

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

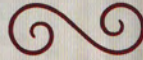
Yedek ve Duyuru Kanallarımız

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>

Ölülerle Konuşmak

Shakespeare'den Joyce'a
Tutunamayanlar'da
Edebi Miras Meselesi



MELTEM GÜRLER

ÇEVİREN
ÜMRAN KÜÇÜKİSLAMOĞLU



iletişim

MELTEM GÜRLE
Ölülerle Konuşmak

MELTEM GÜRLE 1966'da Almanya'da doğdu. Boğaziçi Üniversitesi'nde felsefe ve edebiyat eğitimi aldı. 2001 yılından beri aynı üniversitede ders veriyor ve karşılaştırmalı edebiyat konusunda araştırmalar yürütüyor. İlgi alanları 19. yüzyıl Alman felsefesi, modernizm ve roman teorisidir. Gürle ayrıca *BirGün* gazetesindeki köşesinde edebiyat yazıları yazıyor. *Kırmızı Kazak* (2016, Can Yayınları) adlı bir kitabı daha vardır.

© Peter Lang GmbH, Frankfurt/M., Almanya, 2012

İletişim Yayınları 2311 • Edebiyat Eleştirisi 53

ISBN-13: 978-975-05-1971-0

© 2016 İletişim Yayıncılık A. Ş. (1. Basım)

1. BASKI 2016, İstanbul

2. BASKI 2018, İstanbul

EDITÖR Bahar Siber

KAPAK Suat Aysu

UYGULAMA Hüsnu Abbas

DÜZELTİ Gözde Kio

BASKI Ayhan Matbaası SERTİFİKA NO. 22749

Mahmutbey Mahallesi, Devekaldırımı Caddesi, Gelincik Sokak, No: 6/3
Bağcılar, İstanbul Tel: 212.445 32 38 • Faks: 212.445 05 63

CILT Güven Mücellit SERTİFİKA NO. 11935

Mahmutbey Mahallesi, Deve Kaldırım Caddesi, Gelincik Sokak,
Güven İş Merkezi, No: 6, Bağcılar, İstanbul, Tel: 212.445 00 04

İletişim Yayınları SERTİFİKA NO. 10721

Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul

Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58

mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

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

MELTEM GÜRLE

Ölülerle Konuşmak

Shakespeare'den Joyce'a
Tutunamayanlar'da
Edebi Miras Meselesi

Carnivalizing the Turkish novel
Oğuz Atay's dialogue with the canon
in *The Disconnected*

ÇEVİREN Ümran Küçükislamoğlu



iletişim

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

Annem Ülkü Gürle'nin sevgili hatırasına...

İÇİNDEKİLER

Önsöz	9

Giriş	15

BİRİNCİ BÖLÜM

Epikten Romana:

<i>Tutunamayanlar</i>'da Bütünlük Sorunu	27
Epik dönemin sınırlarının ötesinde.....	28
Ansiklopedik anlatı: Aşırılık ekonomisi.....	34
Anlatım türleri ve çeşitliliğin dile getirilmesi.....	47

İKİNCİ BÖLÜM

Tarih Denen Kâbus: “Ulusal Alegori”nin Sınırları	61
“Oyunbaz” suratlı şövalye: Üçüncü Dünya’nın Kışot’u.....	73
Sanço Panza’ya göre tarih.....	83

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Soytarı Prens: *Tutunamayanlar*’da

Türk Aydınının “Hamletleştirilmesi”	101
“Metnin babaları” ve Cumhuriyet çocukları.....	112
Ataerkil otorite problemi: <i>Tutunamayanlar</i> ’da Hamlet metaforu.....	118
Genelev sahnesi: Turgut’un Hamletvari deliliği.....	132

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Oluşum Romanı ve Tutunamayanlar	153
Oğuz Atay'ın Goethe ile diyalogu	162
<i>İroni ve Bildung parodisi</i>	163
Akla karşı delilik	174
Zaman, mekân ve anlam: Kronotop olarak roman	187
Oluşum mu çözülme mi?	199

BEŞİNCİ BÖLÜM

“Binbir Karar ve Binbir Pişmanlık”:	
Dostoyevski'nin Mirası	203
<i>Tutunamayanlar</i> 'da Rus usulü meseleler: “İnsan içinde insan”	210
Düşmüş bir melek: Selim Işık	231

ALTINCI BÖLÜM

Ölülerle Konuşanlar: Joyce ve Atay	263
İki Hamlet okuması: Ataerkil otorite sorunu	267
Molly'den Günseli'ye: Bilinç akışının iki farklı kullanımı	277
Yolculuk nereye?: Turgut Özben'in Modern Bir Gılgamış Olarak Portresi	298
Sonsöz	323
KAYNAKÇA	331

Önsöz

İki tür insan vardır: Önsözleri okuyanlar ve önsözleri okumayanlar. Ben birinci gruba giriyorum. Bu önsözü de galiba kendim gibi insanlar için yazıyorum.

Oğuz Atay da önsözleri okuyarlardandır. Hatta, *Tutunamayanlar*'da Selim'in söylediği gibi, sadece önsözlerden oluşan bir kitap yazmayı bile hayal etmiştir belki: “Neden bunu daha önce düşünmemişti? Belki onun gibi, önsöz okumaya meraklı yüz binlerce insan vardı. Bu insanların istekleri uygun bir biçimde karşılanırsa, insan bu işten zengin bile olabilirdi. Yüz binlerce insanın arzusuna cevap vermek gerekiyordu.”

Selim önce kendi önsözünü yazmayı düşünür. Bunun bir tür kurgu olduğunun farkında olduğu için de bu fikirle iyice eğlenir: Olmayan romanların yazarı Selim Işık'ın nasıl biri olduğunu yazacak, her seferinde okuyucunun karşısına farklı bir kişilikle çıkacaktır. Böylece bazı önsözlerde başarısız ve hayal kırıklığına uğramış bir yazar olarak görünecek, bazılarında da meşhur olmasına rağmen anlaşılmamış biri olarak ıstırap çekecektir. Her halükârda “Hayatı ve Eserleri” adını verdiği bu kitabı kafasına göre yazacak ve gerçek hikâyenin ne olduğuyla zerre kadar ilgilenmeyecektir.

Birçok konuda olduğu gibi, bu meselede de haklıdır Selim.

Kitapların gerçek hikâyelerini anlatmak mümkün değildir çünkü. Elbette işin içine kurgu girecek ve söz yine “hakikat”ten uzak bir yere düşecektir. Bu kitabın yazılış hikayesini anlatmaya kalktığım şu anda ben de kendimi benzer bir soruyla karşı karşıya buluyorum: Bu hikayeyi gerçeğe uygun bir şekilde anlatabilecek miyim? Onu yazdığım zamanki ruh haline geri dönebilecek ve oradan konuşabilecek miyim? Ve en önemlisi, bu kitabın nüvesinin oluştuğu anı, yani *Tutunamayanlar*’la ilk karşılaşmamı hatırlayıp aktarabilecek miyim?

Üniversiteye başladığım sene İletişim Yayınları Atay’ın diğer eserleriyle birlikte *Tutunamayanlar*’ı da yeniden basmıştı. Oğuz Atay’a dair pek bir şey bilmiyordum. Romanın adı hoşuma gitmişti sadece. Her sene kurulan Köy-Koop Kitap Sergisi’nin tezgâhından alıp o zamanlar pek moda olan heybe şeklindeki çantama koyduğumda bu romanın kişisel tarihimin en önemli kitaplarından biri olacağının farkında değildim. *Tutunamayanlar*’ı ilk kez yurttaki kalabalık odamda ranzanın alt katına yerleştirdiğim soluk sarı okuma lambasının ışığı altında okudum. Ne kadar şaşırdığımı hâlâ hatırlıyorum. Gorki ile Zola’dan yeni mezun olmuş ve Dostoyevski ile bile kısa süre önce tanışmış edebiyat meraklısı bir genç olarak o zamana kadar klasik romanlardan başka bir şey görmemiştim. Romanın nasıl bir şey olması gerektiğine dair kendimce bir fikrim vardı: İnsanlar bir araya gelirdi, bir mesele olurdu ve sonra olaylar gelişirdi. *Tutunamayanlar*’da da ortada bir mesele olduğu belliydi ama ne insanlar bir araya gelebiliyor ne de olaylar geliyordu. Hatta, doğrusunu söylemek gerekirse, hiçbir şey olduğu yoktu. Onun yerine mektuplar, ders notları, günlükler, şarkılar şiirler, sonra o şiirlerin üzerine açıklamalar ve uzadıkça uzayan düşünceler sayfalarca akıp gidiyordu. Şaşkınlığım uzun süre geçmemişti. Demek böyle de yazılabiliyormuş, diye düşünmüştüm kendi kendime.

Tutunamayanlar modernist bir metinle ilk karşılaşmamdı. En önemli karşılaşmalarımdan biri olarak da kaldı. Amerikalı bir okuyucunun Faulkner’la, bir İrlandalının Joyce’la ya da bir İtalyanın Italo Svevo ile ilk kez karşılaşması gibiydi bu. Bu kar-

şılaşmayı bana kendi dilimin içinde yaşattığı için Oğuz Atay’a hep minnet duydum. Daha sonra bir numaralı ilgi alanım haline gelecek olan modernliğe ve modernizme dair beni çok erken bir tarihte düşünmeye zorladığı için de öyle.

Tutunamayanlar yalnızca klasik romanın katı formlarını kırdığı için değil, o zamana kadar mutlak doğru olarak kabul ettiğim her şeye kafa tuttuğu için de benim hayatımda bir dönüm noktası sayılır. Yeniyetme bir üniversite öğrencisi olarak sorgusuz sualsiz devraldığım yol haritasına, yani başarmak, ilerlemek ve kazanmak üzerine kurulu modernlik fantezisine, şüpheyile bakmaya başlamam bu kitapla oldu. Lise hayatım boyunca sonsuz tekrarlarla kafama kazınan resmî tarihin çoğunun “resmî” ve pek azının “tarih” olduğu fikriyle ilk kez orada karşılaştım. Türkiye’nin modernleşme projesinin zaafına dair de *Tutunamayanlar*’dan sonra düşünmeye başladım. (Tanpınar’la henüz tanışmamıştım. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nü okumam için daha seneler geçmesi gerekecekti.) Fakat herhalde en önemlisi, içinde bana benzeyen insanların yaşadığı, benim dilimle konuştuğu, benim gibi gülüp benim gibi acı çektiği bir kitabın olduğunu görmektir. Otobüste zaman doldurmak için duraklarla maç yapan, tramvaya binip Beyoğlu’nda sinemaya giden ama genellikle filme giremeyen, ders notlarının altına büyük harflerle SIKINTI yazıp bunu güllerle süsleyen genç Selim’in bunalıtısında tanıdık bir şeyler vardı. Ben de onunla aynı tezgâhtan geçmiş, lisede tarih derslerinde aynı hamaset dolu nutukları dinlemiş, ilkokulda aynı kırık dökük sıralarda oturmuş, aynı yağlı boya duvarlara bakarak kararmıştım. Bu büyük bunalıtının yanında bir de ele gelmez bir oyunculuk vardı Atay’ın romanında. *Tutunamayanlar*’ın hikayesi, Selim’e “Gordiyum neden kördüğüm?” diye yazdıran bunalıtı ile Turgut’a gündelik ruh haline göre kartlar hazırlatan hınzırlık (“Daha gelmedi” “Bir de kantine bak” “Bugün yeni fıkra yok” “Ben ne bileyim ulan”) arasında gidip gelerek ilerliyor ve tam umutsuzluğa kapılıp vazgeçecekken okuyucuyu ironinin ve mizahın kıvraklığı ile kurtarıyordu. Belki de bu nedenle, karakteri Selim gibi Atay da benim için Türkiye’nin büyük iç sıkıntısını yazı-

nın gülleriyle süsleyen bir yazar olarak kaldı. Bu romanla karşılaştığım ilk günden beri, yarattığı dil ve duyguda bana kendimi evimde hissettiren bu yazara borcumu ödemek istedim.

