına dökülüp sönmeleridir." (131)

O halde bize düşen, biraz sonra karanlıklara gömülecek bu ufukta, şu rengârenk havai fişek gösterisini seyretmek ve anlatmaktan ibarettir; ne kadarı gerçek, ne kadarı sadece bir ışık oyunundan ibaret pek de kavrayamadan.

Sonsöz

Fahim Bey ve Biz, ismindeki vaadi bihakkın yerine getiren bir kitap: Gerçekten de o hem Fahim Bey'in hem de "biz"im anlatımızdır. Abdülhak Şinasi'nin müstehzi üslubu okuru sıkça gülme-ye sevk etse de, buna yeltenenlere rahatlıkla çıkışabiliriz: "Ne gü-lüyorsun? İsimleri değiştiren kitaplar isminin hikâyesidir"

FAHİM BEY VE BİZ: BİR "KİM" LİK SORGUSU

Kaynakça

Baydar, Mustafa. *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar*. İstanbul: Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık, 1960.

Büyük Türk Klasikleri. Cilt 11. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1992.

Hisar, Abdülhak Şinasi. *Çamlıca'daki Eniştemiz*. İstanbul: YKY, 2005.

———, *Fahim Bey ve Biz*. İstanbul: YKY, 2005.

_İNTİBAH'TA ŞİİR VE ŞİİRSELLİĞİN İŞLEVİ

Franco Moretti "Dünya Edebiyatı Üzerine" başlıklı makalesinde, romanın gelişimini Batı ve "çevre" kültürlerin etkileşimi bağlamında ele alırken, Türk edebiyatından seçtiği örnek Ahmet Evin'in makalesi dolayısıyla *İntibah*'tır. Moretti'nin Jameson'ın "yasası"nı test ederken kullanıp yasaya mutabık bulunduğu bu önemli eseri, birçok eleştirmen ve edebiyat tarihçisi tarafından onun esin kaynağı –en azından esin kaynaklarından birisi sayılmakla zaten *İntibah*'la ilişkilendirilen bir metin olarak *Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi* ile birlikte okumayı deneyeceğiz.

İntibah'ın bölümleri arasındaki geçişte kullanılan şiirler, bu roman hakkında yazmış neredeyse tüm eleştirmenlerin ve edebiyat tarihçilerinin ilgisini çekmiş ve onların birçoğu da bu şiirlerin kullanımını, geleneksel söyleyiş biçimlerinden yeni bir biçime geçişle açıklamıştır. Biz de bu çok "bilinen" meseleyi Moretti'nin tezi çerçevesinde ele alacak ve asıl önemlisi, metne yayılmış şiirsel ifadelerin işlevini anlamaya çalışacağız. *İnti-*

*bah'*taki şiirleri, okuru geleneksel biçimden yeniye taşıyan birer aracı olarak görenlerden biri olan Güzin Dino'nun *Türk Romanının Doğuşu* adlı kitabını, bütününe yayılmış kaba marksizmine ve ilerlemeci modernist tavrına rağmen, odaklandığımız meseleleri ayrıntısıyla ele alışından dolayı, ikincil metin olarak kullanacağız.

Uzlaşma mı, Uzlaşmazlığın Gerilimi mi?

Moretti dört kıta, iki asır ve yirmiyi aşkın eleştirel çalışmayı kapsayan okuma yolculuğunun sonunda hep aynı kapıya çıktığını söylüyor: "Bir kültür modern romana yöneldiği zaman, ortaya çıkan şey *her zaman* için yabancı form ile yerel malzemeler arasında bir uzlaşma şeklinde kendini göstermektedir." Oysa aynı makalede Evin'den yaptığı alıntı bir uzlaşmazlıktan bahsediyor: "Biri geleneksel aile hayatına, diğeri bir fahişenin özlemlerine dayanan iki temanın birleşmesi"ni ele alan Evin, "gerek temaların bağdaşmazlığından gerekse iki temaya yapılan vurgunun derecesindeki farklılıktan dolayı, romandaki birli[ğın] zedelendiğini" söylüyor. Aynı dipnotta yapılan Jale Parla alıntısında da "Yeniliğe duyulan eğilimin arkasında, baskın olan ve baskınlaşan, yeni fikirleri Osmanlı toplumuna uygun, yeni kalıba döken bir Osmanlı ideolojisi"nden bahsediliyor; Parla "bu kalıbın, birbiriyle uzlaşmaz aksiyomlara dayanan iki farklı epistemolojiye dayanması"nın tasarlandığını söylüyor.

Aslında Moretti de bu uzlaşmazlığın pekâlâ farkında: Zaten mevzubahis dipnotta "Form olarak uzlaşmanın paradoksları ve istikrarsızlığı"ni ele alıyor ve Henry Zhao'nun bu uzlaşmazlığın yarattığı "huzursuzluğu" konu edindiği *The Uneasy Narrator* adlı kitabından, Tanzimat dönemi Türk edebiyatını ele alırken bizim de çok işimize yarayacak bir tespiti aktarıyor: "Son dönem Sing romanının belirgin bir özelliği, anlatıcının metne burnunu sok-

masına yerli Çin romanının önceki dönemlerinden gözlenene kıyasla çok daha fazla rastlanmasıdır... Yeni benimsenmiş teknikleri açıklamaya çalışan çok sayıdaki işaret, anlatıcının kendi statüsünün istikrarı konusundaki huzursuzluğu ele vermektedir... ahlaki yorumlar yargıları daha belirgin duruma getirmek için daha taraflı bir hal almaktadır.”

Biz bu yazıda “huzursuzluğu” ahlâkî yorumlarda arayacak olsaydık işimiz elbette daha kolay olurdu. Oysa yazar daha belirgin yargılarını ve yorumlarını, ahlâkî alandan ziyade, kadınlarla erkekler arasında gelişen yeni tip ilişkiler hakkında bildirmektedir. Güzin Dino bu bölümleri Namık Kemal’in ahlakçılık yapışına örnek olarak gösterse de, bizce mesele yeni tip sevdıyla alakalıdır: “O vakit ise Çamlıca’nın en civcivli zamanı olmak cihetiyle yollar, birbiri ardınca akıp gitmekte olan yaşmak kalabalığından köpükler içinde kalmış birer seyli huruşanı andırmaya başladı.” diyerek kadınların sokağa çıkışlarını hiçbir rahatsızlık bildirmeden tasvir eden Namık Kemal, erkekleri ise garip bir işle suçlar: Yalancılık! “Beyler de yerlerinden kalktılar. Hanımlara karıştılar. Her biri belki bin tanesine iptilâsından, ondan başka kimseyi sevmek ihtimali olmadığından, yolunda ölmeyi canına minnet bileceğinden, hâsılı ne kadar yalan var ise cümlesinden bahisler açmaya başladılar.”

Yabancı Form, Yerel Malzeme

Her ne kadar “Kimi sahneler Alexandre Dumas’nın ve Abbé Prévost’un romanlarından alınmış olsa bile,” der, Dino, “Ali Bey’le Mehpeyker’in ilişkileri ve tutkusal serüvenlerini sadece Fransız romanlarına bağlamak yanlıştır.” Namık Kemal’in *Hançerli Hanım Hikâyesi*’nde işlenen “geleneksel bir konuyu zamanın örf ve adetleri çerçevesi içerisinde, ama yeni bir kurguyla, Türkiye’de kadın-erkek ilişkileri üzerindeki öncelikle yabancılaştırmak

çağdaşlaştırmak iste[diğini]" söylerken Dino'nun "kurgu" tesmiye ettiği şey, Moretti'nin "yabancı form"udur; "yerel malzeme"-nin ise *Hançerli Hanım*'dan tevarüs edilenler olduğunu söylemeye hacet yok. Peki ya "yerel anlatı sesi"?

Geleneksel hikâyelerde düzyazıyı izleyen dizelerin metne dâhil olduğunu söyleyen Dino, *İntibah*'taki dizelerin geleneksel kullanımdan farklı bir işleve sahip olduğunu anlamıştır: "Namık Kemal'inkilerdeyse sadece bir çeşit şiirsel bağlantı ödevini yerine getirir ve anlatımdaki ilerleme evrelerini birbirine düşün ya da duygularla ve geleneksel biçimle bağlar." Ancak Dino bunları "geleneksel teknik öge" diye tanımlayarak biçime dâhil eder ve okuru "yeni türün serüvenine hazırla[yan], alıştır[an]" bir geçiş mekanizmasına indirger. Yabancı ve yeni bir formun içinde eskiye ait bu tür öğelere rastlayan bir eleştirmenin yapabileceği makul yorumlardan biridir bu. Biz biraz daha ileri gidip, bu beyitlerin eski biçime ait "teknik öge"ler olmayıp, anlatı sesini teşkil eden unsurlara dâhil olduğunu iddia edeceğiz. "Anlatı sesi"yle kastedilenin çok daha kapsayıcı bir şey olduğunu kabul ederek, bizi odaklanacağımız meseleye hızla taşıması ve aynı zamanda metindeki ayrışılığı nedeniyle, anlatı sesindeki yerelliğin şiirlerde tebellür ettiğini savunacağız.

"Araya Giren Beyitler"

Yukarıda da söyledığımız üzere, Dino *İntibah*'taki şiirlerin gelenekselden farklı bir işleve sahip olduğunu görür: Kitabın beş bölümünü hariç tutarak, "Her bölümün başındaki beyitler[in], içeriği tanımlayan ya da niteleyen bir çeşit başlık işini gör[düğünü]" söyler. Hariç tutulan bölümler olmasaydı, biz de bu şiirlerin işlevinin, gelenekselle yeni formu bağlayan bir tür geçiş mekanizması olduğunu söyleyip, üstünde daha fazla durmadan geçebilirdik. Oysa *İntibah*'ta Beyit-Mesnepeyler mülk karşılaşmaları ve

uzun 'âşikane' konuşmaları"nın teşkil ettiği bu beş bölüm, bizce şiirlerin gizemini çözmeye yarayacak bir anahtar işlevi görür: Dino'dan iktibasla "araya giren beyitleri" tanımlarsak, "konuşmaların her evresinde Ali Bey'in duygu dalgalanmalarını yansıttıklarını" söyleyebiliriz. Peki, Ali Bey'in duyguları neden dalgalanmaktadır?

"Sevda Diyalogları"

Güzin Dino'ya ve onu genellikle olumlayarak alıntılanan Berna Moran'a, eski Türk edebiyatı bir türlü sevda beğendiremez: Divan edebiyatını "sevgiyi idealize ederek gerçeklikten uzak bir romans dünyası sergile[mekle]", meddah hikâyelerindeki sevgiyi ise "idealize edilmiş romantik bir aşk değil, batakhaneler ve cinayetler atmosferi içinde yaşanan şehvet" olmakla eleştirirler. Hatta Güzin Dino "IV. Murad devrine bağlanan ve *Hançerli Hanım Hikâyesi* ni de içine alan hikâye dizisinde, cinsel sevda betimlemelerinin açık saçık (pornografik) sahnelere kaçtığı[nı]" iddia eder. Bu "ifrat" ve "tefrit"ten azade bir sevdayı anlatacak yeni romanı ise acemice bulur: "Ahmed Mithat Efendi'de daha da belirgin olan bu acemilik ve Namık Kemal'in sevda diyaloglarında görülen düzgünsüzlükler, bir kez daha, eksiksiz ve güçlü romansal bir anlatıdaki yumuşaklığı, bükümlülüğü ve çeşitli söz kuruluşlarından oluşmuş bir üslubu yaratabilmek için henüz üstesinden gelinememiş teknik zorlukları gösterir." Oysa biz bu türden "acemilik" yakıştırmalarını genel olarak yersiz bulmakla birlikte, bilhassa burada mevzubahis olamayacağını, sevda diyaloglarında görülen "düzgünsüzlükler" in acemilik değil, tereddüttün mahsulü olduğunu iddia edeceğiz.

Sevda diyaloglarına yakından baktığımızda, Ali Bey'le ilk buluşmalarında Mehpeyker'in 25 Kırkhatun ve niyetli aşkâna ed

üstüpla konuştuğunu, ama onun karşısında Ali Bey'in gerek bayılarak gerek ise ağlayarak sükût ettiğini, duygularına ancak yazarın tercüman olduğunu ve onun da bu işi geleneksel tarzda beyitlerle yaptığını görürüz. Ya da Ali Bey dile gelip "sözleri kalbinden parça parça kopar da ağzından öyle dökölürmüş gibi kesik kesik" konuşabildiğinde ise yine şairanedir: "Kulunuz... Kulunuz... Ona da razıyım". Mehpeyker'in yeni tip bir aşığa yakışır sarahatte bir düzyazıyla konuştuğu bu diyaloglarda, Ali Bey'in hem kendi ifadelerindeki hem de yazarın tercüme ettiği duygularındaki geleneksellik ve şiirsellik dikkat çekicidir. Ali Bey'in bu halini, yazarın yeni tip bir aşk karşısında kapıldığı tereddütlerle geleneksele ricat etmesi olarak okuyabiliriz.

Yerel Arzu, Yabancı Fantezi

36

MODERN
KAHRAMANIN
TÜŞÜŞÜ

Yukarıda andığımız makalede Moretti'nin alıntılacağı yazarlardan biri olan Doris Sommer "On dokuzuncu yüzyıl ortası Latin Amerika romanlarındaki kadın ve erkek kahramanlar geleneksel doğrultuda birbirlerini tutkulu biçimde arzuluyor idiyeler bile," diyor, "Bu tutkular bir nesil önce görülmemişti. Aslında modernleşen âşıklar, kendilerinin de gerçekleştireceklerini umdukları Avrupa romanslarını okuyarak, erotik fantezileriyle nasıl rüya göreceklarını öğreniyorlardı."

Tanzimat romanın âşıkları da "batakhaneler ve cinayet atmosferi içinde yaşanan şevhet"ten ve "idealize edilmiş" sofiyane aşktan kurtulup, modern Batılı âşıklarinkine benzer romantik maceralara atılmalıydılar. Zaten Ali Bey de henüz ilk öpüşmesinde, muhtemelen "dudağın cildinde olan rikkat" yüzünden, şairane aşka boş verip maddî zevklere yelken açmıştır: "Ali Bey tamamiyle sermest olarak ve o halde ise muhabbete müteallik bir hafta evvel zihninde devrân eden hayalleri şairaneyi tasavvur

ve bulunduğu ezvak-ı maddiye ile mukayese ederek bayağı bu cismanî telezzüzatı o ruhanî eşvaka tercih eder olmuş idi.” Güzin Dino her ne kadar bu sevişme sahnesinin natüralist bir yönle anlatılarak hem “ülküleştirilmiş sevda kavramını yalandan arıtma[nın]” hem de klasik şiirdeki, geleneksel masal ve hikâyelerdeki sevda kavramının “aşılması”nın sağlandığını söylese de, kendisinin de fark ettiği üzere “Ali Bey’le Mehpeyker’in ilk sevda gecesi, bir yönüyle Osmanlı şiirinin büyük geleneğine bağlanı.” Zaten bu sevişme bölümünün başındaki dizeler de tam olarak geleneksel şiirin mazmunlarına mutabıktır: “Ko feryat eylesin gülşende bülbül çâk çâk olsun / O gül-ruhsar ile sagar-bedest-i işretim şimdi.”