Hiç şüphe yok ki, Türkiyeli birçok okuyucu Atay'ın sesinde kendine bir ev bulmuştur. Bize ait meseleleri yine bize has bir dille anlatan bir yazar olduğu için böyledir bu. Yine de *Tutunamayanlar*'ın aynı zamanda insana dair evrensel meseleleri anlatan bir dünya metni olduğunu da unutmamak gerekir. Bana bu kitabı yazdıran akademik sebepler de biraz bununla ilgilidir. Atay'ın romanını Avrupa edebiyatının önemli metinleriyle birlikte okurken, bu kitaba genellikle atfedilen yerellik iddialarına bir yanıt vermek ve onun kanonun içindeki yerine de işaret etmek istedim. Bu topraklarda yazılmış en iyi romanlardan biri olan bu kitabın, bir dönemin ruhunu yansıttığı doğrudur. Ancak, bunu yaparken dar görüşlü bir yerelliğin içine sıkışmaz. Aksine kendini dünyanın geri kalanı ile birlikte düşünmekte ve insana dair olanı yine insani ölçekler kullanarak anlatmakta ısrar eder. Raskolnikov ne kadar Rus, Stephen Dedalus ne derece İrlandalı ise Selim Işık da bir o kadar Türktür. Ama bu karakterler gibi o da, içine doğduğu toplumsal meselelerin bir neticesi olmaktan çok kendi kaderini eline alan bir birey, benzersiz bir roman kişisidir. Atay ona yukarıdan bir yerden bakmaz, Selim'in kendi varoluşuna dair kafa yoran özgün bir karakter olarak ortaya çıkmasına izin verir. Romanın evrensellliği biraz da buradan gelir. *Tutunamayanlar* kendinden önce gelen edebi gelenekle diyalog halinde olduğu için de “zaman-sız” bir metindir. Oğuz Atay, “edebi akrabaları” olan Cervantes, Shakespeare, Goethe, Dostoyevski ve Joyce ile konuşmaya devam ederken, hem onların eserlerini hem de kendi romanını yeni okumalara açar ve insanın dünya üzerindeki tecrübesinin çetelesini tuttuğu gibi, yazının tükenmeyen olanaklarını da cömertçe önümüze koyar.

Başka bir açıdan bakıldığında ise, *Tutunamayanlar* Türkiye'nin “edebi saga”sı, ulusal efsanesidir. İtalyan edebiyat kuramcısı Franco Moretti her ulusun modernlik serüvenini de anlatan bu büyük romanları “modern epik” diye adlandırır. Ara-

larında *Faust*, *Moby Dick*, *Niteliksiz Adam*, *Ulysses* gibi eserlerin bulunduğu bu metinler, kendi uluslarının kültürel mirasını taşırlar. Bu yapıtlar gibi *Tutunamayanlar* da, yazıldığı çağın ruhunu yansıttığı gibi, içinden çıktığı edebi gelenek içinde yeni bir dönemecin işareti ve evrimsel bir dönüşümün habercisi olmuştur. Türk toplumunun “hakiki bir ansiklopedisi”, “temel bilgisinin deposu” sayılır. *Tutunamayanlar*, “Türkiye’nin Ruhunu”nu aktaran roman, yani bizim modern epigimizdir. Bütün modern epikler gibi o da bir kahramanlık değil, bir yenilgi hikayesi anlatır. Ama bunu çok Türkiyeli bir yerden yapar. Modernliğin anlatısı ile barışamadıkları için hep biraz eğreti duran “tutunamayanlar”ın diliyle konuşur ve hayata onların bulunduğu yerden bakar. Tam da bu nedenle, dünyayı bambaşka bir ışık altında görür ve öyle anlatır.

Bu kitap, biraz da bu nedenle, yani bu ışığı bana gösterdiği için Oğuz Atay’a duyduğum saygı ve hayranlıktan dolayı yazıldı.

Metnin ilk taslağı ve büyük bir bölümü, 2008 senesinde Boğaziçi Üniversitesi Batı Dilleri Bölümü’ne teslim etmek üzere hazırladığım doktora teziydi. Bundan birkaç sene sonra, metnin İngilizce orijinali “Carnivalization of the Turkish Novel: Oğuz Atay’s Dialogue With the Canon in *The Disconnected*” adı altında Peter Lang Yayınevi tarafından basıldı. 2014 senesinde aynı metin İletişim Yayınları’nın önerisi ile Ümran Küçükislamoglu tarafından Türkçeye çevrildi. Sonra editörüm Bahar Siber ve ben bu taslak çevirinin üzerinden çalışarak kitabı Türkçe baskı için hazırladık ve son haline getirdik. Bu kısmı hiç kolay olmadı. Bir Türk romancıya dair İngilizce bir kitabın yeniden Türkçeye çevrilmesi (böyle söyleyince bile bir tekerleme gibi duruyor), şu anda hepsini burada tek tek anlatamayacağım birçok zorluğu beraberinde getirdi. Türkçeden İngilizceye çevrilmiş kavramların tersyüz edilip Türkçeye iade edilmesi gibi sıkıntılardan tutun da, alıntıların bulunup yerleştirilmesine kadar birçok zahmetli işle uğraşmak zorunda kaldık. Bunun için Ümran Küçükislamoglu ve Bahar Siber’e teşekkür borçluyum. Onlar olmadan bu kitap okuyucuya ulaşamazdı.

Benim için zorlayıcı olan ise, orijinali İngilizce olan bu metni Türk okuyucu için bir daha düşünmek ve bu bakış açısını kaybetmeden bir anlamda yeniden yazmaktı. Bunu yaparken, kendi kitabımı anadilime çeviriyor olmaktan kaynaklanan yabancılaşma hissi kadar, akademik olmayan okuyucuyu yoracak bir metinle ortaya çıkmak kaygısını da taşıdım. *Tutunamayanlar* gibi kült bir romana ve Türkiye'nin en önemli yazarlarından biri olan Oğuz Atay'a dair söz söylemeye cesaret etmiş olmanın endişesi de cabası. Umarım eli yüzü düzgün bir iş çıkarmışızdır. Umarım bu metni ilk kez oluşturduğumda hissettiğim heyecanı okuyucuya da yansıtabilmişimdir.

Elinizde tuttuğunuz kitabın yazılmasında birçok kişinin emeği var. Bu metni hazırlık aşamasındayken okudukları ve eleştirdikleri için arkadaşlarıma, bana ilham veren kitapları ve makaleleri nedeniyle meslektaşlarıma ve her zora düştüğümde sırtımı sıvazlayıp beni cesaretlendiren aileme teşekkür etmek istiyorum. Ulaşamadığım bütün kitapları bir bavula doldurup Amerika'dan taşıyan kardeşim Deniz Gürle ayrıca övgüyü hak ediyor. Böyle kahramanca bir işi ancak o yapabilirdi.

Son olarak da, bu kitap çıktığında benden daha çok sevinecek olan eşim Muhittin Mungan'a teşekkür ederim. Yazdığım her satırı okuduğu, küçük başarılarımla gurur duyduğu ve varlığıyla bana neşe verdiği için.

7 Nisan 2016, Montevideo

Giriş

Oğuz Atay'ın ilk romanı *Tutunamayanlar*'ı tartışmaya değer kılan sebeplerden biri, Türkiye'nin 70'li yıllardaki kültürel iklimini çok canlı bir şekilde aktarıyor olmasıdır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* 60'ları anlamak konusunda ne ifade ediyorsa ya da Uyrukulak'ın *Har*¹ adlı romanı 2000'li yıllar için neler söylüyorsa, Oğuz Atay'ın romanı da 70'ler için aynı görevi yerine getirir. Bu romanları kardeş kılan, her biri kendi döneminden konuşsa da, hepsinin Türkiye'nin modernleşme projesine derin bir şüpheyle ve yer yer can acıtan bir mizahla bakıyor oldukları gerçeğidir.

Türkiye'nin modernleşme projesi, Batı karşısındaki gecikmişliğine rağmen, modernliğin belirleyici özelliklerinden birçoğunu bünyesinde barındırır: Gerçeğin yalnızca tek sesli olduğuna ve bunun da ancak bilimsel akıl yoluyla kavranabileceğine duyulan inanç, soyut bir hümanizm çerçevesinde tanımlanmış özgürlük ideali ve orta sınıfa özgü pragmatizm bunlardan sadece bazılarıdır (Calinescu 45). Türkiye'nin modernleşme projesinin merkezinde, çift yönlü bir varsayım yer alır. Bu varsayıma göre, ülke aynı anda hem Batılı olacak hem de milli değerlerine sahip çıkacaktır. Türkiye bu süreçte, bir yandan

1 Murat Uyrukulak, *Har*, Metis Yayınları, 2006.

Batı'nın alametifarikası olan akılcılığa bel bağlarken, bir yandan da daha iyi bir geleceğe doğru yavaş yavaş ilerleyen yolda birleşmiş bir ulus tasavvur etmiştir.² Türkiye'nin modernleşme projesinin sorunu, merkezileşmiş ve kurumsallaşmış aklın, hayatın her alanını etkisi altına alması ve kendisi dışında kalan bütün farklılıkları yok edip “standartlaştırma” eğilimine girmiş olmasıdır. Başka bir deyişle, kutsallaştırılarak dokunulmaz kılınan modernlik projesi, referans noktasını kaybetmiş ve bu nedenle tamamen kontrolden çıkan tek sesli bir iktidara dönüşmüştür.

Tutunamayanlar'da, ülkenin modernleşme projesinin merkezindeki bu zihniyetin detaylı bir tasvirini buluruz. Atay'ın romanının bir Bakhtin okuması için uygun zemin sağlıyor olması her şeyden önce bu nedenledir. 1895-1975 yılları arasında yaşamış Rus düşünür ve edebiyat kuramcısı Mihail Bakhtin, iki dünya savaşına ve bu savaşlar arasında ortaya çıkan totaliter rejimlerin sebep olduğu felaketlere yakından tanıklık etmiştir. Onun modernleşme projelerine şüpheyle bakmasına şaşmamak gerekir. 1930'larda yazdığı, ama Stalin rejimi altındaki Sovyetler Birliği'nin sert siyasi iklimi nedeniyle 1965'e kadar yayımlanamayan doktora tezi *Rabelais ve Dünyası*'nda, Avrupa tarihinin 17 yüzyıldan itibaren modernlik etkisi altında bir parçalanma yaşadığını anlatır. Bu parçalanma ağırlıklı olarak, karnavalesk Orta Çağ kültürünün yaşama karşı “militanca anti-otoriter” diye tarif edilebilecek tutumunda gerçekleşmiştir. Bakhtin'e göre, popüler kültürün anarşist öğelerini yücelten ve ön plana çıkaran Orta Çağ estetiği, modernlik tarafından yutulmuştur (Rabelais 72). Radikal bir şekilde “öteki” olanın sesi, ki Bakhtin buna “karnaval kahkahası” adını verir, modernlikle birlikte evcilleştirilmiş ve dönüştürülerek yok edilmiştir.

Özgürlük konusundaki vurgusunu ele alırsak, Bakhtin'in eserini genel olarak modernist rejimlerin totaliter tavrına karşı bir eleştiri ve bilhassa Stalin'in kültürel politikalarına karşı giz-

2 Türkiye'nin modernleşme projesine dair daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba (yay.), *Rethinking modernity and national identity in Turkey*, University of Washington Press, Seattle, 1997

li bir polemik olarak okumak mümkündür.³ Benzer bir şekilde, Atay'ın romanı da, kendi iktidarının meşruluğuna meydan okuyabileceğinden endişe ettiği için hiçbir “ötekilik” fikrine tahammül edemeyen, “birlik ve bütünlüğü” genellikle tekdüzelik olarak algılayan modern Türkiye'nin ulusal idealinin ve onun merkezinde bulunan “akıl kültü”nün ustaca bir eleştirisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Oğuz Atay'ın romanı bu anlamda eşsizdir, çünkü yalnızca kültürel bir kimlik olarak “Türklük” üzerine kafa yorup bir dönemin ruhunu aktarmakla kalmamış; bir yandan da, ülkenin kültürel ortamı, ilerlemeci bir ideolojiyi destekleyen ve yayan “toplumsal gerçekçi” romanlar tarafından tamamen ele geçirilmişken, modernleşme projesinin başarısız olduğunu söylemeye cesaret etmiştir.⁴ Kısaca söylemek gerekirse, *Tutunamayanlar* bir anlamda, Türkiye'nin modernleşme çabalarının yüzüne doğru atılmış bir karnaval kahkahasıdır.

Böyle bir yaklaşım, ilk bakışta tarihsel bir bakış açısı içeriyormuş gibi görünebilir. Bir açıdan öyledir de zaten. Ancak bu inceleme, sadece böyle bir yaklaşıma dayanmayacaktır. Atay'ın romanını sadece bir “ulusal alegori” olarak okumak niyetinde değiliz. Aksine, *Tutunamayanlar*'ın bu okuması, umalım ki, bütün “Üçüncü Dünya” edebiyatını “basmakalıp ve toy” olmakla itham eden Frederic Jameson'ı bu konuda haksız çıkarsın. “Third-World Literature in the Era of Multinational Capita-

3 *Rabelais ve Dünyası*'nın 1984'teki baskısına yazdığı önsözde Holquist, kitabın Sovyetler Birliği'nde nasıl soğuk karşılandığından ve pek de heyecan yaratmadığından bahseder. Daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Katerina Clark ve Michael Holquist, *Mihail Bakhtin*, Harvard University Press, Cambridge, 1984.

4 *Tutunamayanlar* da 1970'te ilk kez yayımlandığında, edebiyat çevrelerinde pek sıcak karşılanmadı. Farklı tarzları denemek uğruna bütünlüğü feda ettiği için eleştirildi. Romanın, özellikle sol kesimde popüler olmamasının nedenlerinden biri de, hazır çözümler sunmaması ya da “köy romanları”nın yaptığı gibi daha iyi bir geleceğe dair inancı barındırmamasıdır. Atay, *Tutunamayanlar*'ın yayımlanmasını izleyen yedi yıl içinde, ölümünden önce *Tehlikeli Oyunlar* isimli başka bir roman, *Korkuyu Beklerken* isiminde bir hikâye kitabı ve *Oyunlarla Yaşayanlar* isimli bir oyun yazmıştır. Bunların hepsi de 1980'lere kadar geniş bir okuyucu kitlesi tarafından beğenilmiştir. 1977'de öldüğünde Atay, geçici olarak “Türkiye'nin Ruhu” adını verdiği bir üçlemenin taslakları üzerinde çalışıyordu. Bkz. Oğuz Atay, *Günlük*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1987, s. 234-244.

lism” (Çokuluslu Kapitalizm Döneminde Üçüncü Dünya Edebiyatı) adlı çok tartışma yaratan makalesinde Jameson, Batı Avrupa edebiyatı ile “Üçüncü Dünya” diye nitelediği az gelişmiş ülkelerde üretilen edebiyatlar arasına keskin bir çizgi çeker. Bu ayrıma dayanarak, “toplumsal gerçekçi” Üçüncü Dünya romanının Batılı okuyucu için her zaman bayat bir tadı olacağını iddia eder. Çünkü modernlik söz konusu olduğunda, bu ülkelerin kendileri gibi edebiyatları da az gelişmiş ve gecikmiştir.

Üçüncü Dünya romanı Joyce ve Proust’un verdiği tatmini sağlamayacaktır; daha da kötüsü, eğilimleri muhtemelen bize bizim Birinci Dünya kültürel gelişimimizin modası geçmiş aşamalarını hatırlatmaya ve “hâlâ Dreiser ve Sherwood Anderson gibi romanlar yazıyorlar,” sonucunu çıkarmamıza yöneliktir. (65)

Bu kitabın tümünde, ama özellikle de Jameson’ın anladığı şekliyle “Üçüncü Dünya edebiyatı” fikrinin tartışıldığı üçüncü bölümde, Atay’ın romanının kanonun büyük eserleri kadar zengin anlamlarla dolu olduğunu öne süreceğim. *Tutunamayanlar*’ı bir ulusal alegori olarak okumak elbette mümkündür. Ancak Atay’ı özel kılan, romanının bunun çok ötesinde tatlar vaat etmesidir. *Tutunamayanlar*’ı büyük bir roman yapan şey, modernliği ya da Türkiye’nin modernleşme projesini mesele etmesi değil, Nurdan Gürbilek’in de söylediği gibi, herhangi bir dilde yazılmış en iyi romanlardan biri olmasıdır:

Evet, dünya sahnesine (aynı zamanda “dünya edebiyatı” denen sahneye) çocuk rolünde, uşak rolünde, yani gecikerek çıkmanın verdiği sıkıntı üzerine; hep yarımıyamalak, hep ace mi, hep çömez kalmışlığın sıkıntısı üzerine, ama aynı zamanda can sıkıntısı, ölüm acısı, suçluluk duygusu, haksızlık üzerine, bütün bunları anlatma isteğiyle bunları zamanında anlatamamış olmanın doğurduğu sıkıntı, bazı şeyleri ancak gecikerek anlatabiliyor olmanın verdiği endişe üzerine Türkçe ya da başka bir dilde yazılmış en güzel romanlardan biridir [...] (Kör Ayna 188)

Bu incelemede, bir yandan Atay'ın yazma serüvenine katkısı olan edebi metinleri analiz eder ve *Tutunamayanlar*'daki karnaval ruhunu açığa çıkarmaya çalışırken, bir yandan da Bakhtin'in roman kuramının temelinde yer alan diğer düşünsel araçlara, yani *heteroglossia* (çok-dillilik), *dialogism* (diyalojizm, söyleşimcilik) ve *polyphony* (çok-seslilik) gibi kavramlara başvurum. Bakhtin'e göre, var olma koşulumuz bir *heteroglossia*, yani dillerin çakışan çokluğudur; diyalojizm ise, böyle bir dünyada gerekli olan bir bilgi şekli, farklı diller arasındaki ilişkinin bir türüdür. Terry Eagleton, bunun, ilk bakışta sanıldığı gibi, basit bir bakışlılık olmadığını, çok daha zengin bir çoğulluk ve geçişkenlik taşıdığını söyler:

Bakhtin için dil, her söz yabancı anlamlarla içeriden bir yerden işgal edildiği için, muhalif güçlerin bir kokpitidir. Her gösterge, diğer göstergelere doğru bakar, kendi bedeninde onların izlerini taşır ve eş zamanlı olarak konuşmacı, nesne, bağlam ve alıcı ile yüzleşir. Tıpkı insanlar gibi, kelimeler de “ötekilik” ile ilişkileri üzerine inşa edilmişlerdir; dil ise her zaman geçirgen, melez ve açık uçludur. İlk kelime diye bir şey hiç olmadı, son kelime de hiçbir zaman olamayacaktır. Dilin içsel tamamlanmamışlığı ve öngörülemezliği –herhangi iki kelimemizden üçüncü kelimenin ne olacağını çıkaramayacağım gerçeği– insanın özgürlüğünün bir işaretidir ve tam da bu nedenle, daha geniş bağlamda politiktir. (“I Contain Multitudes”)⁵

Bakhtin “Romanda Söylem”de, diyalojizmin üç muhtemel biçiminden bahseder: 1) yazar ve başkahraman, 2) başkahraman ve diğer karakterler, ve nihayet 3) metnin dili ve açık ya da kapalı şekilde öykünmelerin yapıldığı diğer metinlerin dili. Diyalojizmin bu üçüncü biçimi, yani Atay'ın diğer yazarlarla diyalogu, bu çalışmanın merkezinde olacak, ama diğer iki biçime de zaman zaman gönderme yapılacaktır. *Tutunamayanlar*, Rabelais'den pikaresk romana ve oradan da modern romana ka-

Terry Eagleton'un Mihail Bakhtin: *The Word in the World* (Graham Pechey) adlı kitabına dair bu eleştiri yazısına http://www.lrb.co.uk/v29/n12/eagl101_.html adresinden ulaşılabilir.

dar uzanan, Bakhtin'in "heteroglot roman" (çok-dilli roman) olarak adlandırdığı geleneğin bir parçası olarak ele alınacaktır.

Bakhtin'in düşüncesi ve Atay'ın sanat pratiği arasındaki benzerlik, Bakhtin'in öznenin oluşmasının dile dayalı bir süreç olduğunu vurguladığını göz önünde bulundurursak daha anlaşılır bir hale gelecektir. Bilinç, bireyin kendisini dış dünyadaki konuşmaya karşı bir iç monolog şeklinde ifade etmesidir. Bu da Bakhtin'e göre, ideolojik bir iletişimdir. Bilinci ideolojik bağlamından çıkardığımız takdirde, geriye bir şey kalmayacaktır. Atay'ın *Tutunamayanlar*'ın iç monologlarındaki bilinç tasviri de dile dayanmaktadır. Atay'ın karakterleri, dilin içinde var olur, ya da daha doğru bir şekilde ifade etmek gerekirse, kendi kendilerini var ederler. Etraflarındaki dillerle diyalog halindedirler. Onlardan etkilenir ve bu etkinin altında şekil alırlar. Bu nedenle, çift sesli söylem, başka bir deyişle, diğer bir söylemin etkisine açık söylem, Atay'ın romanında çeşitli biçimlere bürünür: parodi, üslup denemeleri, ironi, iç polemik, gizli diyalog vs.

Oğuz Atay'ı okurken, bize Bakhtin'i hatırlatan özelliklerden bir diğeri de, yazarın kendi sesini oluştururken sarsılmaz bir otorite ile konuşmaktan ya da tartışılmaz bir pozisyonu işgal etmekten kaçınmasıdır. Her türlü iktidara mesafeli duran, Atay'ın metni, içinde bulunduğu kültüre hâkim anlayışın karşısında yer almayı tercih eder ve "uyumsuz olanın sesi" ile bağlantı kurar. *Tutunamayanlar*'a hâkim olan ses de, diyaloga girdiği metinlerle benzeri bir ilişki kuracak ve dildeki merkeziliğin iktidarını kırmak isteyecektir. Birbirine karşı konumlandırılmış dillerin analizini yaparken, Atay'ın gerek kanonla olan diyalogu ve gerekse karakterleri aracılığıyla "ötekinin dili"ni nasıl kurduğunu da göstermeye çalışacağız.