Sevişmenin sahnelendiği ve Dino’nun “natüralist” saydığı bölümlerdeki garip sözde fizyolojik izahlar, yazarın yaşadığı gerilimin mahsulüdür: Tecrübe edilen bu yeni aşk anlatısı pornografik olmamalı ama idealize edilmiş bir aşk olarak da kalmamalıdır. İşin içinden çıkamayan yazar, çareyi “dudakların cildinde olan rikkat”i anlatmakta bulur. Bu hal, tavır olarak da dikkat çekicidir: Bir yanda iki âşık ateşli bir sevişmenin tam ortasındaiken, onların anlatıcısı bu halden hiç etkilenmemiş olarak bize bilimsel izahlar yapabilmektedir.

“Sevdalarını açıklayan ve ayrıntılarıyla belirten, Osmanlı okuyucusu olan yabancıların önünde, olmayacak özgürlüklerle davranışlarda bulunan bu roman kişilerini ortaya çıkarmak, yüreklilik gerektiren atılımlardandır.” diyen Güzin Dino da Sommer’la mutabık olarak “Sevişmenin yeni bir biçimi[nin] roman yoluyla gelişt[tiğini]” söyler. Biz henüz bu noktada sevişmenin yeni bir biçiminden söz edilemeyeceğini düşünsek de, geleneksel aşk ile yeni tip romantik sevda arasındaki bu gerilimin bariz olduğunu ve romanın bu gerilim ekseninde okunabileceğini söyleyeceğiz.

Sonuç Olarak

Moretti'nin "yerel anlatı sesi" dediği şeyin *İntibah*'ta geleneksel şiirler ve şiirsel ifadelerde tebellür ettiği iddiamız hatırlanırsa, geleneksel Formdaki şiirlere ve şiirsel ifadelere başvuru yerlerin ise sevda diyalogları ve sevişme sahneleri olduğu da akılda tutularak, meselenin yerel arzusunun yabancı ve yeni bir formda ifade edilmesinin yarattığı gerilimde odaklandığını söyleyebiliriz. Yazarın yeni tip bir aşk karşısında kapıldığı tereddütte geleneksele doğru geri çekilmesi ya da sevişme sahnesindeki sözde bilimsel "cool" diskuru ise bu gerilimin yarattığı uzlaşmazlıktan, daha doğru bir ifadeyle, Zhao'nun kâmilten tarif ettiği "huzursuzluk"tan kaynaklanır. Böylece *İntibah*'taki huzursuzluğun, yeni tip bir sevdanın ortaya çıkışından kaynaklandığını, şiirlerin ve şiirsel ifadelerin de bu huzursuzluktan kurtulmak için müracaat edilen birer aşına sığınak işlevi gördüğünü söyleyebiliriz.

Kaynakça

Dino, Güzin. *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008.

Evin, Ahmet. *Origins and Development of the Turkish Novel*. Minneapolis: Bibliotheca Islamica, 1983 (alıntılayan Moretti, 2001).

Namık Kemal. *İntibah*. Ankara: Homer Kitabevi, 2005.

Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* (Cilt 1). İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.

Moretti, Franco. "Dünya Edebiyatı Üzerine Düşünceler". *New Left Review Türkiye Seçki*, 2001/2, sf. 229-249.

İNTİBAH'TA ŞİİR VE ŞİİRSELLİĞİN İŞLEVİ

- Parla, Jale. "Desiring Tellers, Fugitive Tales: Don Quixote Rides Again, This Time in Istanbul". (tarih yok) (alıntılayan Moretti, 2001).
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991 (alıntılayan Moretti, 2001).
- Zhao, Henry. Y.. *The Uneasy Narrator: Chinese Fiction from the Traditional to the Modern*. Oxford: Oxford University Press, 1995 (alıntılayan Moretti, 2001).

Ahmet Mithat Efendi'nin üstünde çokça durulmuş eseri *Felâtn Bey ile Rakım Efendî'nin* bir karşılaştırma metni olduğu- nu, eser hakkında yazan hemen herkes söylemiştir. Eleştirmen ve edebiyat tarihçilerinin ittifak ettikleri husus, eserde Felâtn Bey ve Rakım Efendi üzerinden yapılan karşılaştırmanın "yan- lış" ve "doğru" Batılılaşma olduğudur. Ahmet Mithat Efendi'nin Felâtn Bey marifetiyle "alafranga züppe" eleştirisi yaptığı da yaygın bir kanaattir. Oysa Felâtn Bey'i gülünç duruma düşü- ren züppeliği olsa dahi, onu asıl yıkıma sürükleyen şey olarak bu küçük gülünçlükler resmedilmez. Peki bu karşılaştırmanın ekse- ni nedir?

Jale Parla meseleyi "mutlak metin" üzerinden ele alır ve Rakım Efendi'nin doğru yoldan sapmamasını sağlayan eğitimin "öncelikle İslâmi ilim ve sanatlar olduğunu, ancak bunlardan son- ra kimya, fizik, anatomi gibi müsbet ilimlere de yer verilebile- ceğini" söyler. "Rakım Efendi'nin eğitiminin de, dünya görüşü-

nün de temelini İslâmi ilimlerin oluştur[duğunu]” söyleyen Parla, bunların “müsbet ilimlerin sınırlarını belirlediğini” iddia eder. Oysa Parla’nın da alıntıladediği bölüme baktığımızda, Ahmet Mithat Efendi’nin saydığı ilimler pek de “İslami” görünmemektedir:

“Kendi hâhişi ve dadısının sevk ve teşviki sâyesinde Arabî-den sarf ve nahiv filândan maada Risale-i Erbaa’yı şerhleriyle beraber lâyıkıyla gördü. Hele mantık cihetini tasdikât-ı hitâmına kadar pek kuvvetli tahsil eyledi. İlm-i hadis ve tefsirde oldukça behre kazandı. Fıkhi dahi gözden geçirdi. Fârisîden Gülistan ve Baharistan ve Bostan ve Pend-i Attar ve Hafız ve Sâibî tekml etmekten kat’ı nazar en müntehip parçalarını ezber dahi eyledi. Fransızcaya gelince: Bir kere lisanda rüşuh peyda eyledi. Ba’de Galata’daki dostundan hikmet-i tabiye, kimya, teşrih-i menâfi-ül-âzayı oldukça tahsil edip Beyoğlu’ndaki Ermeni dostunun kütüphanesinde dahi coğrafya tarih, hukuk ve muahedât-ı düveliyeye dair lüzum derecesinin fevkinde dahi mâlumat topladı. Hele okuduğu Fransız romanlarının ve tiyatro namelerinin eş’ar ve edebiyatının âdeta nihayeti yok gibiydi.”

Sayılan dersler arasında sadece hadis, tefsir ve fıkıh için İslami ilim denilebilir. Geri kalanlar ise dilbilgisi ve şiirden ibarettir. Yani sıra, Fransızcadan okuduğu ilimler hem adet olarak daha fazla hem de daha kapsamlıdır. Parla daha da ileri giderek bu metinde “Batıcı bir eğitimin ancak ve ancak böyle mutlak bir metnin ya da mutlak İslâmi ilimler gölgesinde ve denetiminde edinildiğinde zararsız kalabileceği[nin]” söylendiğini iddia eder. Oysa bu söylem metinde açıkça görülmez. İslami ilimlere yapılan bu vurgu Jale Parla’nın aşırı-yorumudur. Yoksa medrese müfredatını bilen hiç kimse, Rakım Efendi’nin tahsil ettiği tefsir, hadis ve fıkıh sayesinde İslami ilimlerde yetkin bir âlim olduğunu söylemezdi. Zaten Rakım Efendi’nin yaşantısına –Parla’nın konu edindiği epistemolojik açıdan– bakıldığında da İslam’ın belirleyi-

ciliği görünmez. Ahmet Mithat Efendi –dönem yazarlarının ittifakla taassup sahibi oldukları– kadın erkek ilişkilerinde dahi, Rakım Efendi'yi sıkboğaz etmez: Metresinin “şariat ahkâmı”ndaki yeri tartışılmadan sessizlikle geçiştirilirken, ona harcadığı paranın makûliyeti övülür.

Meselenin “hesaba” ilişkin olduğunu, “Râkım Efendi hesaplı adamdır.” diyen Ahmet Hamdi Tanpınar çözmüştür: “Bu hesap para üzerine kurulur. Küçük bütçe ve aile çevresi içinde saadet, alâyişsiz, oturaklı yaşayış, memnun, müreffeh ve hiçbir huzursuzluğa yer vermeyen bir hayat!” Romandaki “hesap” meselesi Berna Moran'ın da dikkatini çeker: “Dikkat edilirse, roman boyunca Ahmet Mithat'ın para konusu üzerinde titizlikle durduğu ve bilgi verdiği görülür.” Gerçekten de Ahmet Mithat Efendi, tam da Moran'ın dediği gibi “bir şirketin bilançosunu saptarcasına kahramanlarının kazancını ve masraflarını açıkl[ar].” Bununla birlikte Berna Moran, yazarın “Felâtun'un yetiştirdiği çevreden ve aldığı terbiyeden başlayarak alafrangalık merakı ile alay ettiğini, Felâtun'u zaman zaman gülünç durumlara düşürdüğü[nü]” kabul etse de, “asıl amaç israfın ve hesapsızlığın neden olacağı *felakete* ve buna karşılık, çalışarak para kazanmanın ve tutumlu yaşamının getireceği mutluluğa işaret etmektedir.” diyerek romanın asıl meselesini tespit eder, fakat bu “hesap” meselesini bir bağlama oturtmaz.

Tanpınar Rakım Efendi'nin ahlâkını “opportuniste” bulur ve Felatun Bey'le karşılaştırarak sorar: “Fakat acaba hangisi hakikaten ahlâklıdır?” Kendi sorusuna “Şüphesiz Rakım Efendi kitaba uydurulmuş ahlâktır” diye cevap veren Tanpınar, romanın ekserisini teşkil eden meselenin “hesap” ve “ahlâk” olduğunu isabetle yakalar. Ama buradan hareketle Ahmet Mithat Efendi'nin bir tür Protestanlık önerdiğini söyleyemez. Gerçekten de Ahmet Mithat Efendi, bizce tam da Weber'in tarif ettiği tarzda bir Protestan ahlâkı güzelleri. Bu kitabın yazarı, yazarının ve

RAKİM EFENDİ’NİN AHLÂKI

tasarrufun göklere çıkarıldığı bu metin, Türk modernleşmesinin muhtaç olduğu “sermaye birikimi”ne de uygundur. Aynı günlerde ortaya çıkacak olan İslamcı akımların “Çalışmak ibadettir” biçiminde nakledilen hadis-i şerif üzerinden çalışmayı övmeleri de Türk modernleşmesinin Protestanlıkla paralel okunması için bir fırsat daha sunmaktadır.

Sonuç olarak, *Felâatun Bey ile Rakım Efendi*’yi bir züppelik eleştirisi olarak okumak neredeyse hiç okumamak olacaktır.

Kaynakça

Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*. Cilt 1. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.

Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1988.

Namık Kemal XIX. yüzyılın ortaları boyunca, hususi bir mefkûre-i vatan telakkisi yayıyordu. Onun lüğatinde "vatan" kelimesi toprağa karşı duygusal bağıllıkla ilişkiliydi. Vatan öyle bir galibin kılıcı veya kâtibin kelamıyla çizilen belirsiz çizgilerden oluşmuş değildi; millet, hürriyet, çıkar, egemenlik ve atalara saygı, aileye sevgi, gençlik hatıraları gibi birçok yüce duygunun bir araya gelişiyle doğmuş kutsal bir düşünceydi. 1873 tarihli *Vatan Yahut Silistre* oyunu, vatanseverlik hissiyatının yükseltilmesi amacına matuftu ve bu oyun marifetiyle Namık Kemal öyle muazzam bir etki yaratmıştı ki, "gerektiğinde vatani için ölmeye hazır" binlerce genç Osmanlıyı, bu "kutsal vazife" için duygusal olarak hazırlamıştı. Hem İmparatorluk hem de Cumhuriyet döneminin renkli politik figürlerinden Rıza Nur, henüz bir tıbbiye talebesiyken Namık Kemal'in eseriyle tanışmasını şöyle anlatıyor:

Derken bende edebiyat zevki başladı. Namık Kemal'i, Ziya Paşa'yı, Abdülhak Hâmid'i ve daha güzide şair ve edipleri okumağa başladım. Bütün eserlerini okuyordum. Bunlar yasaktı da gizli gizli okuyordum. Namık Kemal'e *tapınırcasına* bir muhabbet bağladım. Birçok şiirlerini ezberledim. Bana Namık Kemal büyük bir hürriyet ve vatan duygusu ve aşkı verdi. Artık *vecd* içindeydim. Ben de bunlar gibi güzel yazılar yazabilmek istiyordum. O vakit Avrupa'da Sultan Hamid aleyhine neşriyat başlamıştı. Onlardan da bazen ele geçirebiliyordum. Bunları çok severek okuyor ve arkadaşlara hürriyet, vatan aşkı vermek için propaganda yapıyordum. Namık Kemal'in basılmış ve basılmamış eserlerini bu mektepte gizli gizli birçok talebe elden ele dolaştırarak okurduk. Bu zevk, benden haşarılığı giderdi. *Bu esnada zihnimde ahlâk, vazife, fazilet hisleri iyice yer ediyordu, fakat dinî itikatlarım zayıflıyordu.*¹

Julien Benda *Aydınların İhaneti* adlı başyapıtına Tolstoy'un bir hatırasıyla başlar: Orduya katıldığında subaylardan birinin, yürüyüşte sırayı bozduğu gerekçesiyle bir askeri dövdüğüne tanık olan Tolstoy, subaya "Kendin gibi bir insana bu şekilde davranmaktan utanmıyor musun? Hiç mi İncil okumadın?" diye seslenir. Subay ise Tolstoy'a çıkışır: "Peki sen hiç mi ordu tüzüğü okumadın?" Benda "Bu sert yanıt, maddi olanın yönetimini ele geçirmeye çalışan tinsel insanın yüzüne bir şamar gibi inecektir daima." diye devam eder, "Bana ise, çok akıllıca bir yanıt gibi geliyor. İnsanları maddi şeyleri elde etmeye yöneltenlerin adalet ve insafa ihtiyacı yoktur."²

1. İtalikler bana ait.