Bakhtin'in diyalojizm olarak adlandırdığı şey, tam da bu nedenle, postyapısalcı kuramcıların, özellikle de Derrida ile Kristeva'nın tanımladıkları "metinlerarasılık" kavramıyla benzerlik gösterir. Bu bakışa göre, Descartes'ın anladığı biçimde, kendi kendine yeten ve tamamlanmış –yani "öteki" ile ilişkisinden bağımsız– bir "cogito" düşünmek imkânsızdır. Derrida, göste-

renlerin metin tarafından doğrudan verilmesi gerekmediğini, sonsuz gösterme sürecinde metin ve dil dışında bir şey olmadığı için, birbirinden bağımsız ara metinlerin (*intertexts*) metne karışmasıyla da sağlanabileceğini ileri sürer.⁶ Bu nedenle, Bakhtin'in postyapısalcı kuramcılara yakın durduğu söylenebilir. Tek farkı, onların aksine, hakikatin varlığına izin vermesidir. Bu da önemli bir farktır doğrusu. Bakhtin de, yekpare ve kendinden menkul bir hakikat anlayışına itiraz eder aslında. Ona göre, tek bir sesle konuşan, yani "monolojik" olan böyle bir anlayış, insan tecrübesini anlatmaktan uzaktır. Ancak onun yerini boş bırakmaktansa, daha çoğulcu bir sistemle, yani çok-sesli ve çok-dilli bir kesinlikle doldurmayı tercih eder. Böylece, diyalog monoloğun yerini alır ve Bakhtin'in hakikatini oluşturur.

Bakhtin'e göre diyalog, yalnızca bir iletişim biçimi değildir, insan tecrübesinin temel özelliğidir. "Var olmak, diyalojik bir şekilde iletişime geçmek demektir. Diyalog bittiğinde, her şey sona erer [...] Başka her şey araçtır, diyalog ise amacın ta kendisidir. Tek bir ses, ne bir amaca götürebilir ne de bir neticeye ulaştırabilir. Hayatın gerçekleşebilmesi için en az iki ses gerekir. Varoluş için de öyle" (*Problems in Dostoevsky's Poetics*, 287). Bakhtin'e göre, hiçbir ifade kendisiyle çelişen diğer ifadelerle etkileşim kurmadan doğruluğuna dair bir iddiada bulunamaz. Aynı şekilde, varolan hiçbir ifadenin büyük diyaloga da çok-sesli doğruya da dahil olmaması düşünülemez. Bir ifadenin var olabilmesi için mutlaka başka birine yönelmiş olması gerekir. Bu diyalojik potansiyele sahip olmayan ifadeler, yok olur ya da önemlerini yitirirler. Bu anlamda, diyalojizm insan tecrübesinin ve varoluşunun temelidir.

Derrida'nın "metni" Bakhtin'in "diyalogu"nu karşılar mı? İkisi de metnin/diyalogun "dışının" olmadığı konusunda hemfikir

6 Derrida, *Gramatoloji*'de meşhur yorumunu yapar: (okumak) metni olduğundan başka bir şeye, (...) içeriğinin yer alabileceği metnin dışında gösterilen bir nesneye, dilin dışına doğru (...) dönüştüremez. Metnin dışında hiçbir şey yoktur" (s. 158). Bkz. Jacques Derrida, *Of Grammatology*, çev. Gayatri Chakravorty Spivak, John Hopkins University Press, Baltimore ve Londra, 1976. Semiyosis ile ilgili daha kapsamlı bir tartışma için ayrıca bkz. Umberto Eco, *The Limits of Interpretation*, Indiana University Press, Indianapolis, 1999, s. 35.

olsa da, Bakhtin'in "diyaloga" atfettiği anlam, Derrida'nın "metin" derken kastettiğinden farklıdır.⁷ Bakhtin'in söylem anlayışı gibi, Derrida'nın "metni" de ideolojik bir yapıdır. Öte yandan, Bakhtin dünyayı çatışan söylemlerin çoğul birlikteliğinden oluşmuş gibi görürken, Derrida için dünya anlamlama fazlalığından, kendi "eksikliğine" ilaveten bir "gösteren bolluğu"ndan oluşmaktadır ("Structure" 92). Derrida'ya göre, dil bilinebilecek her şeyi kapsar ve gerekirse daha fazlasını kapsamak için genişleyebilir. Kısaca söylemek gerekirse, metin varolan her şeyi yutar. Bu nedenle, Derrida'nın dünyasında iken, "dışarı"nın bilgisine ulaşma ihtimalinin sürekli ertelendiği ucu bucağı olmayan bir sosyal-tarihî-ekonomik yapının "içinde" buluruz kendimizi. Metnin sınırında tanımlanan "öteki" ise sürekli algımızdan kaçır, hiçbir zaman dile gelmez. Bakhtin ise, Derrida'nın aksine, "öteki"ni dilin dışında bırakmaz. Söz konusu dil olduğu zaman, "dışarı"nın mütemadiyen "içeri"ye dönüştüğü ve ötekiliğini kaybederek asimile edildiği bir işleyiş yerine, onun kendi "dışarılığını" korumayı başarabildiği bir kuramla çıkar karşımıza. Üstelik bu "dışarının" sesini de son tahlilde sanata atfeder. Derrida'da her zaman ötelenen kendini bizim bilgimize açmayan "dışarısı," Bakhtin'in karnaval gülüşü olarak karakterize ettiği, "öteki"nin sesinde kendine yer bulan anarşist öge aracılığıyla ulaşılabilir hale gelir (*Rabelais and his World* 101).

Kısacası, Derrida, söylemi sonunda bir anlam vaadinde bulunmayan gösterenlerin ilişkisi olarak görürken; Bakhtin bu gösterenleri, konuşmanın sosyal olarak türetilmiş türlerinde düzenlenmiş, anlamın kendisi olan diyalogu inşa etmek için birbirine karşı konumlandırılmış öğeler olarak görür. Derrida'ya göre metinler birbirinden tamamen bağımsız olamaz. Bakhtin içinse, müstakil metinlerin birbiriyle ilişkisi de diyalogun bir parçasıdır.

Oğuz Atay'ın kanonun önde gelen eserleri ile kurduğu diyalog bu nedenle önemlidir ve bu çalışmanın odak noktasını oluş-

⁷ Bakhtin'in diyalojizminin postyapısalcı metinlerarasılığı karşılamamasının başka bir nedeni de, Bakhtin'e göre model dilin yazılından ziyade, konuşulan olmasıdır.

turacaktır. Bir yandan başka edebi metinlerin *Tutunamayanlar*'a katkısıyla ilgilenirken, bir yandan da Atay'ın Batı kanonunu nasıl kullandığına ve ona yeni anlamlar yükleyerek günümüze nasıl taşıdığına bakacağız. Atay'ın kendisi de sevdiği yazarlarla kurduğu diyalogun farkındadır. *Tutunamayanlar*'ın bir yerinde, Selim'e şunu itiraf ettirir: “[...] bütün yazarlar gibi olmak, bir anda hepsine birden benzemek arzusu onu yoruyordu” (396).

Yıldız Ecevit, Oğuz Atay'ın edebi biyografisini yazarken, *Tutunamayanlar*'da Selim'in kendi geçmişindeki yazarlarla hesaplaşmasını, yazarın edebi geç kalmışlığının bir işareti olarak görür. Ona göre, Atay bu gecikmişliğin farkındadır ve bunu karakteri aracılığıyla okuyucuya iletir:

“*Tutunamayanlar*” romanı; çocukluğundan bu yana, metinlerin dünyasında kendini, evinden çok evde duyumsamış bir yazarın kaleminden çıkmıştır. Eğer 20. yüzyılın modernist romanı, birçok edebiyat araştırmacısının dediği gibi bilinç ve bellette çıkılmış bir yolculuk gibi ise, Oğuz Atay'ın bu yolculuktaki duraklarının çoğunun edebiyat dünyasının içinde yer alması doğaldır. Onun romanının *metinlerarası* özelliği, 20. yüzyıl roman estetiğinin bir gereği olduğu kadar, yazarının kişilik yapısının da bir sonucudur. (Ben Buradayım 246)

Tutunamayanlar'ın sonuna doğru Atay, bazıları bu incelemeye de konu olan kanonun büyük yazarlarını sırayla anar aslında. Turgut'u bir kitapçada yolculuk için kitap seçmeye çalışırken resmettiği bu sahnede, kendisini etkilemiş ve yönlendirmiş bu edebi kişiliklere adeta bir saygı duruşunda bulunur. Baskısı olmayan kitapları bulma imkânı sağladığı için küçük şehirdeki kitapçıları övdükten sonra, kafasında bir yazarlar listesi tasarlara Turgut:

İşte Tolstoy: bunu da alalım. Bu Dostoyevsky'yi de. Neden hiç anlaşılamamışlar acaba?

Tolstoy gibi bir deha neden değerini anlayamamış Dostoyevsky'nin? Ben ikisini de anlıyorum. [...] Şu Dickens'ı alalım. Dostoyevsky'yi çok etkilediği söyleniyor. Bir dedikodudur gi-

diyor, değil mi Selimciğim? Franz Kafka'yı alalım Olric: bir tereddütün romanı. Böyle bir roman vardı galiba, bizim eskilerden birinin yazdığı.⁸ [...] İnsan, Goethe'yi okumazsa olur mu? Olmaz. [...] İyi aklıma getirdin Olric: Don Kişot'u da almalıyız. Çok iyi niyetli bir ihtiyardır. Aklın macerası önemli Olric. (578-581)

Roman çözüldükçe Turgut'un ruhsal yolculuğu, Atay'ın edebi yolculuğunun, yani diğer yazarlarla ve onların üsluplarıyla kurduğu diyalogun haritasını ortaya çıkarır. Ben de bu çalışmada, kanonun büyük metnlerinin *Tutunamayanlar* üzerindeki etkisinin yanı sıra, Atay'ın bu metinleri nasıl modernliğin diline ve mantığına dönüştürdüğünü anlatmaya gayret edeceğim. Bu husus, en çok çalışmanın son bölümünde hissediliyor sanıyorum. Bu bölümde, birbiriyle ilişkili iki farklı konuya birden bakıyorum çünkü: 1) *Tutunamayanlar*'ın *Ulysses*'e verilmiş Türkçe bir karşılık olarak okunması, yani Atay'ın Joyce ile diyalogu, ve 2) Birer modern roman olarak her iki eserin epik gelenek ile kurduğu ilişki.

Suna Ertuğrul'un da dikkatli bir şekilde gözlemlediği gibi, her ikisi de eserlerinde "kültürel kimlik ve kültürel farklılık sorusunu" gündeme getiren ve Batı modernliğinin karşısında "bir gecikmişlik ilişkisi" içinde yer alan bu yazarlar (629-630), göz ardı edilemeyecek kadar büyük benzerlikler taşımaktadırlar. Joyce ve Atay'ın, modern birer yazar olarak bir başka ortak noktaları ise, kanonun büyük eserleriyle diyaloga girmeleri ve bu edebi geçmişi zenginleştirilmiş bir biçimde günümüze aktarmalarıdır. Benim için ilginç olan, ikisinin de bunu kendi tarzlarıyla yapıyor olmasıdır. Joyce, yazarken aşına olduğu bir zeminin üzerinde durur. İrlandalı bir yazar olarak sorunlu ya da gecikmiş modernliğin izlerini taşıyor olsa da, bir başka tarafı ile hem dil hem de gelenek açısından kanonun çok uzağına düşmez. Atay ise, Batı kanonuyla her temasında, sınırları kendisini dışarıda bırakmak üzere tasarlanmış bir araziye girdiği-

8 Turgut'un gönderme yaptığı roman Peyami Safa'nın *Bir Tereddüdün Romanı* isimli kitabıdır.

nin farkındadır. Onun yazarlık tecrübesi, bu yabancılıkla sınanır. Yazıya değil ama geleneğin kendisine aldığı mesafe *Tutunamayanlar*'ı yazarken Atay'ı belirleyecek, onun kanonun büyük yazarlarıyla olan ilişkisini yönlendirecektir.