2. Weber'in *Entzauberung* kavramını tartışmak için uygun olmasa da hatırlatmak için uygun bir yer burası. İngilizceye *disenchantment* olarak tercüme edildiğinden olsa gerek "büyü bozumu" olarak Türkçeleşen bu kavram aslında "büyüsüzleştirme"yi ifade eder. Max Weber'in kavramı

Rıza Nur'un Namık Kemal etkisiyle uğradığı dönüşüm, tam da Benda'nın bize anlatmaya çalıştığı tereddidin resmi olarak karşımızda beliriyor: *Dini itikatlar* zayıflarken, onun yerini alacak bir *vecd* ile *ahlâk*, *vazife* ve *fazilet* hisleri güçleniyor. Vatan ve vatanseverlik kavramlarının Avrupalı aydınlar tarafından icadının ve kitlelere "yutturulmasının" ele alındığı bir eserin tarif ettiği dönüşümün, "vatan şairi" Namık Kemal'e "tapınircasına bir muhabbetle bağlan[mış]" Rıza Nur'da tecessüm etmesi, Benda'nın eleştirisinin tesadüfle açıklanamayacak kadar bariz bir hakikati haiz olduğunu gösterir.

Namık Kemal vatan sevgisini "Süt çocukları beşiğini, çocuklar eğlendiği yeri, gençler geçimlerinin sağlandığı yeri, ihtiyarlar dünyadan ellerini eteklerini çektikleri yalnızlık köşelerini, evlât anasını, baba ailesini ne türlü duygularla severse insan da vatani-ni öyle duygularla sever" diyerek tarif ederken her ne kadar cinsiyetsizleştirse de, aslında vatan sevgisi her zaman "erotik" bir sevgi olmuştur. *Vatan, Millet, Kadınlar* adlı derlemede yer alan "Sevgili ve Ana Olarak Erotik Vatan" başlıklı makalesinde İran modernleşmesi üzerinden bu ilişkiyi sorgulayan Afsane Najmabadi, milliyetçi söylemin vatani hemen her zaman bir kadın be-

ilk telaffuz ettiği o meşhur dersinde Tolstoy'u sitayişle anması tesadüf olmasa gerek. Weber'in Tolstoy övgüsü her ne kadar onun ölümün anlamı olup olmadığı meselesini ele alışına odaklansa da, Benda'nın yukarıdaki alıntısı Weber'in *büyüsüzleştirme*sine güzel bir örnek teşkil eder. Weber'in tanımıyla bilimin dinin yerini doldurmaya çalışırken dünyayı büyüsüzleştirme, Frankfurt Okulu'na göre "aydınlanmış akıl" tarafından bastırılan akıldışılığın şiddet ve barbarlık olarak geri dönüşüne yol açmıştı. Burada "şiddet ve barbarlığın" herhangi bir şekilde değil, örgütlü ve resmi olarak, yani militarizasyon şeklinde ortaya çıktığını hatırlatarak konumuza dönmek istiyoruz. Yoksa ortaya çıkanın akıldışılık değil, tam da "aydınlanmış akıl"ın son ürünü olduğunu, Nazilerin ırk çılığı "bilimsel" şekilde yaptığını, insanları zamanın "yüksek" teknolojiyle ve çağdaş fabrika yöntemlerine uygun olarak öldürdüğünü hatırlamamız gerekir.

VATAN BİZDEN NE BEKLER?

deni olarak tahayyül ettiğini tespit eder. Ona göre ulus ise erkek kardeşlerden kurulu (Benedict Anderson'ın kitabında tesmiye ettiği gibi söylersek) bir *hayalî cemaattir* (*Imagined Communities*). Ulusun coğrafi bedeni sadece haritacılık marifetiyle değil, aynı zamanda şiirsel bir erotizmle de çizilmiştir.

İşte tam da bu noktada "vatan şairleri"nin görevi ortaya çıkar: Vatanı bir beden olarak resmetmek ve onun kirletilmesini engellemek üzere "kardeşleri" vazifeye çağırmak.

Kaynakça

Anderson, Benedict. *Hayali Cemaatler*. İstanbul: Metis Yayıncılık, 1992.

Benda, Julien. *Aydınların İhaneti*. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2006.

Najmabadi, Afsane. "Sevgili ve Ana Olarak Erotik Vatan: Sevmek, Sahiplenmek, Korumak" Altınay, Ayşe Gül. *Vatan, Millet, Kadınlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

Nur, Rıza. *Hayat ve Hatıratım*. İstanbul: Altındağ Yayınevi, 1967.

Rus felsefesinin ve edebiyatının en temel problemi “Rusya ve Batı”, yani onların aralarındaki çatışmalar, onaylamalar ve hoşnutsuzluklardır. Rus felsefesinin Batı felsefesiyle karşılaşması epey sert ve yorucu olmuştur. Rus felsefesi Batı felsefesini evrensel bir hakikat olarak değil, evrensel olduğunu iddia eden cüzî temsillerin ifadelerinden sadece biri olarak görmüştü. Rus felsefesi Batı’yı sınırlandırdı ve Avrupa-merkezci özelemlerin ötesine geçmeyi denedi.

Rus felsefesi Rus insanına karşı iki farklı yaklaşıma sahipti. Boris Groys “Rusya ve Batı” adlı makalesinde Rus felsefesinin farklı doktrinlerini özetler. Ona göre, bu iki farklı yaklaşım iki farklı felsefede görülebilir. Bunlardan ilki, Chaadayev’in “Felsefi Mektup”undan okunabilecek felsefe aşamasıdır. Rus felsefesinin ikinci aşaması ise Kireevsky’nin “Avrupa’daki Aydınlan-

1. Çiğdem Buğdaycı tarafından tercüme edilmiştir.

manın Karakteri ve Rusya'daki Aydınlanma ile ilişkisi Üzerine"-sinden okunabilir.

"Felsefi Mektup"ta "Asla öteki insanlara uymadık, insanlığın bilinen ailelerinden hiçbirine ait değiliz, ne Batı'ya ne de Doğu'ya, ve herhangi birinin geleneğine de sahip değiliz. Sanki zamanın dışında duruyorduk: İnsanlığın evrensel eğitimine dahil olmuyoruz" diyen Chaadayev Rus insanını tarihin, dolayısıyla da dünyanın ruhunun dışında konumlandırır: "Her şey kayboluyor; her şey akıp gidiyor, dışımızda veya içimizde hiçbir iz bırakmadan. Evlerimizde sanki bir hapishanedeymişiz gibi, ailelerimizin içinde yabancıların görünümüne sahibiz; şehirlerde göçebelele benziyoruz –hatta göçebelere daha kötüyüz; çünkü onlar çöllerine, bizim şehirlerimize bağlılığımızdan daha bağıdırlar." Ona göre Rus insanı sadece şu anda yaşar. Rusların görev, adalet, hukuk ve düzene dair hiç bir fikri yoktur. Rusya "tecrübe ve öngörülebilirliğe sahip olmadan yaşamın anlamsızlığı"nda yaşar.

"Felsefi Mektup"ta gördüğümüz şey yas tutan bir adamdır; Rus insanı olarak tanımlanan hissiz, cahil ve kirli biri. Chaadayev'in yasını tuttuğu şeyi Kireevsky göklere çıkarmıştır. Slavofili tartışmalarını özetleyen Kireevsky, Rus insanının tarih dışılığı-nı analiz eder ve bunda Hristiyan münzeviliğini görür. Kireevsky'ye göre, Rus insanının tarih dışılığı Rusya'nın karakterini korumasını sağlamıştır: Onun içsel varlığının el değmemiş saflığı. Batı kültürü, düşünmenin değerinin sadece mantığın dışsal kurallarına bağlı olduğu Antik Roma'nın bir dekadanıdır. Kireevsky'ye göre bu yaklaşımı daha sonra Katolik Kilisesi de devam ettirmiştir. Kireevsky Aydınlanma ve Protestanlığı dışallık şemasında eşit görür. Ama Rus Ortodoksluğu aksine, kesinliği daha az olan dini bir doktrindir. Ortodoksluk Katolikliğe bir alternatif olabilir; çünkü bir hayat biçimi olduğundan, kendi iç bütünlüğünü bozmaz ve dışsal biçimlerde parçalanmaz. Kireevsky Chaadayev'in Rus insanına dair teşhisini inkar etmez; ama ona gö-

re Rus insanındaki dışsal bir kanun, adalet veya hakikat eksikliği, onun içsel, nesnelleştirilmemiş, biçimlendirilmemiş karakterinin kanıtıdır.

Dostoyevski *Bir Yazarın Günlüğü*’nde Slavofil hareketlerden bahseder. “Bir Slavofilin İtirafı” başlıklı günlükte, üç tür Slavofil olduğunu ve kendisinin de üçüncü türe dahil olduğunu söyler:

Ve son olarak, üçüncü bir grup için Slavofili doktrini, birleşik Slavların başındaki büyük Rusya’nın, Rus liderliği altındaki bu Slav birliğinden ayrı olarak, bütün dünyaya, Avrupa insanlığının ve medeniyetinin tümüne kendi yeni, sağlıklı kelimesini, dünyanın henüz duymadığı bir kelimeyi telaffuz edeceğine inanan herkesin manevi birliği anlamına geliyor. Bu kelime, temel prensipleri Slavların canlandırıcı ruhunda ve her şeyden önce büyük Rus Halkının ruhunda bulunan, yeni, kardeşçe, evrensel bir ittifak içinde tüm insanlığın kutsanmış ve gerçek birliği adına söylenecek [...] [O halk ki] Batı Avrupa medeniyetinin sancılı ve vahim yanlıgılarının gelecekte belirginleşmesi ve çözümü için her zaman muazzam güçlere sahip olmuştur.

Felsefi arka planı Dostoyevski’yi Çernişevski’nin *Ne Yapmalı*’sına karşı yazmaya itti. *Yeraltından Notlar*’ın konvansiyonel okuması, onun *Ne Yapmalı*’ya karşı yazıldığı ve hatta ona yönelik bir saldırı olduğu şeklindedir. “Dostoyevski’nin *Yeraltından Notlar*’ı ve Çernişevski’nin *Ne Yapmalı*’sı” adlı kitabında bu ikisinin özlü bir karşılaştırmasını yapan Barstow şöyle der:

Dostoyevski’nin Yeraltı Adamı sadece açıkça kendi çağının olumsuz bir çağ olduğunu iddia etmekle kalmıyor, aynı zamanda insanların “iyi olma” ihtimalini de reddediyor [...] O, insanın isteyerek bir kenara bırakacağı hedefine ulaşmaktan korktuğunu düşünür; yollar inşa etmeye devam edecek, ancak hepsi farklı yönlerde doğru ilerleyecektir. Biliyo-

ruz ki Dostoyevski'nin kendisi de imanı arıyordu ve manevi bir hayata dayanan pozitif bir aşama olabileceğine inanıyordu (ya da inanmaya çalışıyordu) [...] Tarih rasyonel olandan başka bir şey değildir, der Yeraltı Adamı. Çernişevski için bütün rasyonellik, kendini onaylamaya, eyleme ve ilerlemeye yol açabilir; ancak Dostoyevski için bu, kendi kendini yok etme, atalet ve durgunluk anlamına gelir.

Rusların ve Batı'nın bu sorunlu ilişkisi Dostoyevski'nin eserlerinde ustaca temsil edilmiştir. "Dostoyevski'nin Eserlerinde Çekilen Acının Kataloğu" başlıklı makalesinde Chapple, böylesi sorunların kahramanlardaki izlerini araştırır. Ona göre, Dostoyevski'nin karakterleri kıyafetlerinin, mevkilerinin ve isimlerinin "gururlu kurbanları"dır. Chapple Yeraltı Adamı'nın subaydan intikam almak için yeni kıyafetler satın aldığına dikkat çeker. Dostoyevski'nin bazı karakterleri "düz" Rusça olmayan, zarif Fransız adlarına benzeyen yeni bir isim alabilmek için gayret gösterir:

52

MODERN
KAHRAMANIN
DÜŞÜŞÜ

Bu genellikle, kurtuluşu Tanrı'yı taşıyan Rusların arasında bulmak yerine, moda-ya uygun ama inançsız Batı'da yaşamak, yurtdışında yaşanmıyorsa da seyahat etme arzusunun bir göstergesidir. Böylece gurur duymak, coğrafi açıdan bile, imanı ve hayrı engeller ve zarif bir dış cepheye odaklananlar, elde edememekten ve uygun olmayan bir yaşam istikametinin iç eziyetinden mustariptirler.

Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ının kahramanında kişileştirdiği ve ironik bir şekilde antagonize ettiği Çernişevski'nin *Ne Yapmalı*'sının protagonisti, "kendini onaylayan" adamın "kendini imha edene" ters çevrilmiş halidir. Yeraltı Adamı'nın sorun-sallaştırdığı şey, olumsuzlayıcı eleştirinin onun tek hedefi haline gelmesi, onun kendi gerçekliğini unutmasıdır. Çernişevski'nin "kendini onaylayan" devrimci adamının yerine geçen "kendi ken-

dini yok eden adamın" ilerlemeye ihtiyacı yoktur. Kendi hastalığını teşhis eden ve doktor rolü oynayan Çernişevski'nin devrimci adamının yerini, artık Dostoyevski'nin hastalık hastası Yeraltı Adamı alır. Bir makalesinde Dostoyevski'nin söylediği gibi, "Entelektüel sınıflarımıza analiz ruhu nüfuz etmiştir [...] O zamanlar her şey prensiplere göre yapıldı, prensiplere uygun yaşadık, her şeyi en yeni fikirler doğrultusunda yapamama korkusu taşırdık".

Bilindiği üzere, hastalık hastası gerçekte hasta değildir. Dü-rer gibi onu teşhis etmek veya şikayet etmek, "Tam olarak burada" demek, Rus meselesinin selameti için verimli olmak bir yana, "lüzumsuz"dur. Hastalıklarınızı Avrupa-merkezci bir şekilde sınıflandırmanız ancak hastalık hastası olmanızla sonuçlanacaktır. Çernişevski'nin "kendi kendini onaylayan" devrimcisi de gizli bir hastalık hastasıdır. Dostoyevski'nin ima ettiği şey yalın olarak şudur: İlacı dışarıda aramaya gerek yok; subayla yüzleşirken, onun üzerinde modadan anladığınız izlenimini bırakmak için, en iyi kıyafetlerinizi giymenize ve yeni eldivenler satın almanıza gerek yok.

Kaynakça

- Barstow, Jane. "Dostoevsky's 'Notes from Underground' versus Chernyshevsky's 'What Is to Be Done?'" *College Literature* 5.1 (1978): 24-33.
- Chaadayev, Peter Yakovlevich. *Philosophical Letters and Apology of a Madman*. Trans. Mary-Barbara Zeldin. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1970.
- Chapple, Richard L. "A Catalogue of Suffering in the Works of Dostoevsky: His Christian Foundation." *The South Central Bulletin* 43.4 (1983): 94-99.

YERALTİ ADAMI: ZAMANLARININ BİR KAHRAMANI

Dostoyevsky, Fyodor. *A Writer's Diary: 1877-1881*. Trans. Kenneth Lantz. Northwestern University Press, 1997.