Bu nedenle, bu çalışmayı bitirmek için karşılaştırmalı bir incelemeyi tercih ettim. Atay'ı Joyce ile karşılaştırırken, bir yandan bu iki yazarın üslup, dil ve konu açısından benzerliklerini ortaya koymak, bir yandan da benzer malzemeleri nasıl farklı şekillerde kullandıklarını göstermek istedim.

Epikten Romana: *Tutunamayanlar*'da Bütünlük Sorunu

Tutunamayanlar'a dair hiçbir okuma, romanın zengin referans çerçevesini, sunduğu seslerin ve üslupların çeşitliliğini ve başka bir dile çevrilmesinin ne kadar zor olduğunu teslim etmeden başlayamaz. Biz de öncelikle bunları söyleyerek başlayacağız. Oğuz Atay, bu romanında toplumun birkaç katmanını temsil eden konuşma türlerinin zengin bir resmini sunar bize ve bunu yaparak çağdaşları arasından hızla sıyrılır. *Tutunamayanlar*, dönemin diğer romanlarından yalnızca ülkenin modernlik projesine dair ilk eleştirilerden birine ses verdiği için değil, aynı zamanda bu eleştiriye dile getirirken kullandığı üslup nedeniyle de ayrılır. Romanın tümü, gündelik dile özgü ifadeler, özgün söyleyişler, sözlü gelenekten devralınmış tamamen yerel şakalarla doludur. Bu da *Tutunamayanlar*'ın, Türk edebiyatının en önemli eserlerinden biri olarak kabul görmesine rağmen, şimdiye kadar neden çevrilmediğini bir noktaya kadar izah eder.

Tutunamayanlar'ı okurken karşılaştığımız seslerin çeşitliliği, çok-sesli ve çok üsluplu bir romanla karşı karşıya olduğumuza dair şüpheye yer bırakmaz. Öte yandan, romanın diyalojik doğası, yalnızca bu seslerin ve biçimlerin çarpışmasından değil, yazarın kendi romanıyla ve edebiyatın diğer türleriyle olan diyalogundan, yani diğer türlerin “romanlaştırılması”ndan da kaynak-

lanır. Günümüzün kronotopu olan roman ile önceki edebi türler arasındaki diyalog, Bakhtin'in modernliğe özgü bir mesele olarak karşımıza çıkardığı konulardan biridir. Çünkü ona göre, modernlikle beraber insan bilinci zamanın gitgide daha çok farkına varmış ve hatta onu sanatın merkezine yerleştirmiştir. Bu bölümde detaylı bir şekilde tartışacağımız gibi, modernlikle birlikte romanda ucu açık bir “şimdi”nin anlatısı mümkün olmuştur. Böylece edebiyat tarihinde ne var ne yoksa, bu anlatının bir parçası haline gelebilmiş ve yeni bir anlam yüklenerek bir kez daha sahneye çıkıp temsil hakkına sahip olabilmıştır. Romanın açık uçlu olması, biraz da geçmişi yeni olasılıklarla şimdiye taşıyabilmesindeki esnekliğinde yatar. Geçmiş edebi biçimler de aynı şekilde dönüşür ve romanın bir parçası haline gelirler. Onun için diyebiliriz ki, Bakhtin'e göre eski edebi biçimlerin “romanlaştırılması” bir ölüm değil, yeniden doğuş sayılır. Bu da edebiyatın her zaman hayata geri döndüğünün bir işareti olarak okunmalıdır.

Bu bölümde, modernist romanın ödüncü alarak anlatısının bir parçası haline getirdiği çeşitli edebi biçimlere odaklanacağız. Bakhtin'in roman teorisinden de yararlanarak, Atay'ın epik anlatıyı nasıl dönüştürüp yepyeni bir bağlamda kullandığını göstermeye çalışacağız. Bir taraftan, *Tutunamayanlar* ile *Gargantua* ya da *Tristram Shandy* gibi ansiklopedik biçimler arasındaki benzerliği göstermeye gayret ederken, bir yandan da Atay'ı “aşırılık estetiği”ne başvurmaya yönelten anlatı tekniklerine yakından bakacağız. Özetle, Atay'ın epik anlatıların bütünlüklü dünya algısını romanın sınırları içinde karşılamak için başvurduğu yöntemlere göz atacağız. Bunu yaparken de, *Tutunamayanlar*'daki kimi anlatı tekniklerinin (sözün sınırsız bir şekilde kendini çoğaltması, birkaç farklı tarzın ve sesin üst üste ya da aynı anda kullanılması vs.) altını çizerek roman türünün sınırları üzerine konuşacağız.

Epik dönemin sınırlarının ötesinde

Hegel, *Estetik* adlı eserinde, romantik çağın son döneminde edebiyatın hâkim biçiminin görkemli epik anlatılardan modern

çağa daha uygun olan roman formuna geçtiğini hatırlatır. Başka etkenler olduğunu kabul etse de, Hegel'e göre bu dönüşümün asıl nedeni, yükselen burjuvazinin anlatı biçimi olan romanın, tüm kültürün temsilî kolektif miti olarak pragmatik bir rol üstlenen geleneksel epikte olduğundan çok daha öznel bir anlatı biçimini yeğlemesidir.

Romancılık; şövalye varoluşu yeniden ciddiye alındığında ve içi gerçeklikle doldurulduğunda doğdu. Dışarıdaki dünyanın güvenilmezliği, burjuva toplumunun ve devletin, katı ve güvenli düzenine dönüşmüştü. Böylece polis, mahkeme salonları ve ordu; şövalyenin kendine koyduğu hayalî amaçları işgal etmeye başladı. Bu nedenle, başarıları son zamanlardaki romanları dolduran bu kahramanların şövalyece karakteri, dönüşme uğradı. Öznel aşk, onur, hırs gibi amaçlarıyla ya da dünyayı varolan düzenden ve her açıdan önlerinde engel teşkil eden gerçeklikten daha iyi bir hale getirme idealleriyle, bireyler olarak konumlandırıldılar. (*Aesthetics* 20)

Lukács, dolaysız olması nedeniyle epiğin dünyanın bütününü temsil etmeyi hedefleyen bir edebiyat türü olduğu konusunda Hegel'e katılır, ama onun aynı zamanda geçmişe ait bir tür olduğunu ve artık bütünselliğini kaybettiğini de kabul eder: "Roman ise, kendisine geniş yaşam bütünlüğünün açıkça verilmemesi, kendisi için anlamdaki yaşam içkinliğinin bir sorun durumuna geldiği, buna karşın bütünlüğe yönelik anlayışı bulunan bir çağın destanıdır" (*Roman Kuramı* 54). Tarihsel dönüşüm süreci, modernliğin başlangıcı ile birlikte kahramanların çağına son vererek kapitalizm çağını getirdi.¹ Homer'in dönemine ait epiğin aşkın ve dokunulmaz dünyası, yerini romana, yani "Tanrı'nın terk ettiği dünyanın" (87) epiğine bıraktı. Epik

1 Farklı bir açıdan da olsa, Ian Watt da *Romanın Yükselişi*'nde dönemin bilimsel, sosyal ve ekonomik gelişmelerinin edebiyat üzerinde önemli bir etkisi olduğunu ve daha gerçekçi, pragmatik bir yaşam anlayışının ve insanın bireyselliğini ve bilinçli deneyimini tanıyan bir insan davranışının ortaya çıkmaya başladığını tartışır. Bu nedenle, Watt'a göre, romanı karakterize eden şey, bireyin bilinçli deneyimidir. "Ana kriter bireysel deneyime bağlılıktır" (13). Bkz. Ian Watt, *Romanın Yükselişi*, Metis Yayınları, İstanbul, 2007.

dünyanın bütünlüğü, modernliğin gelişi ile kaybolduğu ve artık varolan sanat biçimleri ile temsil edilemeyeceği için, “onlar [sanat biçimleri] ya daraltılmalı ya da nihai amaçlarına ulaşamayacakları ve kendi araçlarının içsel boşluğu bir polemik olarak sunulmalıdır. Bu durumda da, dünyanın parçalanmış doğasını kendi sanatsal formlarına taşırlar” (13).

Lukács gibi, Bakhtin için de, epik evren, metafiziksel mekânın olduğu kadar metafiziksel zamanın da kavranması demektir. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*’da (Diyalojik İmgelem) epiğin karakterini üç kurucu öge üzerinden anlatır. Bunlardan biri de “mutlak bir epik mesafe”dir. Epik mesafe, “epik dünyayı zamandaş gerçeklikten, yani ozanın (yaratıcının ve izleyicisinin) içinde yaşadığı zamandan ayırır.” Bu mesafe, epik çağın zaman anlayışından bağımsız bir şekilde düşünülemez. Bakhtin, Goethe ve Schiller’in epik geçmişi anlatırken kullandıkları tanıma (*vollkommen vergangen*) gönderme yapar ve epiğin içinde bulunduğu zamanın, epik ozanın (yazar, izleyici) konuyu ele aldığı zamandan sonsuz bir mesafede olduğunu söyler. Yani epik ozan, saygılı bir biçimde temsil ettiği ulusal geçmişe ait “tamamen sona ermiş” olaylar hakkında söyler destanını. Bakhtin bunu epiğe özgü bir zaman, ya da kendi tabiriyle “mutlak geçmiş” olarak tanımlar (*Karnavaldan Romana* 176-177). Epiği evrensel kılan da tam olarak bu durumdur. İçinde bulunduğumuz zamanda konumlandırılmadığı için değişime tâbi değildir. Tanrısal bir bakışla değerlendirildiğinde, epiğin dünyası kişiler-üstü, zamansız ve kusursuzdur.

Öte yandan, Bakhtin’in önerdiği perspektiften bakınca; epik, “şimdi”, “burası” ve “bu” ile, yani şimdiki zamanla ilişki kurma imkânı sunmayan tüketilmiş bir geçmişe hapsedilmiştir. Epik söz konusu olduğunda, “olmakta olan” diye bir şeyden söz etmek imkânsızdır. Roman ise aksine, okur ve metin arasındaki mesafeyi yok ederek epiğin dünyasını farklı yollarla çağdaşlaştırır: Parodi ve hicivler aracılığıyla, tamamlanmamış, hâlâ değişen güncel bir gerçekliğe dönüştürerek ve hepsinin ötesinde epik mesafenin üstesinden gelip o dünyayı somutlaştırarak yapar bunu. Roman, epiğin aksine, “zamandaş yaşamın toplum-

sal açıdan çeşitlilik arz eden ve heteroglot dünyasının gerçekçi bir temsilini” (194-202) sunar. Bu nedenle, Bakhtin’e göre, epik ve roman arasındaki fark, epiğin tamamlanmış, diğerinin ise tamamlanmamış bir tür oluşunda yatar.

Bakhtin ve Lukács’ın kuramları tamamen farklı yönlerde doğru ilerliyor olsalar da, her ikisinin de kökünde aynı fikir yatar: Roman, gerçekliğin bir bütün olarak kavranabileceği (ve dolayısıyla temsil edilebileceği) olasılığının kaybı ile yüzleşen ve bu nedenle bizimle aynı anda birçok ses aracılığı ile konuşan bir çağa ait bir edebi türdür. Ancak Lukács, *Roman Kuramı*’nda epik türe özgü aşkınlığın ve zamansızlığın kaybının yasını tutarken, Bakhtin “Epik ve Roman” adlı makalesinde tek bir sesin iktidarına dayanan epik söylemin zamansallık tarafından alt edilmesinden keyif aldığını saklamaya gerek duymaz. Neubauer’in söylediği gibi, “Bakhtin, başka her yerde olduğu gibi, burada da Lukács’ın idealist romantizmini bir tür vaade dönüştürür” (544).