Groys, Boris. "Russia and the West: The Quest for Russian National Identity." *Studies in Soviet Thought* 43.3 (1992): 185-198.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Karı Koca Masalı* isimli kitabı, yayımlandığı dönem yenilikçi yönleriyle yeterince dikkat çekmese de, Türk edebiyatında post-modernizm, anlatı teknikleri ve anlatı araçları gibi alanlarda yapılan çalışmalar arttıkça, edebiyat araştırmacılarının ilgisine mazhar olacağı benziyor. Kitabın benim ilgimi çeken tarafı ise onun kurucu metinlerle olan ilişkisiyle sınırlı. Bu yüzden, kitapla ilgili makalelerde rastladığım tür tartışmalarına hiç girmeyecek, elimizdeki anlatının kurucu metinlerle ilişkisini gözden geçireceğim. Hatta daha da daraltarak söylersem, bu kısa metnin maksadı, Ahmet Mithat Efendi'yle Calvino arasındaki akrabalığı teşhis etmektir.

Anti-Şehrazat

Karı Koca Masalı, hemen tüm ilgili makalelerde Laurence Sterne'ün *Tristram Shandy*siyle kıyaslanır ve onunla arasındaki

benzerliklere vurgu yapılır. Bu ne yersiz bir mukayese ne de gereksiz bir vurgudur. Biçimsel bir benzerlikle, Ahmet Mithat Efendi de sözü bir türlü asıl meseleye getiremez, dönenip durur. Fakat bu, dediğimiz gibi ancak biçimsel bir benzerliktir. Laurence Sterne bir hayatın hikâye edilemeyeceğini ispat etmek üzere dönenirken, Ahmet Mithat Efendi "Anti-Şehrazat"lığa soyunur. *Binbir Gece Masalları*'nın anlatıcısı, masallarını hayatını bir süre daha uzatmak için kullanır. Onun yaptığı, aslında tüm anlatıcıların yaptıklarının en sert ve dramatik ifadesidir: Zamanın akışını yumuşatmak. *Karı Koca Masalı*'nin anlatıcısı ise bütün o oyalama numaralarına rağmen, zamanın akışını yumuşatmak gibi bir derde sahip görünmez. Aksine gecikmeyi okurun gözüne sokup durur. Zamanın akışını okura hatırlatmaktan çekinmez. Onu acelecilikle suçlar ve acele etmemesini ister. *Tristram Shandy*'nin ise zamanla derdi, yaşanan hayatla yazılan hayatın anakronizmidir, daha doğrusu kronik uyumsuzluğudur. Bu yüzden *Tristram Shandy* "kayıp zamanın peşinde"dir. Oysa *Karı Koca Masalı* zamanın içine yerleşmiştir. Onun derdi, metnin gereksizliğidir. O halde *Karı Koca Masalı* "kayıp metnin peşinde"dir. Jale Parla'nın *Don Kişot'tan Bugüne Roman*'da dediği gibi "Ahmet Mithat Efendi, anlatmadığı bu masalla okurun öykülere duyduğu arzuyu kıskırtırken, kendi yazma arzusuyla okuma arzusunun kesiştiği yeri aramaktadır."

Cervantes'in Refiki

Karı Koca Masalı'nin anlatıcısı yalnızca okuru kayıp metnin peşine takmaz; kendisi de aynı maceraya atılır. Çalakalemligi ve konuların dizilişi, metnin aynı zamanda bir yazma tecrübesinin, bir arayışın ürünü olduğunu da gösterir. Jale Parla'dan aktarmaya devam edersek: "Dahası, anlatacağı öykülerin anlatı biçimini, başka bir deyişle, anlatı türünü aramaktadır." Bu arayışı Ahmet Mithat Efendi'yi bir pir-i evvele, bir başka kurucu babaya, Cervan-

tes'e yoldaş kılar: "Buna bir ilk adım olarak bir yokanlatının yarattığı boşlukta, daha önceki anlatıların geleneklerini yıkar; kendini yeni bir anlatının kurucusu ilan eder – aynen Cervantes'in yaptığı gibi." Ahmet Mithat Efendi de Cervantes gibi, kendisinden önceki ya da çağdaşı edebî geleneğe saldırır; hatta "giriş" bahsinde olduğu gibi, onların parodisini de yapar.

Bir Kış Gecesi Eğer Bir Kocakarı

Parla, Calvino'nun *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*'sunu Cervantes'in ünlü kesintisinin devamı olarak konumlandırır. Bu haksız sayılamayacak devamlılığa bir kayıp halka daha eklemek gerekir: *Karı Koca Masalı*. Büyük bir olasılıkla kendisinden bihaber olsa da Calvino, Ahmet Mithat Efendi'nin sadık bir ardıdır. Bu iki metin arasındaki benzerlik, Cervantes'ten itibaren görülen okur-yazar diyalogundan ya da "sen" hitabından ibaret değildir. Her iki metin de girişte doğrudan okuruna hitap ederek başlar ve henüz ilk cümlede kendi üstüne katlanıverir: "Merhaba ey karî! Şu varakpareyi 'Bir kitap alıyorum' diye aldın." "Italo Calvino'nun yeni romanı *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*'yu okumaya başlamak üzeresin."

Benzerlik başlangıçtan da ibaret değildir. Her iki metinde de sık sık metnin kendisinden bahsedilir. İki metin de kesintilerle devam eder: *Karı Koca Masalı* anlatıcısının boşboğazlığı yüzünden sürekli mecrasından saparken, *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* metnin kaybolmasından dolayı kesintiye uğrar. Benzerlikler bunlarla bitmez. Belki de en önemli benzerlik finale saklanmıştır: Her iki metin de sonunda bize saklı bir *iç metin* sunar. *Karı Koca Masalı* bittiğinde elimizde küçük bir metin kalır, ana metinde parça parça aktarılan, tekrar edilen bir sözde masal metni: "Bir varmış bir yokmuş, bir karı ile bir koca var imiş, çirkin imişler ama birbirini sevmişler. Onlar ermiş muratlarına, biz çıkalım kerevetleri-

AMMA MASALI

ne". *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* bittiğinde ise bölüm başlıklarının bize anlatmak istediği metin tamamlanır: "Bir kış gecesi eğer bir yolcu, Malbork kasabasından ırakta, sarp yamaçtan aşağı eğilir, rüzgârdan ya da baş dönmesinden korkmaksızın, koyu gölgede aşağıya bakar, birbirine dolaşan çizgilerin ağında, birbiriyle keşişen çizgilerin ağında, ayın aydınlattığı yapraklardan bir halının üzerinde, boş bir mezarın çevresinde, hangi öyküymüş bakayım o sonunu bekleyen?"

Sonuç olarak, *Karı Koca Masalı* form olarak bir roman olmasa da, gerek modern romanın kurucu metinleriyle, gerek ise post-modern romanla kurduğu akrabalık nedeniyle, en azından anlatıyı sorunsallaştırması hatırına, modern Türk edebiyatı tarihinin kurucu metinlerinden biri olarak kaydedilmelidir.

Kaynakça

Calvino, Italo. *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*. İstanbul: Can Yayınları, 1997.

Ahmet Mithat. *Karı Koca Masalı ve Ahmet Mithat Bibliyografyası*. Haz. Nüket Esen. İstanbul: Kaf Yayıncılık, 1999.

Parla, Jale. *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

Sterne, Laurence. *Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.

"trrrrrum, trrrrrum, trrrrrum!
trak tiki tak!
makinalaşmak istiyorum!"

Nazım Hikmet'in "Makinalaşmak" başlıklı şiiri gerek yazıldığı dönemde gerekse o günden bu yana, nasıl anlaşılacağı hakkında kolay karar verilememesi nedeniyle, hâlâ üstüne konuşulmayı hak edecek bir ayrıksılığa sahiptir. Biz ise bu kısa yazıda, şiiri fütürizm bağlamında ele almaya çalışacağız. Fütürizmin iki ana damarının, İtalyan ve Rus fütürizmlerinin benzerliklerini, ayrılıklarını ve ulaştıkları sonuçları layığıyla tartışamayacağımız bu yazıda, ancak Nazım Hikmet'in bu iki fütürist ekolle benzerliklerinden bahsedebileceğiz.

Fütürizmin neden İtalya ve Rusya'da ortaya çıktığı sorusuna cevap vermeye çalışan Troçki "Herhangi bir kültür düzeyine ulaşmamış geri ülkeler, ileri ülkelerin gerçekleştirdiklerini kendi ideolojilerinde daha büyük bir güç ve parlaklıkla yansıtıyorlardı. 18. ve 19. yüzyıllarının Alman düşüncesi, İngiltere'nin ekono-

mik, Fransa'nın da politik başarılarını yansıtmıştı, aynı şekilde, fütürizm en parlak anlatımını Amerika ya da Almanya'da değil de, İtalya ve Rusya'da buluyordu" dediğinde nasıl bir izah yapmış olmuyorsa, ondan sonra gelen Bolşevikler de, İtalyan fütüristlerinin faşizme evrilmelerine karşıt olarak Rus meslektaşlarının neden komünist olduklarını izah edemeyecekler, bu muam-maya Mayakovski'nin komünist oluşundan başka bir çözüm bulamayacaklardı. Oysa toplumu bir açık hava fabrikası ya da ahenk-le çalışan dişliler ve çarklardan müteşekkil bir makine olarak ta-sarlamak fikrinde ortaklaşan faşistler ve Bolşeviklerin arasında-ki farkın sadece söylem seviyesinde kaldığını bilmek, bu muam-manın çözümünde bir ipucu olabilirdi.

"İşçinin artı-değer üreten makineye indirgenmesi"ni henüz o yıllarda keşfeden Marx'tan, *İngiltere'de İşçi Sınıfının Durumu*'n-da büyük sanayi tipi üretimin "işçileri basit ve salt makineler" ha-line getirmesini öfkeyle eleştiren Engels'ten, makinaları kırma-ya çalışan "bilinçsiz" işçilerden kısa bir süre sonra, işçi sınıfının "öncüleri"nin nasıl olup da toplumu bir makineye benzetmeye çalıştıklarını anlamakla, Nazım'ın makineleşmek arzusunu anla-mak da mümkündür. Chaplin'in *Modern Zamanlar*'ını ve insanla-rın makineye dönüştüğü bir toplumun ancak distopyalara yakış-tırıldığını bilen okur için Nazım'ın arzusu gayri insanîdir.

"Savaş güzeldir, çünkü gaz maskeleri, korkutucu megafon-lar, alev makineleri ve tanklar aracılığıyla insanın, boyunduruk altına alınan makine üzerindeki egemenliğine gerekçe kazandı-rır. Savaş güzeldir, çünkü insan bedeninin o düşlenen konumu-nu, metalleştirilmesi konumunu kutsayarak gerçeğe dönüştü-rür."¹ diyen Marinetti'nin karşısında, *The Great Dictator* filminin finalinde "Bolluk getiren makineleşme bizi yoksul kıldı. Edindi-ğimiz bilgiler bizi çıkarıcı yaptı, zekâmızı da katı ve acımasız. Çok

1. Aktaran W. Benjamin.

düşünüyoruz, ama az hissediyoruz. Makineleşmeden çok insanlığa, zekâdan çok iyilik ve anlayışa gereksinmemiz var. İnsancıl değerlerimizi koruyamazsak hayat korkunç olur, hep yitiririz. Siz insanlar güçlüsünüz. Makineleri yapacak güç sizdedir" diyen Charlie Chaplin komünizan bir tavra sahiptir, "kuyruğuna çift uskuru takınca bahtiyar olacak" Nazım değil.

Bizi bu konuda düşünmeye sevk eden *Ghost in the Shell* adlı animasyon ve ondan esinlenen *Matrix* üçlemesi, fütürizmin bir antitezi gibidir. Yine *Matrix* üçlemesine zeyl olarak yayınlanan *Animatrix* başlıklı animasyonlar içinde, "Dünya Rekoru" adlı film, daha hızlı koşmak için insanlık sınırlarını zorlayarak makineleşen bir atleti anlatır. Animasyonda resmedilen tam da Nazım Hikmet'in "beynimden, etimden, iskeletimden geliyor bu! / her dinamoyu / altıma almak için çıldırıyorum! / tükürüklü dilim bakır telleri yalıyor, / damarlarımda kovalıyor / oto-direzinler lo-komotifleri!" dizelerinde tarif ettiği haldir.

Tam bu noktada, faşist rejimlerin sağlıklı, gürbüz, sportmen nesiller yetiştirme ülküsünü de Bolşeviklerle paylaştıklarını anımsayalım. Gerek faşistler gerekse "sosyalist" ülkeler, uluslararası spor müsabakalarını, yetiştirdikleri "üstün insan"ları sergiledikleri bir panayır gibi kullanmak için, sporcularına kan kustururlardı. Bu olguyu yine bir distopya olarak *Wya da Bir Çocukluk Hatırası* kitabının ikinci bölümünde kaleme alan Perec'i ve onun ailesinin toplama kamplarıyla ilişkisini hatırlamak, bizi verimli bir düşünceye sevk edecektir: Ateş Ülkesi'nin bir adası olan W bir olimpiyat hayalidir.

Sonuç olarak, Nazım Hikmet'in makineleşme arzusu, üretim araçlarının gelişiminin nihai aşamasına ulaşmasının bizi sınıfsız topluma doğrudan taşıyabileceğine yönelik naif ve teleolojik bir inancın hâlâ canlı olduğu bir dönemde (1923) yazıldığı düşünülerek mazur görülebilse de, gerçek bir çocuk olabilmek için her şeyi yapmaya hazır olan Pinokyo'ya izah edilebilir bir arzu değildir.

MAKİNALAŞMAK'TAKİ FÜTÜRİZM

Kaynakça

Benjamin, Walter. *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.

Ghost in the Shell. Film. Yön. Mamoru Oshii. 1995.

The Great Dictator. Film. Yön. Charles Chaplin. 1940.

The Matrix. Film. Yön. Lana Wachowski ve Lilly Wachowski. 1999.

Modern Times. Film. Yön. Charles Chaplin. 1936.

Nazım Hikmet. *835 Satır*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Perec, Georges. *W ya da Bir Çocukluk Hatırası*. İstanbul: Metis Yayıncılık, 2001.

Troçki, Leon. *Edebiyat ve Devrim*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1989.

World Record. Film. Yön. Takeshi Koike. 2003.

Bedrettin Cömert'in "Neden bizim eleştirmenlerimiz, değişik sonuçlara varsalar bile, bir eser hakkında en az yargıda olsun birleşemiyorlar?" şeklindeki yersiz şaşkınlığının aksine, büyük eserlerin, her dönem farklı eleştiri kuramlarının birbirinden epey farklı okumalarına konu olması yadırganacak bir durum değildir. Zaten bu eserlerdeki büyüklük de, envai çeşit eleştiri kuramına, türlü çeşitli, onca malzeme verebilmekten kaynaklanır. Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel*i adlı romanı da, yayımlandığı 1973 yılından bu güne, sayısız eleştiri yazısına ve akademik çalışmaya kaynaklık etmiştir. Günümüzde hemen her metin için kullanılan klişe bir ifadeyle söylersek, "çok katmanlı" bir metin olarak *Anayurt Otel*i, okura farklı bütünleştirme ya da bozma imkanları tanıyan parçalı yapısı ve sembolik okumaya pek uygun kapalı göndermelerıyla, eleştirmen ve akademisyenler için mümbit bir membadır. Biz de bu yazımızda, *Anayurt Otel*i'ne yönelen, hem dönemsel hem de kuramsal farklılıklar ihtiva eden

eleştirileri karşılaştırıp, kendi okuma notlarımızı ve tekliflerimizi sunacağız.

*Anayurt Otel'i*ne yönelen eleştirileri tasnif etmeye başlarken siyasal, kültürel ve edebî muhafazakarlık ihtiva edenleri, eleştirel yararsızlıklarından ötürü dışarıda bırakacağız. Çünkü bu tür eleştiriler, çoğunlukla metne nüfuz etmeyi engelleyen biçimsel unsurlara takılı kalmışlardır. Bunlar arasında, örnekleme seviyesinde ciddiye alınabilecek tek eleştiri Bedrettin Cömert'in metninde görülür. Bedrettin Cömert toplumcu ve devrimci politik kimliğine rağmen, "Yazık Oldu Zebercet Efendiye" başlıklı metninde kabul etmese dahi, *Anayurt Otel'i*ne hem siyasal hem de edebî bir muhafazakarlıkla yaklaşır. "Açık-saçıklığa açık-saçıklık olarak karşı çıkışında hiçbir ahlaksal endişe yoktur." dese de, Cömert hem ahlakçılık yapar hem de artık eskilerde kaldığını düşündüğümüz kaba bir estetik teorisine bizi razı etmeye çalışır:

Madem ki bir sanat eserinin ilk koşulu, güzelliiktir; içeriği sürekli kılacak biçimsel arınmışlıktır, o halde, açık saçıklığın üslup aracılığıyla değişime uğramamış, dolayısıyla biçimle güzel kılınmamış her türüne, gerçek sanatçının emeğine duyulması gereken saygı adına karşı çıkıyorum. (225)

Neredeyse aynı eleştiriye, Cömert'le benzer bir politik kimliğe sahip olmadığını düşündüğümüz bir kaleminden, Atılğan'ın "Dedikodu" adlı öyküsünü eleştirirken okuruz:

Yusuf Atılğan'da olsun öteki sanatçılarda olsun, göze çarpan şey sevginin kendisi değil, cinsel arzu ve eğilim biçiminde görünüşüdür. Saf sevgiye ulaşamamışlardır henüz; o sevginin insan ruhunu yücelten ve arıtan çözümlemesi görünmüyor ortalarda[...] Aynı hikâyede "Küçük Gelinin Dediği" bölümündekiler, buraya aktarılamayacak açıklıkta, cinsel istek ve davranışlarla yüklüdür[...] Ancak mad-di ve kaba plandan kurtararak onlara insan ruhunu yücel-

tici bir nitelik kazandırması sanatçının yararına olacaktır.
(Dizdaroğlu)

Cömert'in edebî muhafazakarlığını ise biçimsel eleştirilerinde yakalarız. Romanın art arda gelen cümlelerindeki özne değişimlerini "Böylesi ilkel buluşlarla, okura güçlük çıkarıp onu aptal yerine koymakla yürür mü dersiniz bu iş?" gibi kaba bir yorumla eleştirir. Neredeyse yüz yılı aşkın bir süredir edebiyat eleştirisinde aşına olduğumuz bilinç akışı tekniğinden habersiz görünen Cömert, Atılğan'ı cümlelere egemen olamamakla eleştirir:

Anlayacağınız yazar, cümlelere egemen olamayınca, aklına üşüşen düşünce ve duyguları sağlam bir ifade bağlamına yerleştiremeyince, alıyor eline hayalindeki tel zimbayı, çat çat, rastgele tutturuyor, aralarında organik bir bağ bulunmayan cümle parçacıklarını. (221-222)

Dizdaroğlu'yla Cömert arasındaki paralellik, şaşırtıcı bir şekilde, biçim eleştirisinde de devam eder. Ama Dizdaroğlu, Atılğan'ın üslubuna, Cömert'e nazaran çok daha insaflı yaklaşır:

Bizce yazarın en göze çarpan eksiği, anlatımının henüz bir "üslup" düzeyine ulaşamamış olmasıdır. Hikâyelerini okurken, kafasından çıkan düşüncelerin, başka hiçbir işleme tabi tutulmadan, kağıda geçirildiği sanısına kapılıyoruz. Doğrusu bu değil ama, o kanıyı uyandırıyor okuyucuda[...] Üslup romancı ve hikâyecide baş kaygı olmalı.

Cömert zaten metne nüfuz etme gereğini duymayan, yok sayıcı ve yok edici tavrının işaretini, eleştirisinin henüz ikinci paragrafında, sonraki eleştirmenlerin tavrıyla ironi oluşturacak bir şekilde açık etmektedir:

Ben bu kitabı, dili anlatım aracı olarak kullanan hiçbir türün içine sokamadım. Doğrusunu isterseniz, dile ve dille yaratılan her ürüne birazcık saygısı olan herkesin, anlatımsızlık, iletişimsizlik ve çirkinlik adına suçlaması gereken bir şey bu kitap. Bu nedenle ne roman, ne eser diyebiliyorum; şey ve *kitap* adlarından başkasını yakıştıramıyorum ben *Anayurt Otel'i*ne. (220)

Cömert'in bir kusur olarak algıladığı "anlamsızlık, iletişimsizlik ve çirkinlik", Berna Moran'ın eleştirisinde inşa edici unsurlar olarak karşımıza çıkar. Berna Moran, eleştiri tarihimizin yüz akı saydığımız *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* adlı eserinin ikinci cildinde, *Anayurt Otel'i*ni "saçma kuramını dile getiren bir yapıt olarak nitelen[dirir]":

*Anayurt Otel'i*nde de kimseyle iletişim kuramayan, yalnız kalmış bir Zebercet var. O da kendini aldatarak, otelinde saat gibi işleyen ahenkli ve düzenli bir dünya kurmuştur. Ayrıca kendini bir ailenin parçası olduğuna inandırmış ve tutarlı bir mitos uydurmuştur. Ama bir gün, "28 Kasım'da olursa süreksizliğin, tutarsızlığın, saçmalığın bir anlamı mı olacaktı sanki?" diyerek kendini aldatmaktan vazgeçecektir. (233-234)

Moran'ın *Anayurt Otel'i*ni evrensel ölçütlerle eleştiriye tabi tutması ne kadar takdiri şayansa da, metni "absürt roman" kategorisine kolaylıkla dahil etmekle, ileride tafsilatıyla değineceğimiz "yerlilik" meselesini ıskalar. Saçma kuramını tarif ederken Beckett'in ve Ionesco'nun eserlerini örnek gösteren Moran, bu eserlerdeki kişileri "iletişimden yoksun, anlamsız konuşmalar yapan, bazen hareket dahi edemeyen insanlar" olarak tanımlar: "Ne olay örgüsü vardır, ne mantıksal bir gelişim. Ne de davranış nedenlerini anlayabildiğimiz karakterler" (233). Atılğan'ın metni, Moran olumlayıcı bir anlamda kullansa da, bu ifadeleri

hak etmeyecek ölçüde olay örgüsüne ve mantıksal gelişime sahiptir. Moran'ın absürde dayanak olarak tespit ettiği "iletişimden yoksunluk", "anlamsız konuşmalar" ve "eylemsizlik", bizce *Anayurt Otel'i*nde, absürtten ziyade yabancılaşma kuramıyla ele alınmaya yatkındır.

Amatör post-Marksist tavrıyla kaleme aldığı "*Aylak Adam ve Anayurt Otel'i: Yabancılaşma mı Yalnızlık mı?*" adlı makalesinde Ertuğrul Özkök, Marksizmle kişisel hesaplaşması uğruna, Marx'ın yabancılaşma kavramını bir cümlelik kaba bir ifadeye dönüştürerek "aşar" ve *yalnızlık*a ulaşır:

Dolayısıyla Zebercet'in dünyasının hiçbir köşesinde anonimliğe yer yoktur [...] Tarihleri, insanların adları, kaldıkları odaları hep kendi durumuna göre tasarımlar ve gerçek kılmanın en eski ve evrensel aracı olan yazıya geçirir. Bu nedenle ölüm için seçtiği *an* bile sıradan *ötekiler gibi bir gün* değildir. Defterde kendine göre düzenlenmiş tarih 28 Kasım'ı gösterse de, biz öteki bazı ipuçlarından bunun aslında bir 10 Kasım olduğunu anlarız. Kendini *varkılmanın* tek yolu olan ölüm *an'ı* da böylece anonimlikten kurtulmuş olur. Çünkü yalnızlıktan çıkış toplumsal olarak da, bireysel olarak da anonimlikten kurtulmakla başlar. (299)

Zebercet'in intiharını yalnızlıktan ve dolayısıyla anonimlikten kurtuluş olarak gören Özkök'ün aksine biz, karar verdiği tarihten tam on sekiz gün önce kendini asan Zebercet'in eyleminde, girdiği kırk günlük çileyi on sekiz gün kala terk ettikten sonra ölen uzak dayısı üzerinden, Keçecizadelerle bir aidiyet bağı kurarak, kendisine bir tarih inşa etme çabasını görmekteyiz. Zebercet'in bu çaresiz eylemi, onun tarihsizliğinin ve toplumsuzluğunun resmidir. Zebercet epistemolojik olarak cemaatinden kopmuştur. Bu yoksunluğu, aile üzerinden kurmaya çalıştığı "yersiz" bir silsileyle gidermeye çalışır. Tam bu noktada, Zebercet'in ce-

maatten epistemolojik kopuşunu, "sapkınlığının" sebebi olarak gösterecek muhafazakar yaklaşımla aramıza bir set çekmek zorundayız. Zebercet cemaatten kopmasa dahi aynı halde olacaktır. Hatta o, bu haliyle yeniden toplumsallaşıp bir cemaate intisap etse dahi "sapkınlık"tan kurtulamayacak, cemaati de ya "sapkınlığına" ortak edeceky da cemaatin paylaştığı bambaşka sapkınlıklara dâhil olacaktı. Çünkü Zebercet'in hali, Atılğan'a ve eserlerine yöneltilen, başta Hilmi Yavuz'un "köksüz, soyut ve bireyci" eleştirisi olmak üzere, bütün öznelcilik eleştirilerine rağmen bireysel bir çözölme değil, Türk modernleşmesinin toplumsal bir tezahürüdür. Bu sonuçları, fantastik seviyede cinsel sapkınlıklara ulaşan modern, kapalı, yerel, dinî(!) cemaatlerde de gözlemleyebilmekteyiz: 90'ların sonunda gazetelerde ifşa olunan, İstanbul varoşlarında zuhur etmiş sözde şeyhin tenasül uzvunu öpmek için sıraya giren topluluğun hali, Zebercet'inkinden pek de "evla" değildir.

Özkök, *Aylak Adam* ve *Anayurt Otel'i* nin zamansal dizilişinin, makalesinde toplumbilimsel olarak izleyeceği yönün aksine gittiğini düşünmektedir: "Toplumbilimi, kırsal yönden kente giden bir hareketlilik içindeyken, Yusuf Atılğan kent yalnızlığından kasaba yalnızlığına dönüyor." (298). Özkök'ün anlam veremediği kent/kasaba ilişkisini sorgulayabilmek için, yirmi üç yıl daha beklememiz gerekecekti. Leyla Burcu Dünder "Cemaatten Cemiyete: Bir 'Kasaba Romanı' Olarak *Anayurt Otel'i*" adlı makalesinde, kent ve taşra ilişkisini, cumhuriyet, cemaat ve cemiyet kavramlarını *Anayurt Otel'i*kseninde tartışır. Dünder, metnin içine "gizlenmiş" referansları ön plana almanın gerekliliğini vurguladığı okuma önerisini şöyle tarif eder: "'Otel' ve Zebercet, Cumhuriyet modernleşmesinin getirdiği dönüşümler paralelinde, cemaat-cemiyet, taşra-kent gibi ikiliklerin içindeki duruşlarıyla ele alınıyor." (119) "Kent Teorileri" başlığı altında, Avrupa merkezli teorileri tartışan Dünder, bu teorilerin Türkiye örneğine uygulanabilirliğini de göz önünde bulundurmaya ihmal etmez:

Cemaat yaşantısının Zebercet'e sunduğu aidiyet ve güven hissi, kentin kalabalıklarına karışıldığında yok olmaya yüz tutacaktır. Gerçi, Simmel'in övdüğü müsamaha anımsanır-
sa, kentin, yerel kimliklerin hayatta kalmasına olanak sağla-
yacağı düşünülebilir. Kent her ne kadar homojen bir bütün
değilse ve bünyesinde farklılıklar barındırsa da, 'müsama-
ha'sının sınırları Türkiye örneğinde geçekundu mahallele-
riyle sınıanabilir. Geleneksel yapıların kentin kıyısında ken-
te direndiği bu bölgelerde dikkat çekici olan, kentin eroz-
yona uğrattığı değerlerin varlığı yadsınmasa da, kent ya-
şamına tamamen yabancı kimi değerlerin göç öncesinde
olduğundan daha katı bir biçimde benimsenmesidir. Ben-
zer şekilde, kasabanın hem kente hem de köye uzak düş-
müşlüğü ve bu durumun yarattığı gerilim *Anayurt Otel'i*nin
temelini oluşturur. (121)

Dündar makalesinin "Tarihler ve Gizler" başlıklı bölümün-
de, 1982'de Ertuğrul Özkök'ün, 1983'te Ahmet Oktay'ın ve
1987'de Berna Moran'ın dikkatini çeken ve son ikisinin dökü-
münü de yaptığı tarihi referansları tahlil eder: "Eskiden konak
olan otelin tarihi, romanın başka bir düzlemde okunmasına ola-
nak verir: 1839'da Keçecizade Malik Ağa'nın yaptırdığı konağın
kapı kemerinde 'bir iki iki delik' yazar, yani '1225'; bu da miladi
takvimde 1839 yılına karşılık gelir."¹ (129). Dündar, geri kalan ta-
rihi referansları, Mürşit Balabanlılar'a verdiği mülakattan alıntı-
layarak, Atılğan'ın kendi ağzından verir: "1876'da (1. Meşrutiyet-
tin ilanı) Haşim Bey konağın hakimidir. Rüstem Bey de 1908'de
(İttihat ve Terakki'nin baskısıyla Kanuni Esasi yeniden yürürlü-
ğe konur. 17 Aralık'ta da Osmanlı Meclisi Mebusanı açılır) evle-
nir. En sonunda konak 1923'te (Cumhuriyet'in ilanı) otel olur."
(129)

1. Dündar bu tarihi referansı ansa da, 1839'un Tanzimat Fermanı'nın ila-
nına tekabül ettiğini not etmez.

Metindeki tarihsel göndermeler yukarıda zikredilenlerle de kalmaz: Zebercet'in tıraş olmak, saati kurmak, sabah erken kalkmak gibi mutatlarını aksatmaya ve yatak arayanları "Yer yok" diyerek geri çevirmeye başlaması da bir Cumhuriyet Bayramı'na rastlar (Atılğan 63). Dündar, Zebercet'in kendini 10 Kasım'da öldürüşünü ise "Böylece Osmanlı konağının dönüşümüne yol açmış olan Cumhuriyet'in kurucusunun ölümüyle kendi ölümü birleşir." (130) diyerek yorumlar.