Benzer bir nedenle, Bakhtin’in romansal ironi algısı da Lukács’inkinden ayrılır. Lukács, ironinin bir iddiaya, onun reddine ve nihayet bir bütün olarak aşılmasına dayalı görünüşte çelişik olan bir aktivitenin ürünü olduğu konusunda Hegel’le aynı görüşü paylaşır.² Jale Parla’nın da belirttiği gibi, Lukács’ın dünyasında, ironi, idealist romancının dünya algısı ile “epik dünyanın bütünselliğinin kaybindan bu yana parçalanmakta olan yazarın öznelliği ve yaşanan deneyimin arasına gömülü” boşluktan doğar (*Victorian Bildungsroman* 23-24). Aslına bakılırsa, benzer bir boşluk yazar ile karakteri arasında da bulunur. Karakteri, gerçekçi “yaratıcı”sının otoritesine başkaldıran bir başkahraman olarak hayal edersek, Odysseus’un epik yolculuğunun bile –Lukácsçı anlatı içinde– bir modern roman olarak okunabileceğini rahatlıkla söyleyebiliriz.³ Odysseus’u “Aydın-

2 *Bildungsroman*ın anlatı yapısıyla ilgili ironi tartışması için bkz. Bölüm 4.

3 Muhtemelen bu, Joyce’a *Odysseus*’un yapısını ödünç alıp transendental bir “ev” kaybının olduğu *Ulysses*’ine koymak için ilham veren şeydir. Garip olan şu ki, Thomas Mann da roman ve epik karşılaştırmasında *Odysseus*’un roman olarak ele alınabileceği ihtimalinden bahseder. Bkz. Thomas Mann, “Die Kunst des Romans”, *Altes und Neues: Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten*, Fischer Verlag, Frankfurt, 1961, s. 363-377

lanma'nın mükemmel bir şekilde vücut bulmuş hali" olarak ele alarak, bu epiğı modern bir kahramanın hikâyesini anlatan modern bir metin olarak okumanın yolunu açan kişi Adorno'dur. Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiğı*'nde Homerik epiğın dünyayı "tanzim edici aklın eseri olarak yansıttığını" ve bu aklın miti yansıttığı ölçüde mahvettiğini söyler. Odysseus'un maceralarını hikâye eden şarkısı "artık söylenemeyecek olanın nostaljik ve stilize halidir": Bu nedenle, *Odyseeia*'nın kahramanı da, "burjuva bireyin prototipi"dir. Yani Homeros'un destanı, çoktan roman olmanın yolunu tutmuştur bile (Horkheimer ve Adorno 36). Öte yandan, Hainsworth için *Odyseeia*, *Ilyada*'nın odaklanmış anlatı yapısından uzaktır, ki bu da büyük epik geleneğinin sonunu getirmiştir. Homeros'tan sonra gelen dâhi şairler epikten uzaklaşıp lirige dönmüşlerdir; epik geleneğin devamı sayılabilecek şiirler, Hainsworth'e göre, "ölen bir geleneğin son çırpınışlarıydı" ve bunu Homeros'a atfetmek "ciddi bir haksızlık" sayılırdı (*The Idea of Epic* 43-45). Hainsworth'un "odak eksikliği" diye tanımladığı durum, aslında *Odyseeia*'nın bir bütün olarak toplumdan ziyade bireye yoğunlaşan anlatı olmasıdır. Odysseus'un yolculuğunda varoluşçu bir tema vardır. Zafer kazanmaktan ziyade evine dönmeyi hedeflediğı için benzerlerinden, mesela *Ilyada*'nın kahramanı Akhilleus'tan ayrılır. Akhilleus için kahramanlık, savaşdaki başarısıyla onur kazanmak ve bu onuru arkadaşları adına korumak anlamına gelir. Odysseus için ise, kahraman olmanın bambaşka bir anlamı vardır: Sağ salım eve dönebilmek. Tanrılara karşı tek başına meydan okuması ve eve dönüş yolculuğunda geçirdiğı dönüşüm nedeniyle, Odysseus'un Akhilleus'tan çok daha fazla modern bir roman kahramanına benzediğini söyleyebiliriz. Bu da onu, Lukács'ın önerdiği diyalektik ironi anlayışına dayanan bir incelemenin konusu için uygun bir karakter haline getirir.

Bakhtin söz konusu olduğunda ise, ironi metindeki çoklu seslerin varlığından ve bu seslerin yazarın sesine karşı konumlanmasından doğar. Yazarın yarattığı karaktere dair her şeyi bilemeyeceğı gerçeğı (yani karaktere bütünüyle sahip olamayacağı bilgisi) de ayrıca bir başka düzeyde ironiktir ve romanın di-

yalojik yapısına katkıda bulunur. Başka bir deyişle, Bakhtin'e göre, yazarın, karakterini belli açılardan yansıtmak gibi bir becerisi vardır, ancak (Lukács'ın her şeyi bilen ve anlayan tanrısal yazarının aksine) kendisi de başlı başına bir varlık olan karakterine dair bilginin tümüne sahip olması mümkün değildir. Yani yazarla karakteri arasında, diğer bütün sesler arasında olduğu gibi, demokratik bir ilişki vardır. *Tutunamayanlar*'da bu anlayışın ilginç örneklerine rastlarız. Atay, kendi sesi de dahil olmak üzere, bütün sesleri birbirine karşı konumlar ve onların serbest bir şekilde karşı karşıya gelmelerini sağlar. Ancak, birbiri ile rekabet eden bu seslerin arasından yazarınki baskın çıkmaz ve bize doğru olanın ne olduğunu hatırlatmaz. Aksine, Atay'ın romanında, bütün seslerin diyalojik bir bütünlük yaratacak şekilde birbirlerinin karşısına yerleştirildiklerini ve romanı mümkün kılan heteroglossia'yı oluşturduğunu görürüz.

Romanın sunduğu bu çok-seslilik ve çok-çeşitlilik, Bakhtin'in onu modern çağın edebi biçimi olarak adlandırmasına neden olmuştur. Epik söz konusu olduğunda, Bakhtin'in sözünü ettiği türler çeşitliliği ile karşılaşmamız mümkün değildir. Bir edebi tür olarak epik, her türlü çeşitliliği yutar ve onu kendi mutlak bütünlüğünün bir parçası haline getirir. Roman ise, kendi konumunu korurken, diğer türleri kapsayan, benimseyen ve birleştiren tek türdür. Halbuki diğer edebi türler kimliklerine zarar vermeden romana öykünemezler (*The Dialogic Imagination* 20).

Bakhtin, romana özelliğini verenin (modern bir kronotop olarak) dünyayı tüm çeşitliliğiyle, ki burada çeşitlilik kelimesinin gerçek anlamıyla farklılıktır, temsil etme kapasitesi olduğunu dile getirir. Burada, epiğin de diğer türlerden faydalandığını ve anlatı yapısında kullandığını da unutmamak gerekir; Cowan'ın da belirttiği gibi, "Epiğe kültürel üstünlüğünü veren *cosmopoesis* işlevi, kozmosu içinde diğer türlerin de kendilerine yer bulabildiği ve insan yaşamının farklı boyutlarda tasavvur edilebildiği bir hale getirmesidir" (*The Epic Cosmos* 5). Bununla birlikte, epik ile roman arasındaki fark, kapalı bir sistemi temsil eden birincisi içinde taşıdığı anlamı değişme ihtimali verme-

den nihayete erdirirken, ikincisinin açık uçlu bir yapıya sahip olmasından kaynaklanır.

Bakhtin epik dünyanın “kapalı bir dünya” olduğunu söylerken, onun ilginç olmadığını ima etmez. Epik dünyanın değişime açık olmadığını anlatırken, onun idealleştirilmiş bir geçmiş olarak “dışsallaştırıldığını” söylemek ister: Resmettiği karakterler gibi, epğin dünyası da çoktan bitmiştir. Romanın örneklediği/özetlediği dünya, böyle bir anlamın hiçbir zaman elde edilemeyeceği bir yerken, epğin dünyası bütün varoluşa doğal bir anlam veren “içe-kapanık düzen hali”dir. Bu nedenle Bakhtin, özellikle 19. yüzyıl Rus romanına gönderme yaparak, modern romanın kendisini bir yandan epik dünya tarafından temsil edilen monolojik bütünselliğe karşı konumlarken, aynı zamanda diyalojik çeşitliliğe de açtığını iddia eder. Üstelik, romanın diyalojik yapısı sonsuz bir gelişmeye açık olduğu için, sözcüklerin de önünü açmıştır. Romanın sürekli dönüşen dili içinde karşımıza çıkanlar, ne son sözcüklerdir ne de ifade ettikleri anlam nihai anlamdır.

Bu bölümün geri kalan kısmında, *Tutunamayanlar*’ı dünyanın sunduğu sonsuz çeşitliliği aktarmak ve anlamak (yani kendisinin kılmak) isteyen bir bilincin hikâyesi olarak okuyacak ve bunu yaparken de yazarın başvurduğu tekniklerden biri olan “aşırılığın ekonomisi” hakkında konuşacağız.

Ansiklopedik anlatı: Aşırılık ekonomisi

Franco Moretti, Bakhtin’in romanın çoksesli ve birçok farklı türden beslenen bir edebi tür olduğu iddiasına karşı *Modern Epik*’te başlattığı argümanı *Atlas of European Novel* adlı çalışmasında da sürdürür ve 19. yüzyıldaki Rus romanının diyalojik yapısının “roman evriminin bir kuralı değil, yalnızca bir istisnası” (45) olduğunu söyler. Moretti, “ulus-devletin sembolik bir ifadesi” olarak gördüğü romanın teksesli/monolojik ve homojen bir yapı haline gelmesinin, 19. yüzyıla özgü bir durum olduğunu iddia eder. Aslına bakılırsa, Geoffrey Winthrop-Young’un dediği gibi, Moretti 19. yüzyıl edebiyatını değerlen-

dirirken, “Bakhtin’in açık-uçlu modern romanlarla kapalı eski epikler arasında kurduğu karşıtlığı tersyüz etme amacıyla yürüttüğü uzun bir kampanya”ya girişir. Bu kampanyaya göre, (uluslar ötesi bir anlayışa tekabül eden) diyalojizm “modern epik” ile birlikte düşünülürken, (ulus-devletin tek merkezli yapısını temsil eden) romanlar monolojik yapılar olarak algılanırlar: “Modern epik olarak adlandırılan tuhaf melez mekanizma gerekli görünmektedir, çünkü yerde ve gökte romanlarda hayal edilenlerden daha fazlası vardır – ama bu hayaller yalnızca destekledikleri dünya görüşünün ironik olarak aydınlattıkları ve açığa çıkardıkları koşullarda metinlere dönüşebilirler” (23).