Tarihe ilişkin verilere önem atfeden bu okumasıyla Dündar, *Anayurt Otel'i* ni, bizim de katıldığımız bir yorumla, modernleşme tarihinin yarattığı travmanın anlatısı olarak görür:

Otel, cemaatten cemiyete geçilirken konaklanan bir ara mekandır adeta. Zebercet ise bu dönüşüme ayak uyduramaz bir türlü. Romanda betimlenen "taşra" ya da "kasaba", köy ve kentin arasında sıkışıp kalmış gibidir. Sığılabilecek iki şey vardır: Osmanlı dönemini imleyen eski konak yaşantısıyla Keçecizadelerin tarihine eklemelenmek, ya da mevcut "şanlı" tarihin bir parçası olmak üzere "Ankara" treniyle gelen birinden medet umup Cumhuriyet'e eklemelenmek. (131)

Birçok eleştirmenin keşfettiği bu tarihi referansların da gösterdiği gibi, *Anayurt Oteli*, sadece yabancılaşmış ya da yalnızlaşmış bir bireyin var oluş problemlerinin anlatısı olmakla kalmaz, Türk modernleşmenin bir birey bedeninde tecessüm eden sergüzeştine dönüşür. Keçecizade ailesinin parçalı tarihi birleştirildiğinde neredeyse bir *Bildungsromana* dönüşen *Anayurt Oteli* ni, bir *ulusal alegori* yerine hayatın anlamsızlığının manifesto-su olarak okumak, olsa olsa *aşırı-yorumdur*. Bu kadar yerel referansın içerilmesi, her ayrıntının dikkatle tasarlandığı bu incelikli metinde tesadüfi olmasa gerekir. Dolayısıyla *Anayurt Oteli*, ne hayatın anlamsızlığını izhar eden bir absürt roman ne de evren-

sel modern kahramanın "ontolojik kaygılarını" dile getiren varoluşçu bir anlatıdır. Biz psikanalize ulaşamayan psikiyatrik yorumları da, aynı ölçüde yersiz bulmaktayız. Metin psikanalitik yoruma müsait onlarca göstergeyi haiz olsa da, Zebercet'in "sapkınlığı"nı teşhis etmeye kalkışan psikiyatrik okumalara izin vermez. "Büyük anlatı"lardan aşına olduğumuz "tutarlı" karakterlerin vehmî psikolojik tahlilleri yerine, *Anayurt Otel'i*ndeki parçalı anlatım ve karakterin çizgisel ve tutarlı olmayan ruhsal yaşantısı, hayatın gerçekliğine çok da uygundur. Buna paralel olarak, gün gün, saat saat, çizgiselmişçesine ilerleyen anlatının, çağrışımsal geri dönüşlerle kırılması da, "artistik" bir teknik olarak binç akışına başvurma kolaycılığı değil, karakterin kişisel tarihinin inşa edilmesinin yerinde bir yoludur.

Kaynakça

- Atılğan, Yusuf. *Anayurt Otel'i*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1974.
- Cömert, Bedrettin. "Yazık Oldu Zebercet Efendiye." *Yansıma* Kasım 1974: 220-227.
- Dizdaroğlu, Hikmet. "Bodur Minareden Öte." *Yusuf Atılğan'a Armağan*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1992.
- Dündar, Leyla Burcu. "Cemaatten Cemiyete: Bir 'Kasaba Romanı' Olarak Anayurt Otel'i." *Pasaj* Mayıs-Ağustos 2005: 117-132.
- Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.
- Özkök, Ertuğrul. "Aylak Adam ve Anayurt Otel'i: Yabancılaşma mı, Yalnızlık mı?" *Tan* Eylül 1982: 292-303.
- Yavuz, Hilmi. "Romanda Psikolojik Yabancılaşma(II): 'Anayurt Otel'i'." *Roman Kavramı ve Türk Romanı*. Ankara: Bilgi Yayınları, 1977. 234.

Sevim Burak'ın "Büyük Kuş", Fûruzan'ın "Piyano Çalabilmek" ve Leyla Erbil'in "Vapur" adlı öykülerini, yazarlarının cinsiyeti açısından birleştirerek ele almak gerektiğinde akla öncelikle feminist eleştiri çerçevesinde bir değerlendirme gelse de, ben bu üç öyküyü minör edebiyat atıflarıyla, yazarların dili sorunsallaştırması ve bu bağlamda mekânla kurduğu ilişki üzerinden değerlendirmeyi deneyeceğim.

Deleuze ve Guattari "Minör Edebiyat Nedir?" başlıklı yazılarında, minör edebiyatı "minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade, bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyat" olarak tanımlar. Kastedilen şey, dili bir yabancı gibi konuşmak, edebiyat yapılan dili minörleştirmektir, "kendi dilimizden bir azınlık dili yaratmaktır". Bunun yolunun da kekelemekten geçtiğini söylerler: "Bir üsluba sahip olmak, kendi dilinde kekelemenin bir yolunu bulmaktır." diyor Deleuze-Guattari, "Bu güçtür, çünkü böyle bir kekelemede bir zorunluluk olmalıdır. Konuşmada bir kekeme ol-

mak değil, ancak dilin kendisiyle ilişki içinde bir kekeme olmak. Kendi dilinde bir yabancı gibi olmak. Bir kaçış çizgisi yaratmak.”

Sevim Burak'ın “Büyük Kuş”u, onun diğer eserlerinde de görülen dili zorlayışı, tekrarlar ve dönüşler bakımından, bu üç öyküden en bariz “kekeleyen”idir. Metin bir düzyazıdan ziyade, bir ikinci yeni şiirini –hatta görsel bir şiiri– andırır. Deleuze’ün bahsettiği türde bir yazardır Burak: “Dili alışıldık yollarından saptırır, onu sabuklatır. Ama yine de yazma meselesi, bir görme ve duyma meselesinden ayrılamaz. İşte bu yüzden, yazıya özgü bir resim ve bir müzik vardır. Sözcüklerin içinden, sözcüklerin arasından görür ve duyarız.” (Deleuze, *Kritik ve Klinik*, İstanbul) Bizim görsel şiir benzetmemiz Deleuze’ün “yazıya özgü bir resim”ine, metni şiirsel buluşumuz ise onun müziğine karşılık gelmektedir. “Piyano Çalabilmek”te Füzûzan anlatı dilini bozmasa da, parantez içlerinde annesinin ve babasının dilini alıntılar. Bu metinde de dil –en azından anlatıcının annesi tarafından– bir sorun olarak sunulur: “Daha dillerini düzeltemediler.” Bu ifade birden fazla yerde tekrarlanır. Anlatıcının babası verili dili konuşsa da, hâlâ o dil içinde “kekelemek”tedir. Leyla Erbil ise “Vapur”da, diğer metinlerinde tanık olduğumuz kekelemeyi, yani verili dilde yabancı duran “kenar”ın dilini kullanmamıştır. Oysa alışık olduğumuz Erbil cümleleri düzensiz, bağlamsız ve kopuktur. “Vapur” konvansiyonel bir dile sahipmiş gibi görünür. Ama bilinç akışı olarak adlandırabileceğimiz “araya giren” bölümler, bu bölümlerdeki ünlemler, çağırışlar, beklediğimiz düzensizliği, kopukluğu sağlar. Hele vapurun “delice marşlar, ezgiler söyleyerek ilerlediğini” anlattığı bölümde verilen sözler “kekeleme” seviyesine ulaşır: “vi ya vi ya fı çı man ya he ya he ya hey / sa ka la la ta ka ta ta mo la mo la hey / he ya mo la he ya ye sa ya sa ma sa hey / ha ha ha hah ha ha ha hah ha ha ha hah hey.”

Minör edebiyatın ikinci önemli alameti olan yersiz-yurtsuzluk açısından bu öyküleri ele aldığımızda ise ortaklığın yine bo-

zulmadığını görürüz. Sevim Burak bir kadın ve Yahudi olarak daha çok diğer eserlerinde yersiz-yurtsuzluğunu tebarüz ettiren örnekler verse de, "Büyük Kuş" da bu okumaya uymazlık etmez. "Kent" "kadın"a yurt olmamakta kararlıdır. Merve Tabur "Sevim Burak Yazınında Zamanın ve Tarihin Dışından Seslenen Kadınlar" başlıklı makalesinde "kadın"ın "kent"le ilişkisini şöyle tanımlar:

"Büyük Kuş" isimli öyküde kadının kentle ve kent yaşamının temelini oluşturan eril düzenle ilişkisi sorunsallaştırılmıştır. İnsani özellikler atfedilmiş olan kent, kadını bir türlü kabullenmez, sürekli dışlayarak önemsiz kılmaya çalışır. Kadın ise kent yaşamına dâhil olmaya çalıştığı her noktada kendini bir çatışmanın ortasında bulur. Hikâyenin sonunda ise kent, kadını yavaş yavaş boğarak öldüren binlerce farklı sesi olan bir adam, toplumsal baskı yoluyla kadına hayatı zindan eden ataerkil düzenin kolektif faili olarak betimlenmiştir.

Leyla Erbil'in "Vapur"u dolaştığı kıyılar ve onlar üzerinden uzandığı içrilere ait birçok mekânın ve o mekânlarda yaşayanların hikâyesini anlatsa da, hikâyesi anlatılan kişiler artık o mekânlarda değildirler: Bunlar ya göçmüş azınlıklara mensupturlar ya da çökmüş ve kovulmuş Osmanlılara. Metinde etnik ve dinî kimliklerin bu kadar vurgulanmış olması, Cumhuriyet dönemi anlatısı göz önünde tutulduğunda pek doğal değildir. Kimliklerdeki bu vurgu da edebiyatın minörleşmesinin bir göstergesi olarak okunabilir. Daha da önemlisi, anlatıcının bakışını yerleştirdiği mekân olarak vapurun yurtsuzluğu hatırlanmalıdır.

Füruzan'ın öyküsünde ise yersizlik-yurtsuzluk iki farklı yüzle görünür: Birincisi babasının muhacirliği'dir. Bu yersizlik bizat anne tarafından ısrarla vurgulanır. Annenin başa kakma tarzında vurgusunun yanı sıra, babaanne de bu yersizliğin farkındadır: "İstanbullular bizimle alay ederler be gelin. Her yana iş-

KADININ BİR YERİ VAR MI?

lemeli örtüler örtermişiz.” Ama o yurdunu özlemle anar. İkinci si ise annenin yersizliğidir: Anne her fırsatta yerine yabancılığını vurgular; o, bu mahallenin değil Kadıköy’ün kızıdır.

Sonuç olarak, üç kadın yazarın da dili sorunsallaştırması ve mekânla kurduğu yersizlik-yurtsuzluk ilişkisi dikkate değerdir. Ama asıl önemlisi, geleneksel edebiyatta yerin, yurdun, yuvanın, yurt tutmanın metaforu olan kadının modern kadın anlatılarında bu denli yersiz yurtsuz oluşu, belki feminist bakışla vakanın doğru yansıtılması sayılsa dahi, bizce modernitenin kadına ettiğinin araştırılması için açık bir kapı ve sorudur.

Kaynakça

- Burak, S. (2004). *Yanık Saraylar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, G. (İstanbul). *Kritik ve Klinik*. 2007: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2000). *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Erbil, L. (1983). *Gecede*. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Füruzan. (1983). *Parasız Yatılı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Tabur, M. (2010). Sevim Burak Yazınında Zamanın ve Tarihin Dışından Seslenen Kadınlar. *Bü'de Kadın Gündemi*(19).

İkinci Yeni şiiri, bir manifestoya sahip olmayışı ve daha da önemlisi, şairlerinin tanışmadan, birbirinden habersizce şiirlerini kaleme alışlarıyla, bir akım olarak tanımlanmaya uygun görünmemektedir. Bu haliyle onu bir "hareket" olarak tanımlamak –bizce de– daha doğru olacaktır. Her ne kadar İkinci Yeni'ye "akım" denilemezse de, bu fikri savunular da dâhil olmak üzere hemen herkesin teşhis ettiği gibi, bu harekete dâhil edilen şairlerin ve şiirlerin bazı temel ortaklıkları vardır. Müstakil bir İkinci Yeni değerlendirmesi olamayacak bu metinde biz, İkinci Yeni karşısında farklı eleştirel tutumlara sahip eleştirmenlerin teşhis ettiği müşterek noktaları sıralayacağız.

Sözdiziminde "Bozma" ya da Dilde Yenilik: Konuşma Dilinden Ayrılış

Cevdet Kudret İkinci Yeni şairlerini "yeni sözdizimi biçimleri" kurmakla vasıflandırır: "Yeni anlatım biçimleri" deneyen bu

şairlerin “yeni tamlamalar” oluşturduğunu ve “bilinen dilbilgisi kurallarını” bozduğunu söyler. Bedrettin Cömert ise “sözdizimindeki bozmaları da anlamı doğal yolundan kaydırmaya, giderek yok etmeye yönelik girişimler” olarak tanımlar. İkinci Yeni’yi biçime verdiği önem üzerinden değerlendiren Asım Bezirci ise Türkçenin yapısının zorlandığını söyler: “Gramer kuralları az-çok çiğnenir: Sözdizimi bozulur, seslerle hecelerin, sıfatlarla fiillerin yerleri değiştirilir ya da saptırılır, öznesi olmayan ya da anlamı tamamlanmayan tümceler düzenlenir, birbiriyle ilgisiz ya da az ilgili sözcükler yan yana getirilir”. “Yan yana gelen kelimeler arasındaki olanakları deneyerek yeni bileşkelere, yeni sözlemlere” ulaşma çabasını “şiir diline atılmış ilk adım” olarak nitelendiren Muzaffer Erdost, böylece şiir dilinin konuşma dilinden ayrıldığını söyler. “Dili bozmak” olarak isimlendirilen bu ortak eleştiriye karşılık İlhan Berk, yaptıklarını “Dili zorlamak ve konuşma diline karşı koymak, dili daha bireysel bir biçime sokmak” olarak tanımlar. Birçok eleştirmen İkinci Yeni’yi gerçeküstücülerle ak-raba görse de, dile –bilhassa sözdizimine– yönelik bu zorlayıcı yaklaşım, bize daha ziyade Heidegger’in Hölderlin şiiri hakkındaki mülâhazalarını hatırlatıyor.