Öte yandan, Edward Mendelson, dünyayı bütün zenginliğiyle temsil etme arzusu açısından “modern epik”i andıran bir türü tanımlamak için “ansiklopedik anlatı” terimini yaratır. Dante’nin *İlahi Komedya*’sı, Rabelais’in *Gargantua ve Pangruel*’i, Cervantes’in *Don Kişot*’u, Goethe’nin *Faust*’u, Melville’in *Moby Dick*’i, Joyce’un *Ulysses*’i ve Pynchon’un *Gravity’s Rainbow*’u (Yerçekiminin Gökkuşağı) gibi örneklerle gönderme yapar.⁴ Bu liste Moretti’nin modern epiği tanımlamak için kullandığı romanlarla benzerlik taşır. Ancak Morretti’nin aksine Mendelson, bu anlatıların evrensel değerini kabul etmekle birlikte, onları birer ulusal metin olarak da okumamız gerektiğini hatırlatır. Ona göre, ansiklopedik anlatılar kendi ulusal kültürlerinde özel ve tanımlı bir yer işgal etmektedir:

Batı’daki her büyük ulusal kültür, kendini ayrı bir varlık olarak tanımladığı andan itibaren, bir ulusal yazar üretir. Bu yazar, eserleri ulusun tüm toplumsal ve dilsel çeşitliliğine hitap

4 Aslında Northrop Frye’nin “ansiklopedik tarz” terimini oluşturması daha erken bir dönemdedir. Basitçe ifade ettiği üzere, bütün bir yaşam döngüsünü ve insanların kültürünü kapsamaya teşebbüs eden, kişisel olandan bütünün görünümlüne geçmek isteyen bir ya da daha fazla yazar tarafından kaleme alınan eserlerden bahsetmektedir. Kanon edebiyatında Frye; İncil, eddalar, *Mahabrat*, klasik epikler, *İlahi Komedya*, *Canterbury Masalları*, *Fairie Queene*, *Don Kişot*, *Kayıp Cennet*, *Çarmih Yolcusu*, *Prometheus Unbound*, *Don Juan*, *Moby Dick*, *Kantolar*, *Ulysses*, *Finnegan’s Wake*, *Kayıp Zamanın İzinde* gibi kitaplara gönderme yapar. Mendelson gibi Frye de ansiklopedik eserlerde farklı biçemlerin bir araya gelmesinin mümkün olduğunu söyler. Bkz. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957

eden, vatandaşlarının aşına olduğu tüm edebi türleri ve gelenekleri kullanan, sesi genellikle ulusal dil ilan edilen, ulusal ozan ya da ulusal klasik olarak kabul edilen ve ancak İncil tefsiri ile kıyaslanabilecek bir metin analizi endüstrisinin oluşmasına neden olan bir ansiklopedik yazar olarak karşımıza çıkar. [...] Ansiklopedik yazarlar genellikle, epikleri taklit ederek yola çıkarlar ama epik şairlerin aksine kahramanlık dolu bir geçmişin yerine, etraflarındaki gündelik dünyayı hikâye ederler. (Mendelson 1267)

Mendelson'un ansiklopedik anlatılara dair bu analizi ilginçtir. Çünkü oldukça erken bir tarihte, romanın dünyayı bütünüyle algılayıp temsil etmek konusundaki hırsını tespit eder ve bunu yapıp yapamayacağına dair soruyu dile getirir. İster “ulusal alegori” ister ulus-devletin sınırlarının ötesine geçme çabası olsun, modern epik, gerçekliğin bir bütün olarak temsiliğini sorunsallaştırır.⁵ Modern epikteki aşırılığın estetiği, gerçekliğin çoğaltıldığı bir dünyada var olan her şeyi temsil etme çabasının sonucudur.⁶ Mendelson, ansiklopedik anlatılar için türün az sayıdaki yazarının ötesine geçen bir dizi kriter oluşturur: 1) En az bir teknoloji ya da bilimin kapsamlı tanımını içerirler; 2) Edebi türlerin ansiklopedisidirler; 3) Bir dil tarihi sunarlar (“metalinguistik” yani diller-üstüdürler); 4) Bir toplumsal örgütlenme biçimi önerirler.

Yukarıdaki kriterler ışığında, *Tutunamayanlar*'ın Mendelson'un ansiklopedik anlatılar listesinde iyi bir yer hak ettiği görülür. Roman 1971'de ilk çıktığında, Atay romanı “okura gereğinden uzun ve sıkıcı gelen” “lüzumsuz bazı tekrarlarla do-

5 Jameson'ın “ulusal alegori” kavramıyla ilgili kapsamlı bir tartışma için bkz. Bölüm 2.

6 Mendelson, modern epiğin yapısını belirlemek adına şematik bir metot geliştirdiği için takdir edilmelidir. Öte yandan, yeni türün ansiklopedik yapısıyla meşgulken, bunun modern epiği karakterize eden tek şey olmadığı gerçeğini gözden kaçırmıştır. Dahası, Winthrop-Young'ın da dediği gibi, epik dönüşüme uğrayacak ama bu dönüşüm bu defa “daha az ılımlı post-epik koşullar altında” olacaktır. (Bkz. Geoffrey Winthrop-Young, “How the Mule Got Its Tale”.) “Post-epik koşullar” bu çalışmanın son bölümünün arka planını oluşturacağı için burada konuyu daha fazla derinleştirmeyeceğim.

lu” ve hatta “biraz sıkıcı” (Ecevit 319) hale getiren alakasız detaylarla doldurduğu ve türleri karıştırdığı için eleştirilmişti.⁷ Oğuz Atay’ı takdir eden Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* isimli kitabında, Oğuz Atay’ın metni çeşitli söylemlerle doldurmasının “kendi yapıtına kaldıramayacağı kadar yük yükledi”ğini (289) belirtir. 70’ler göz önüne alındığında, Atay’ın çeşitli söylemleri kullanmasını destekleyen tek kişi Murat Belge’dir; Atay’ı savunur ve genel eleştiriye (Atay’ın aklına gelen her şeyi yazdığı eleştirisi) şu şekilde cevap verir: “Bu görünüşte dağınık materyal dikkatli bir elemenin ardından bir araya getirilmiş ve olay örgüsüne rastgele yerleştirilmiştir, ama bu öyle bir şekilde yapılmıştır ki anlamlı bir bütün oluşturmuştur” (Belge 278).

Aslında romanın olay örgüsü o kadar da karışık değildir: Romanın başkışısı Turgut Özben’in gayet tekdüze bir şekilde ilerleyen hayatı, bir süredir görmediği eski arkadaşı Selim Işık’ın ölümüyle bir kırılmaya uğrar. Turgut arkadaşını intihara götüren sebepleri anlamaya çalışır ve bir süre sonra bundan başka hiçbir şey düşünemez olur. Selim’in geride bıraktığı gazete kupürlerini, mektupları, pusulaları, ders notlarını bir araya getirmeye uğraşır. Arkadaşının tanıdığı herkesle buluşup konuşmak ister. Sonunda, karısını çocuklarını geride bırakır ve nereye doğru gittiğini bilmediği bir yolculuğa çıkar. Roman, bu yolculuğun neticesinde günlük hayatla bağı iyice zayıflayan Turgut’un yavaş yavaş arkadaşının şeklini almasının ve bir “tutunamayan” haline gelmesinin hikâyesini anlatır.

Bu açıdan bakıldığında, Atay’ın romanı Nabokov’un *Sebastian Knight’in Gerçek Yaşamı* adlı kitabının olay örgüsünü andırır. Çünkü bu roman da, ana karakterin ölen kardeşinin izini sürdüğü, bunu yapmak için de onun geride bıraktığı metinleri takip ettiği kurmaca bir biyografi sunar. Fakat aynı hammaddeyi, aynı olay örgüsünü kullanmalarına rağmen Atay ve Nabokov’un amaçları farklıdır. *Sebastian Knight’in Gerçek Yaşa-*

7 Ecevit burada birkaç eleştiriye gönderme yapar. Bkz. Zühtü Bayar, *Barış Gazetesi* 9.8.1972; Abdullah Uçman, *Hareket*, Temmuz 1973 ve Orhan Duru, *Radikal*, Kitap eki, 8.12.2001.

mı'nın anlatıcısı, yazarının niyetini şöyle açık eder: "Sana anlatılanın aslında üç aşamalı olduğunu unutma; önce anlatan tarafından biçimlendiğini, sonra dinleyen tarafından yeniden biçimlendiğini, öyküdeki ölmüş adamın her ikisinden de sakladığı şeyler olduğunu." Nabokov, okurlarından romanlarının işleyişine aktif olarak katılmalarını bekler. *Sebastian Knight*'ın *Gerçek Yaşamı*'nda yazar/anlatıcı/okur arasındaki ilişki üzerine felsefe yapar ve okurun bir sanat eserinin oluşumundaki katkısının sınırlarını sorgular. Aynı zamanda bizden de "anlatının ölü adamı" olarak okurun bilme arzusundan kaçınan yazarın (bir bağlamda Nabokov'un kendisinin) konumu üzerine düşünmemizi bekler.

Atay ile Nabokov'u benzer kılan şey, ikisinin de oyun oynamayı sevmesidir. Nabokov'u okurken, sıkıcı Bay Goodman'ın ya da "düşündüren kitapları tercih eden" İngiliz işadaminin yerinde olmak istemeyiz. Onun yerine oyuncu anlatıcının yanında yer alırız. Atay'da durum böyledir. Ne Atay ne de Nabokov sonunda bir ders vermek için fırsat kollayan hicivcilerdir. Onun yerine, parodiyi ve yarattığı oyun atmosferini kullanırlar. Bu nedenle, bir okuyucu olarak, kişi yazarın kurduğu oyunu oynamaya hazır olmalıdır. Öte yandan, bu iki yazar arasındaki fark, Atay'ın, Nabokov'un aksine okurla süregelen diyalogunu oyunun kendisinden çok daha kıymetli bulmasıdır.

Nabokov'un romanı hiç kuşkusuz çok etkileyici bir entelektüel başarıdır. Her sözcüğü incelikle hesaplanmış ve hikâyesi büyük bir dikkatle kurgulanmıştır. Ancak metnin her aşamasında bu kurgunun arkasındaki zihnin tartışılmaz varlığı hissedilir. Nabokov'un metnini kontrol eden şey saf akıl, yani "logos"un ta kendisidir. Okur, *Sebastian Knight*'ın *Gerçek Yaşamı*'nın kendi başarısına dair düşünen bir roman olduğunu hisseder. Nabokov'un romanını okumanın verdiği entelektüel haz, bu romanın, yazmanın doğasıyla ilgili bir bulmaca olmasından kaynaklanır. Bundandır ki, Nabokov okurla kedi-fare oyunu oynamaktan büyük bir keyif alır. Daha başından romanlarının nasıl okunacağına dair kuralları kendi belirler, tıpkı "kendi buluşu olan ve kurallarını yanındaki oyunculara an-

latmadığı bir oyun oyna[yan]” (191) Sebastian gibi. Öte yandan, Atay Nabokov’un Dostoyevski ile karşılaştığı kavşaklarda duran bir yazar olarak çıkar karşımıza. Oyun yine oradadır ama Atay’ın koyduğu kurallar akla olduğu kadar ruha da başvurmayı gerektirir. Tek başına akıl, onları anlamak ve çözmek için yeterli olmayacaktır. *Tutunamayanlar*’ın bize sunduğu atmosfere dahil olabilmek için, romanın her köşesine sinmiş olan yenilgi duygusunu hissedebilmemiz gerekir. Romanın akışını belirleyen “logos” değil, karakterlerin yaşama tutunamamasından kaynaklanan bir pathos’tur. Bütün Atay karakterlerini tanımlayan şey incinebilir olmalarıdır. Fakat bunun böyle sunulması okurda bir acıma duygusu uyandırmak için değildir. Atay’ın “tutunamayanlar”ı, kırılganlıklarını görünmez bir taç gibi başlarında taşırlar. Bunun kendileri için hem bir lanet hem de bir hediye olduğunun farkındadırlar. Aynı zamanda bir lanettir, çünkü onları başkalarından daha dayanıksız ve incinebilir kılar. Atay’ın farklı tarzlar ve bakış açılarıyla deney yaptığı en eğlenceli pasajlarda bile, bu basit gerçekten türeyen melankoliyi hissetmemek olanaksızdır.