“Halktan Kopukluk”

Bezirci “okurdan uzaklaşmak”, “mutlu ve aydın azınlığa seslenmek” ve “az okunmak”la eleştirdiği İkinci Yeni’nin, okurları ve halkı umursamadığını, halka seslenmeye ve konuşma diline yaslanmaya karşı çıktığını ve böylelikle ortak dilden, konuşma dilinden uzaklaştığını iddia eder. İkinci Yeni’yi en sert eleştirenlerden Attilâ İlhan ise “dildeki aşırı uydurmacılığın” ve “biçimcilikteki aşırılığın” tehlikeli sonucunun “şiirin okurdan kopması” olduğunu söyler. “Söyleyişteki rahatlık yerine şiir dilini zorlamayı” seçtiğini söyleyen Attilâ Özkırımlı da, İkinci Yeni’nin bu haliyle “halk şi-

irine sırt çevirdiğini" bildirir. Eleştirilerden de görüldüğü üzere, aslında bahsedilen kopukluk, dildeki "bozulma" ve bireyselleşmenin doğal bir sonucudur. Yoksa şairlerin politik bir tercih olarak halktan kopmayı seçtiği iddia edilemez.

Anlamsızlık ya da Anlamda Kapalılık

İsim babası Muzaffer Erdost tarafından yapılandırılan "anlamsızlık" yaftası, İlhan Berk'in de tasdiki sayesinde, İkinci Yeni'nin kurtulamadığı bir eleştiri halini alır. "Bu şiirin amacı, bir şey söylemek değil, şiirin kendisini kurmaktır." diyen Erdost, İkinci Yeni'yi "anlamsızlık"la tavsif eder. İkinci Yeni şiirinde anlamdan çok görüntünün önemli olduğunu söyleyen Berk ise "salt şiir" olarak isimlendirdiği İkinci Yeni'nin "anlama karşı olduğunu" açıklar. Eser Gürson da İkinci Yeni'yi genel çizgileriyle özetlerken "soyutlamak, kapalı olmak, anlamı bulandırmak, karanlığa gizlemek"-ten bahseder. "Anlaşırlık yerine anlamca kapalılığı" teşhis eden Özkırımlı ise İkinci Yeni'nin "somuta karşı soyutlamayı getirdiğini" söyler. Bezirci de soyutlamaya gidilerek parçanın bütünden, tekilin çoğuldan kopartıldığını, anlamdan uzaklaşmak için bazen anlamın geriye itildiğini, bazen de tamamen atıldığını iddia eder. Ama Muzaffer İlhan Erdost, ilk yazısından yirmi bir yıl sonra, *Türk Dili* dergisinde yayımlanan söyleşisinde, "Başlangıçta, şiirin söz yapısındaki altüst oluş, genel olarak anlamsız olarak algılandı, biz de öyle algıladık." diyerek "anlam" konusunda fikrini değiştirdiğini göstermiştir: "İkinci Yeni, anlamsızlığı ilke olarak savunmadı, şiirin anlamsız olarak suçlanmasına karşı çıktı, şiirin anlamsız da olabileceğini vurgulayarak, ona tam bir serbestlik tanıdı. Anlamın, şiirin yeni biçiminden dolayı anlaşılammış olması da bir gerçektir; yeni biçime yabancı olan için, bu şiirde anlam bulmak olanaksızdı da..."

Akıldışılık, İmgecilik, Gerçeküstücülük

"Mantık dışı söyleyişler" nedeniyle İkinci Yeni'nin "anlamsız şiir" olarak anıldığını bildiren Cömert, onun "çağrışım düzensizliği"nden kaynaklanan "yeni bir düşgücü anlayışının" olduğunu söyler. Gürson da yukarıda andığımız özetinde "gerçeküstünden aşılacak, duygusal anlamı ussal anlama yeğlemek, imgeyi önemsemek"ten bahseder. Özkırımlı daha ileri giderek "Akli boşlayan, daha doğrusu aklın mantıksal işleyişine sırt çeviren gerçeküstücü anlayışın" İkinci Yeni'nin belirgin özelliklerinden olduğunu söyler: "Gerçeküstücülerin bilinçdışına yönelişlerini, çağrışımlarla zenginleşen imgeciliklerini, düş, fantezi ve alay öğelerinden yararlanışlarını ustaca değerlendirirler." Bu konuda en güzel değerlendirme Bezirci'ye aittir: "Aklın kuralları, mantığın ilkeleri çiğnenir, gerçeğin niteliği bozulur, düzeni yıkılır [...] İmgeyi içeriğin üstüne çıkarmak ya da dışına kaydırmakla, imge anlamın önüne ya da yerine geçirilir, gerçeklikle imgenin bağlantısı gevşetilir ya da koparılır."

Çağrışımlar

Hemen bütün eleştirmenleri İkinci Yeni'yi özgür/serbest çağrışımlara sahip olmakla tanırlar. Özgür çağrışım yöntemiyle ve uzak ya da kopuk çağrışımlar marifetiyle, mısralar arası ilişki ya iyice gevşetilir ya da tamamen koparılır. Bir çağrışımdan, bir imgeden, bir dizeden, birdenbire bir diğerine sıçranır. Aynı sıçrama düşüncede de görülür.

Dönemin Etkisi

İkinci Yeni şiirini 1950'lerde ülkenin yaşadığı sosyal değişimle birlikte ele almak mümkünse de, buna kalkışanların ortak vas-

fı olan amatörlük bizi bu işten alıkoyuyor. Türkiye’de Marksist te-
orinin “liseli ergen” seviyesini aşamaması, edebiyat eleştirisinde
de toplumcu gerçekçiliğin bir karikatür olmaktan kurtulamama-
sına yol açmıştır. Oysa Türkiye’de sanayileşmenin ve şehirleşme-
nin hızla arttığı, işçi sınıfının giderek genişlediği bir ortamda, bü-
rokrat namzedi “Mülkiyeli” küçük burjuvaların neden böyle bir
şiiire yöneldiğini anlamaya çalışmak Marksistlere düşerdi. O gün-
lerde dile getirilen “kaçış”, “korkaklık” ya da “Menderes diktası-
nın şiiiri” gibi politik eleştiriler ise bu derinlikten yoksun oldukla-
rı için ciddiye alınamaz.

Kaynakça

- Berk, İlhan. *Şairin Toprağı*. İstanbul: Simavi Yayınları, 1992.
- Bezirci, Asım. *İkinci Yeni Olayı*. İstanbul: Tel Yayınları, 1974.
- Cömert, Bedrettin. *Eleştiriye Beş Kala*. İstanbul: Ayko Yayınları, 1980.
- Erdost, Muzaffer İlhan. *İkinci Yeni Yazıları*. Ankara: Onur yayın-
ları, 1997.
- Gürson, Eser. *Edebiyattan Yana*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- İlhan, Attilâ. *İkinci Yeni Savaşı*. İstanbul: Yazko, 1983.
- Kudret, Cevdet. *Bir Bakıma*. İstanbul: İnkilâp ve Aka Kitabevle-
ri, 1977.
- Özkırımlı, Attila. *Edebiyat İncelemeleri*. İstanbul: Cem yayınevi, 1983.

OULİPO: YARATICILIĞIN SINIRLANDIRMAYLA İMTİHANI

Deneysel edebiyatın epey geniş ve derin bir bölümünü teşkil eden Oulipoyu konu edinen bu makalede, –makale formatının bizi icbar etmesi sebebiyle– evvela Ouliponun tanımlarına göz gezdirecek, sonra onun ele alınmasında–en azından bizce–başat bir mesele olan sınırlandırma ve yaratıcılık arasındaki ilişkiyi tartışacak ve son olarak –bizi frankofon sanan gafillere ibret olsun deyi!–yerel ve geleneksel bir edebiyat formunun Ouliponun şahikası olduğunu ispat etmeye çalışacağız.

Tanım

Penguin Edebiyat Terimleri ve Edebiyat Teorisi Sözlüğü Oulipoyu “1960 yılında Raymond Queneau ve arkadaşları tarafından kurulan ‘Ouvroir de Littérature Potentielle’in (Potansiyel Edebiyat Atölyesi) kısaltması” olarak tanımlıyor: “Bu yazar grubu başlangıçta matematik yapıları edebiyata dâhil etmekle ilgileniyor-

du; sonraları ise bu ilgi kendiliğinden, öz-sınırlandırıcı sistemlerin tümüne doğru genişledi. Oulipocu yazarlar, eserlerini geliştirirken –alfabenin belli bir harfinin eksik olduğu romanlar (lipogram); isimlerin anlamsal olarak değil de sayısal belirlenimle sözlükten rastgele seçilerek yerleştirildiği meşhur şiirler gibi– şakacı dil oyunlarında uzmanlaştılar. Ouliponun yan dallarına, *Oulipopo* (detektiflik kurmacaları üreten 'Ouvroir de Policière Potentielle'), *Oulipeinpo* (resim), *Ou-x-po* ('Ouvroir de x Potentielle' [Potansiyel X Atölyesi]) dâhildir. En tanınmış üyesi Georges Perec'tir (*Kayboluş*, 1969; *Yaşam Kullanma Kılavuzu*, 1978).” Son olarak da sözlük bizi “bakınız” diyerek “Lipogram” madde-sine yönlendiriyor.

Kuru sözlük tanımını bırakıp sözü Oulipocuların kendisine bıraktığımızda, “yazarların keyfine göre kullanabileceği yeni biçim ve kalıpların araştırılması” tanımına ulaşıyoruz. Ama bizce Oulipocu yazarları en veciz şekilde anlatan tanım, farklı kaynaklarda –Ouliponun kurucu babaları– François Le Lionnais ve Raymond Queneau’dan bazen birine, bazen de yekdiğerine nispet edilen şu kısa cümledir: “Fırar etmeyi tasarladıkları labirenti inşa eden sıçanlar!” Perec’in *L’Encyclopédie de la jeu-nesses oulipo(é)tique* içinde bir madde olarak kaleme aldığı “Oyun” başlıklı oyunbaz metni “Çevirmenin notu” ve “Çevirmenin katkısı” derkenarlarıyla şenlendiren Selahattin Özpallabıyıklar’ın oyunlarının –en azından– bir kısmını atlayarak alıntılamanız mazur görülürse, bir öz tanıma daha ulaşırız:

Oyun, (bütün düzensel [*artistique*] üretim alanlarında olduğu gibi) yazın [*littérature*] alanında da temel yönelimlerdendir. Yalnızca bu yaklaşımla üretim yapmak amacına yönelik yazınsal akım/okul/toplulukların kurulduğunu söylemek, oyunun yazında tuttuğu önemli yer için yeterli bir gösterge olabilir. Söz konusu oluşumların en önemlilerinden biri,

hazırladığımız bu genbilikte¹ kendimize –deyiş yerindeyse– “kıyak geçme”mizin

bağışlanacağı beklentisiyle ilk sıraya kendimizi yerleştirmekte sakınca görmüyoruz:

Georges Perec ile arkadaşlarının

söz konusu kişiler üzerine herhangi bir genbilikte ayrıntılı bilgi bulunabileceği için

burada yaşam öykülerini vermiyoruz
kurduğu/başlattığı OuLiPo devinimi olmuştur.

Oulipodan bahsederken adını mutlaka anmamız ve kulak vermemiz gereken, Queneau’nun *Biçem Alıştırmaları* adlı şaheserinin muhteşem çevirisi başta olmak üzere, Oulipo hakkında birçok çeviri ve telifi borçlu olduğumuz, değerli dostumuz Armağan Ekici ise “Oulipo’yu en iyi özetleyen ifadelerden biri[nin] sınırlama altında yazı” olduğunu söylüyor. Fark ettiğiniz üzere, Oulipodan bahsetmeye başladığımızdan bu yana bir “sınırlandırma” lafı aldı gidiyor. O halde sınırlandırma ve yaratıcılık meselesini ele almanın zamanı gelmiş de geçmek üzere!

Sınırlandırmalar Yaratıcılığı Öldürür mü?

Toplumda genel kabul gören önermelerden biri de, sanatta sınırlandırmaların yaratıcılığı öldürdüğü ya da –en hafif deyimle söylersek– azalttığıdır. Bu kanaate en çok da sanatçıların sahip olmasını, belki de modern sanatçıların özgürlük hakkındaki cahilce boşboğazlığına bağlamak gerekir. Çünkü işi aforizma seviyesinden çıkartıp insan zihni ve sınırlandırma ilişkisine bakar bakmaz, meselenin hiç de görüldüğü gibi olmadığını hemen fark edebiliyoruz.

1. Ansiklopedi.

Rollo May *Yaratma Cesareti* adlı kitabının "Yaratıcılığın Sınırlarında" başlıklı bölümünde, insan hayatında sınırların sadece önlenemez değil, aynı zamanda değerli olduğunu, yaratıcılığın da bu sınırlar sayesinde ve onlara rağmen ortaya çıktığını iddia ediyor. Yazar –bölüm başlıklarına da yansıyan haliyle– "sınırların değeri", "bir sınırlandırma olarak biçim" ve "imgelem ve biçim" izleklerini sürüyor. Makalenin "Sınırların Değeri" başlıklı bölümü "Bilincin kendisi bu sınırların farkına varılmasından doğup çıkar." tespitiyle başlıyor. May devamla "İnsan bilinci varoluşumuzun ayırt edici yanıdır; sınırlamalar olmasaydı onu asla geliştiremezdik. Bilinç, olanaklar ve sınırlılıklar arasındaki diyalektik gerilimden doğup gelen bir farkındalıktır." diyor. May daha da ileri giderek, yaratıcılığın "kendiliğindenlik ve sınırlamalar arasındaki gerilimin eseri" olduğunu iddia ediyor.

Aslında daha işin başında kalabalıkların sesi yerine bilgelinkine kulak verseydik, meseleye daha doğru bir giriş yapmış olurduk. Ama burası da bilgelere kulak vermeye uygun bir yer olsa gerek. İngilizcede çok bilinen bir deyiş vardır: "Necessity is the mother of invention" (ihtiyaç icadın anasıdır). Muhtemelen *Vulgarid*'daki "Mater artium necessitas" ifadesinden türeyen bu deyiş Platon'a atfedilir. Bu atıf her ne kadar kaynak gösterilmeden yapılıyor olsa da, asılsız sayılamaz. Platon *Politeia* adlı eserinde Sokrates'in ağzından benzer bir ifade aktarır. Sokrates, Adeimantus'u "zihninde –başlangıcından itibaren– bir devlet yaratmaya" çağırır ve hemen ardından ekler: "Görünen o ki, onun gerçek yaratıcısı ihtiyaçlarımız olacaktır."

André Gide'in sözleriye bilgelerinki kadar berrak ve üstüne bir kelime daha eklenemeyecek kadar güzeldir: "Sanat daima bir sınırlandırmanın sonucudur. Serbest olduğunda daha da yükseleceğine inanmak, uçurtmayı yükselmekten alıkoyan şeyin ipi olduğunu sanmaktır. Kanadını engelleyen havanın yokluğunda daha iyi uçağını düşünün Kant'ın güvercini, uçmak için ka-

nadını yasladığı bu hava mukavemetine muhtaç olduğunun farkında değildir[...] Sanat sınırlandırmayla doğar, kavgayla yaşar ve özgürlükle ölür.”

Dogmatik Yaratıcılık mı?

Ouliponun *Oucipo* (Ouvroir de cinématographie potentiel) adı verilen bir yan dalı olsa da, bu atölyenin pek de bilinen film örnekleri ortaya koyduğu söylenemez. Oysa bizce tam da Oucipocu bir sinema akımı olan Dogma 95’in manifestosunu da yazan Lars von Trier’nin *De fem bænd* (Beş Engel) adlı filmi –adına yakışır bir şekilde– sanatta engeller, sınırlandırmalar ve özgürlüğü tartışan *Oucipocu* bir tez filmi olarak sunulabilir. Lars von Trier, ustası ve favori yönetmeni Jørgen Leth’i Haiti’deki huzurlu hayatından koparıp tekrar sinema dünyasına döndürebilmek uğruna bir proje geliştirir. Trier, bir şaheser olarak tanımlandığı *Det Perfekte Menneske* (Mükemmel İnsan) adlı kısa filminin yeni versiyonlarını çekmesi için Leth’i davet eder. Anlaşma şöyledir: Leth *Mükemmel İnsan*’ın beş yeni versiyonunu çekecektir. Fakat her bir film, Trier’nin koyduğu özel engellere uygun olarak çekilecektir.

Filme de adını veren engeller ise şunlardır: İlk filmde her bir plan on iki kareden daha uzun sürmeyecek, orijinal filmde sorulan sorular yanıtlanacak, set kurulmayacak ve film Küba’da çekilecektir. İkinci film dünyanın en sefil mekânında çekilecek ama mekân gösterilmeyecektir; “adam”ı Leth oynayacak, filmde “kadın” olmayacak ama yemek olacaktır. İkinci filmi kurallara uygun bulmayan Trier, üçüncü engel olarak Leth’e iki seçenek sunar: Ya aynı filmi tekrar çekecek ya da tamamen özgür olacaktır; Leth özgürlüğü seçer. Dördüncü film, Leth nefret etse de bir animasyon olacaktır. Beşinci engel ise hepsinden daha gariptir: Trier filmin beşinci versiyonunu çekmiştir. Ama bu filme yönet-

men olarak Leth'in imzası atılacaktır. Leth sadece, Trier tarafından yazıldığı halde kendi görüşüymüş gibi görünen bir metni "dış ses" olarak okuyacaktır. Film tam da araştırmamızın konusu olan sınırlandırma ve yaratıcılık ekseninde duruyor olsa da, üçüncü engel çok daha dikkat çekicidir: Özgürlük bir engel olarak sunulur!

Radikal gazetesinin Cumartesi ekinde yayımlanan röportajında, Yeşim Tabak'ın "Manifestoları, engelleri, kuralları ve o tür kısıtlamaları sevdiğiniz çok açık. Bunun yaratıcılığı nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?" sorusuna, Trier "Bence yaratıcılık tamamen kısıtlamalarla ilgili. Mesela çocukken bir yere çizim yapmak istediğinde bile kâğıtla ilgili bir kısıtlama vardır. Her türden yaratıcılık, kısıtlamalarınızı seçmekle ilgili. Resim yapmak, yazmak ya da her neyse. Yaratıcılık kısıtlamalarımızdır." cevabını veriyor.

Yeşim Tabak, Leth'i kastederek "Filmde ona karşı bir hayli kışkırtıcısınız ve onun 'iç içliği', gerçeğini bulmaya çalıştığını zı söylüyorsunuz. Sizce kışkırtmayla gerçek tepkiler arasındaki bağlantı ne?" diye sorduğunda ise "Bu çok iyi bir soru. Kışkırtmaya inanıyorum, bunu söylemem lazım. Her zaman işe yaramıyor ama bazen insanları farklı bir şekilde düşünmeye ve tepki vermeye itmek iyidir. Düşünüyorum da, belki de Jørgen'e karşı yeterince kışkırtıcı davranmadım." diyerek, sınırlandırmaların kışkırtıcı bir işlev yüklenebileceğini kastediyor.

Sınırlama Altında Yazı

Ekici sınırlama altında yazmanın yol açtığı yaratıcılığın, klasik anlamda yaratıcılıktan farklı olduğunu kabul ederken, sınırlamanın bir fikri ifade edebilmenin bin bir yolunu açtığı için yaratıcılığı kışkırttığını iddia ediyor: "Oulipo'yu en iyi özetleyen ifadelerden biri: *Sınırlama altında yazı*. Yazılan metnin değişik birimleri

üzerine (harf, sesli harf, sessiz harf, hece, kelime, cümle, anlatı unsurları...) sıkı sıkıya belirlenmiş sınırlamalar koymak, Oulipocu edebiyatın temel özelliği" diyerek Oulipoyu tanımlayan Ekici, sınırlama altında yazmanın en büyük faydası olarak, bir düşünceyi başka bir biçimde ifade etmenin yollarını aramak zorunda bırakmasını ve metne dışarıdan, soğuk, metnin kendi içeriğiyle ilişkisi olmayan bir kıstasa göre bakmayı sağlamasını gösteriyor. Bir sınırlamaya uyma zorunluluğunun, insanı belki de başka türlü aklının ucundan geçmeyecek çağrışımlara, bağlantılara, ifade yollarına da zorladığını söylüyor. Örnek olarak Ekici de "bir müzik formuna uygun bir yazı yazmak" fikrini gerçekten bir "füg" denemesi olarak kaleme almış.

"Her ne kadar bugün bu terimi kullanınca ilk akla gelen Oulipo da olsa, sınırlama altında yazı yazmak, yeni bir çaba değil." diyen Ekici, "Edebiyatın esasen şifahi olduğu, metinlerin yazılmayıp ezberlendiği günlerde, her şeyden önce hafızaya yardımcı olmak gibi pratik bir amaca hizmet ettiğine inanılan vezin ve kafiye, bir zamanlar edebiyatın temel unsurları, olmazsa olmaz koşullarıydı." diyerek yazıda sınırlamanın kökenlerine işaret ediyor. Gerçekten de geçmişten beri kullanılan birçok şiir formu mükemmel birer sınırlandırma örneğidir: Haiku, alexandrine, rubai, gazel vesaire. Aslında nesir dışı tüm geleneksel yazı formları, belli sınırlandırmalara tâbi olmak hususunda ortaklaşır. Bu formların ortak adı olarak "nazım", kuralıtlığı henüz kelime anlamında dahi tebarüz ettirir. Arapça "nazm" kelimesi "sıraya koyma, dizme, tertip etme" manalarına karşılık gelir. Lügat ilmi olmayanlar için bile, aynı kökten müştak "tanzim" kelimesini hatırlamak dahi, kelimedeki "düzen" ve tertip" manasını çağrıştırmaya kâfi gelecektir.

Yazılı ya da sözlü bir eserin nazım sayılabilmesi için gereken sınırlandırmalar üç grupta toplanabilir: Ses değerleri ya da hece sayısını düzenleyen vezin (ölçü), ses benzerliklerini düzenleyen

kafiye (uyak) ve mısraların kümelenişini ve kafiyelerin sıralanışını düzenleyen nazım biçimi. İşte bu sınırlandırmalara uyan manzum esere, uyduğu sınırlandırma türüne göre Sonnet, alexandrine, gazel, kaside, mesnevî ya da rubaî diyoruz. Basit bir karşılaştırma yaptığımızda, divan edebiyatındaki sınırlandırma iştiyakının hem Uzak Doğu'yu hem de Batı'yı epey geride bıraktığını görürüz. Divan edebiyatı, Uzak Doğu şiirinin uyduğu hece ve kıta sayısı sınırlandırmalarını içerirken, bir yandan da Batı şiirindeki dize sonu kafiye sıralamasına ve kıta biçimlerine bağlı kalır. Bunlar yetmezmiş gibi, aruz vezni denen bir "bela"yı da öz başına sarmaktan geri durmaz. Her bir dizedeki her bir hecenin açık mı, yoksa kapalı mı olacağını belirleyen bir sınıra bağlı kalarak şiir yazmak, bugünden bakıldığında pek akıl kârı görünmez. Epey zor ve meşakkatli olsa da, bu biçimsel sınırlandırmaların üstesinden bir şekilde gelinebilir. Ama asıl mesele de burada başlar: Yazdığınız şey bir sanat eseri olacaktır. Bu kadar biçimsel sınırlandırma içinde unutulmuş olma ihtimalini gözeterek hatırlatalım ki, eseriniz sadece manalı değil, aynı zamanda hikmetli de olmalı ve/veya daha önce ifade edilmemiş bir şekilde söylenmelidir.

Divan edebiyatının sapkınca Oulipien bir edebiyat olduğu hususunda okuru ikna edebildiysek, ilgimizi daha da daraltıp, onun ve –ayrılmaz bir biçimde bağlı olduğu– halk edebiyatının bir alt formuna doğru ilerleyebiliriz.

Lipogram

Tanım kısmında sözlükten yaptığımız alıntıyı hatırlarsak, o kısacık metinde bile, Oulipocu yazarların kullandığı iki teknikten biri olarak lipogramın anılması ve en tanınmış üye olarak gösterilen Perec'in anılan iki eserinden bir olan *Kayboluş*'un bir lipogram olması ve madde sonunda lipogram başlığına yönlendiril-

memiz, –en sık kullanılanı olmasa da– toplum tarafından en bilinen Oulipien tekniğin lipogram olduğunu gösterir. Sözlüğün yönlendirmesine uyup lipogram maddesine gittiğimizde ise “Alfabenin belli bir harfinin kullanımının engellendiği eser” tanımına ulaşırız. Örnek olarak yine *Kayboluş*’un verildiği metinden, kökeni eski zamanlara dayansa da, lipogramın Oulipien yazarların uzmanlık alanı haline geldiğini öğreniriz. Sözlük bahsetmese de, eski Batı edebiyatında, akrostişin zıddı olarak, sevgilinin adındaki harflerin kullanılmayarak gizlendiği lipogram şiirlerin yazıldığını biliyoruz.

Oulipodan ya da lipogramdan bahsedilen hemen her yerde karşımıza çıkan *Kayboluş*’a baktığımızda, Fransızcanın en sık kullanılan ünlüsü olan “e”yi hiç kullanmadan, Perec’in koskoca bir roman yazmış olduğunu görürüz. Böylesi bir eser verebilmek gerçekten de zor bir iştir. Ama sözlüğü önünüze koyup, “e” harfi içermeyen kelimeleri sıralamak bir vakit meselesidir. Armağan Ekici *Kayboluş*’la ilgili yazısında “Perec kitabı yazarken içinde e harfi geçmeyen yüzlerce özel ad, metin, metin parçası toplamış, bu sınırlama sayesinde kendi zihninin bir fotoğrafını da çekmiştir.” derken, meşakkatli de olsa, böyle bir hazırlıkla bu işin üstesinden gelinebileceğini de göstermektedir. Sonuçta daktilonun başındasınızdır; sözlüğü karıştırabilir, notlarınıza göz gezdirebilirsiniz ya da o meşum harfi içermeyen kelimelerle, hedeflediğiniz manayı verecek bir terkip oluşturabilirsiniz. Peki ya bu işi irticalen (improvise) yapmanız gerekseydi?

Ouliponun Şahikası

Bu denli iddialı bir övgüyle tavsif ettiğimiz edebiyat formu tabii ki sadece lipogramın sınırlandırmalarına tâbi olmayacaktır. Harf yasaklarına geçmeden önce, onun tâbi olduğu diğer sınırlandırmalardan da bahsetmek gerekir. Âşık edebiyatının bir for-

mu olduğundan, onun sınırlandırmalarına tâbidir: Hece vezniyle yazılır, mısra sonlarındaki kafiyelerin dizilişi bir kurala bağlıdır. Bir tür atışma (karşılaşma) olduğundan, rakibe üstün gelme amacı taşır. Yarışmaya katılmayan usta bir âşık ya da yetkin bir dinleyici tarafından açılan "ayak"a uymak gerekir ve asıl önemlisi bir değil, –dudak ve diş-dudak ünsüzleri diye bilinen– tam beş harf kullanılmaz: B, p, m, f, v. Sınırlandırma lafta kalmasın diye, âşıklar dudaklarının arasına birer iğne yerleştirir. Böylece, yasaklanan harfleri söylemeye kalktıklarında, dudaklar birleşmek zorunda olduğu için, iğne batar ve dudaklarını kanatır.

Bir kez daha düşünelim: Verilen ayak, kıtanın son mısraının sonunu teşkil edeceği için, aslında diğer mısraların da kafiye yapısını etkilemiştir. Bu ayak ve yol açtığı kafiye düzeni, mısraların –en azından son kısımlarının– hece sayısını ve hecelerinin kümelenişini de belirlemiştir. Tüm bu belirlenmişlik içinde öyle bir şiir söyleyeceksiniz ki, hem şiir bu kurallara uyacak, hem o beş harfi içermeyecek, hem rakibi mat edebilecek kadar anlamlı ve güzel olacak, hem de siz tüm bunları irticalen, o anda yapacaksınız.

Sonuç olarak, "lebdeğmez" Ouliponun şahıkasıdır demek-te haksız mıymışız?

Kaynakça

Cuddon, John Anthony ve Claire Preston. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin Books, 1999.

De fem benspænd (Beş Engel). Yön. Lars von Trier ve Jørgen Leth. 2003.

Ekici, Armağan. "Çok Katmanlı Yapıların En Güzeli." *Cumhuriyet Kitap*, 9 Mart 2006.

OULİPO: YARATICILIĞIN SINIRLANDIRMAYLA İMTİHANI

———, "Sınırlama Altında Yazı." *Geceyazısı*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2003. 104-112.

Gide, André. *Prétextes*. Paris: Mercure de France, 1963.

May, Rollo. *The Courage to Create*. New York: Norton, 1975.

Perec, Georges. Çev. Selahattin Özpabıyıklar. "Oulipoyun." *Kıtaplık*, 89 (2005): 100-101.

Plato. *Plato in Twelve Volumes*. Çev. Paul Shorey. Cilt V-VI. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1969.

Trier, Lars von. "Yaratıcılık kısıtlamalarımızdır" Yeşim Tabak. *Radikal*, 31 Ocak 2004.

Campbell'in geleneksel anlatıda teşhis ederek literatüre eklediği "kahramanın yolculuğunun" modern dönemdeki etabının ele alındığı bu kitapta Gökdemir İhsan modern edebiyatta yolculuğun anlamsızlaştığını, hatta giderek yolculuk fikrinin dahi yok olduğunu iddia ediyor. Modern kahramanın yolculuğunu bir "düşüş", daha yöneltik bir ifadeyle "kendi içine düşüş" olarak tarif eden yazar, farklı zamanlarda ve farklı ülkelerde yazılmış hikâyeler, romanlar ve şiirler üzerinden aydınlanma, din, bireysellik, modernite ve Avrupa-merkezcilik gibi kavramları tartışıyor.



İNSAN SANAT

İNSANSANAT- 03