Selim’in “Dün, Bugün, Yarın” adlı otobiyografik şiirine dair uzun açıklamalarını içeren pasajlar, bu eğlenceli bölümlerden biridir. Sahte biyografiler, ansiklopedi girişleri ve istatistikler içeren, hatta kimi zaman akademik bir makale tadında seyreten bu bölüm, genel olarak bir kutsal metnin tefsirini andırır. Bunun yanı sıra, hem farklı katmanlar yaratarak gerçekliği bulanıklaştırması hem de dile dayalı oyunlar yapması açısından, Nabokov’un tercih edeceği türden bir yazınsal deneyi hatırlatır.⁸ Fakat bu bölümdeki en oyuncu ve neşeli kısımları bile, büyük olay örgüsünün yarattığı yenilgi hissinden bağımsız olarak düşünmek mümkün değildir: Mizah ve acı her zaman el ele gider. Sebastian Knight’la Nabokov’un küçümseyen anlatıcısı V.’nin yarattığı mesafe nedeniyle duygusal bir bağ ku-

8 Yıldız Ecevit bunun aslında bizi bir önsöz, bir profesör tarafından yazılmış bir şiir, şiirle ilgili ayrıntılı açıklama ve içindekiler kısmının bulunduğu başka bir Nabokov romanı olan *Solgun Ateş’e* gönderdiğini anımsatır. Bkz. Vladimir Nabokov, *Solgun Ateş*, İletişim Yayınları, 2013. Ayrıca bkz. Yıldız Ecevit, *Ben Buradayım...*, s. 242-244.

ramayız (zaten Nabokov böylesini tercih etmez), ama açıklamanın mizahi tonuna rağmen Selim’le bağımız hiç kopmaz. “Tutunamayanlar”ı bir zoolojik tür olarak tanıtan pasaj bu duruma iyi bir örnek teşkil eder. Bu bölüm, romana hâkim olan melankoliye sadık kalırken, bir yandan da Atay’ın ansiklopedik dili nasıl kullandığını da ortaya koyar:

Garip Yaratıklar Ansiklopedisinden: Tutunamayan (*disconnectus erectus*): Beceriksiz ve korkak bir hayvandır. İnsan boyunda olanları bile vardır. İlk bakışta, dış görünüşü ile, insana benzer. Yalnız, pençeleri ve özellikle tırnakları çok zayıftır. Dik arazide, yokuş yukarı hiç tutunamaz.

Yokuş aşağı, kayarak iner. (Bu arada sık sık düşer.) Tüyle ri yok denecek kadar azdır. Gözleri çok büyük olmakla birlikte, görme duygusu zayıftır. Bu nedenle tehlikeyi uzaktan görmez. Erkekleri, yalnız bırakıldıkları zaman acıklı sesler çıkarırlar. Dişilerini de aynı sesle çağırırlar. Genellikle başka hayvanların yuvalarında (onlar dayanabildikleri sürece) barınırlar. Ya da terk edilmiş yuvalarda yaşarlar. Belirli bir aile düzenleri yoktur. Doğumdan sonra ana, baba ve yavrular ayrı yerlere giderler. Toplu olarak yaşamayı da bilmezler ve dış tehlikelere karşı birleştikleri görülmemiştir. Belirli bir beslenme düzenleri de yoktur. Başka hayvanlarla birlikte yaşarken onların getirdikleri yiyeceklerle geçinirler. Kendi başlarına kaldıkları zaman genellikle yemek yemeyi unuturlar. Bütün huyları taklit esasına dayandığı için, başka hayvanların yemek yediğini görmezlerse, acıktıklarını anlamazlar. (Bu sırada çok zayıf düştükleri için avlanmaları tavsiye edilmez.) İçgüdüleri tam gelişmemiştir. Kendilerini korumayı bilmezler. Fakat –gene taklitçilikleri nedeniyle– başka hayvanların dövüşmesine özenerek kavgaya girdikleri olur. Şimdiye kadar hiç bir tutunamayanın bir kavgada başka bir hayvanı yendiği görülmemiştir. Bununla birlikte, hafızaları da zayıf olduğu için, sık sık kavga ettikleri bazı tabiat bilginlerince gözlenmiştir. (Aynı bilginler, kavgacı tutunamayanların sayısının gittikçe azaldığını söylemektedirler.) Din kitapları, bu hayvanları yemeyi yasaklamış-

sa da, gizli olarak avlanmakta ve etleri kaçak olarak satılmaktadır. Tutunamayanları avlamak çok kolaydır. Anlayışlı bakışlarla süzerseniz, hemen yaklaşırlar size. Ondan sonra tutup öldürmek işten değildir. İnsanlara zararlı bazı mikroplar taşıdıkları tespit edildiğinden, Belediye Sağlık Müdürlüğü de tutunamayan kesimini yasak etmiştir. Yemekten sonra insanlarda görülen durgunluk, hafif sıkıntı, sebebi bilinmeyen vicdan azabı ve hiç yoktan kendini suçlama gibi duygulara sebep oldukları, hekimlerce ileri sürülmektedir. Fakat aynı hekimler, tutunamayanların bu mikropları, kasaplık hayvanlara da bulaştırdıklarını ve bu sıkıntılardan kurtulmanın ancak et yemekten vazgeçmekle sağlanabileceğini söylemektedirler. Hayvan terbiyecileri de tutunamayanlarla uzun süre uğraşmış ve bunları sirklerde çalıştırmak istemişlerdir. Fakat bu hayvanların, beceriksizlikleri nedeniyle hiç bir hüner öğrenemediklerini görünce vazgeçmişlerdir. Ayrıca birkaç sirkte halkın karşısına çıkarılan tutunamayanlar, onları güldürmek yerine mahzun etmişlerdir. (Halk gişelere saldırarak parasını geri istemiştir.) Filden sonra, din duygusu en kuvvetli olan hayvan olarak bilinir. Öldükten sonra cennete gideceği bazı yazarlarca ileri sürülmektedir. Fakat toplu, ya da tek gittikleri her yerde hadise çıkardıkları için, bunun pek mümkün olamayacağı sanılmaktadır. (150-151)

Bu çokça alıntılanan eğlenceli pasajda, Atay “Tutunamayanlar” adını verdiği cinsi bir grup yüksek primat olarak tarif eder. Mahzun ve çaresiz bir türdür bu. Sayıları çok olsa da, her biri yapayalnız birer birey olarak tarif edilir. Beceriksizlikleri yüzünden birbirleri ile ilişki kuramayan ve toplumsal hayata katılmayı başaramayan canlılardır bunlar. Aidiyet duygusundan yoksun oldukları için, başkalarının kolayca uyum sağladığı sistemin içinde yer alamaz, kendilerinden beklenen görevleri yerine getiremezler. Bu nedenle, toplumun kıyısında yaşamaya ve acı içinde beklemeye mahkûmdurlar.

Atay’ın bu türü anlatmak için bilimsel bir makaleyi taklit eden akademik bir dil kullanması ilginçtir – ki bunu romanın başka bölümlerinde de defalarca tekrar eder. Anlatmak istediği

mesele, kendisini de bir parçası olarak gördüğü bu cinsin yaşadığı uyumsuzluk ve bundan kaynaklanan mutsuzluk ise, o zaman neden bu mesafeli ve steril dile başvurmaktadır? Ya da bir adım daha ileri giderek soruyu şöyle sorabiliriz: Bu kadar hazine bir durumu, neden saçmanın sınırlarında dolaşan bir abartıya başvurarak ve gülünçleştirerek nakletmeyi tercih eder? Bu sorunun yanıtı bizi ansiklopedik anlatının en önemli özelliklerinden birine götürür. Ansiklopedik anlatıların genellikle tercih ettiği yöntemlerden biri olan “alaycı-bilimsel söylem”, güvenilirliği tartışılmayacak “bilgi”yi sunduğu ve bize hakikati gösterdiği iddiasındadır. Oğuz Atay, bu ve benzeri pasajlarda, sahte-akademik söylemi kullanarak böyle bir hakikate asla ulaşamayacağımızı ima etmekle kalmaz, aynı zamanda bir cins olarak “tutunamayanlar”ı da alaya alır. Kendi varlıklarını ciddiye aldıkları ölçüde gülünçleşen “tutunamayanlar” da diğer türler gibi alaşağı edilmeye mahkûmdur. Atay’ın metninde, başkaları üzerinde iktidar kurmaya kalkan her fikir, her durum, her kişi hızla devrilecek ve yerini kendine karşı olan bir başka görüşe bırakacaktır. Dil tehlikeli bir şekilde “monolojik” olmaya yaklaşıncı, öncekine karşı koyan bir söylemle dengelenecektir. Hiç kimse ve hiçbir şey, Atay’ın dünyayı tersyüz eden bu hamlesinden muaf değildir.

Don Kişot’tan Bugüne Roman adlı incelemesinde, Jale Parla *Tutunamayanlar*’da “meddah mizahı”nın izlerine rastladığımızı söyler. Bunu iddia ederken, muhtemelen metnin yukarıda sözünü ettiğimiz muğlaklığından ve tersyüz etme becerisinden de söz etmektedir. Türk edebiyatının sözlü geleneğinde *meddah*⁹ zaman zaman içini de boşaltarak bir kelimenin anlamını çoğaltır. Parla’nın da tartıştığı üzere, Atay’ın karakterlerinin sözcükleri çoğaltıp tersyüz etmeleri, zaman zaman meddahın yaptığı-

9 Osmanlı döneminde kahvehanelerin önünde bir grup insanın önünde sergilenen meddah oyunu genelde tek bir konu hakkındadır ve meddah (hikâye anlatıcısı) hikâye boyunca farklı karakterleri oynar. Taklit ettiği kişiye bağlı olarak karakter değişimini belirtmek için şemsiye ya da çoğunlukla mendil kullanır. Bu tür şovlarda en önemli yetenek, ses kontrolüdür. Parla’nın burada gönderme yaptığı şey, meddahın seyircisiyle etkileşim kurmak ve onları eğlendirmek amacıyla dille oynama kabiliyetidir.

ğı söz oyunlarını andırır (211-212). Parla “meddah mizahının” Atay’ın metnindeki işlevinin, o anki konu sıkıcı olmaya ya da tehlikeli bir şekilde duygusallaşmaya başladığında okuyucuyu yabancılaştırmak olduğunu yazar. Gerilimi azaltmanın yanı sıra, meddahın dili, günlük yaşamı “karnavallaştıran” seslere açık olması bakımından da zengindir. Bakhtin’e göre karnavalın ayrılmaz öğeleri olan bütün bunlar, meddahın yeteneklerinden uzak şeyler değildir. Güncel şakalar, söz oyunları, argo –yani gündelik dilin bütün renkleri– böylece romana girer ve Atay’ın metninin yalnızca bileşenlerini değil, temel mantığını da oluşturur.

Buna benzer bir başka mesele de, yazarın Turgut’un roman boyunca uzayıp giden monoloğunun tek sesli ve tekdüze olmasının önüne geçebilmek için, Bakhtin’in “Menippos yergisi”¹⁰ diye tanımladığı yöntemden yararlanması ve sesler gibi türleri de birbirine karşı kullanmasıdır. Bu yöntemin sağladığı zengin eklektik yapıyı örneklemek için, yine sahte analizler, kataloglar ve istatistikler gibi kimi malzemenin kullanıldığı bir başka pasajı buraya alıntılayalım. Kullanma şekli bu niyetin bir parçası olarak ele alınabilir. Aşağıdaki bölüm, Turgut’un Üçüncü Dünya ülkesinde otoriter bir yönetim altında yaşayan “ikinci cinsiyet” ile olan ilişkileri tartıştığı kısımdan alınmıştır:

Aşk sağlığı enstitüsünün bültenine göre, bir yıl içinde sadece onikibinyediyüzonaltı muhallebicide buluşma, yedibinsekiz durakta buluşma (bunun binsekizyüzyirmibeşi gerçekleşmemiş), bindörtüyüzaltmışiki çeşitli açık yer gezintisi (parklar, kırlar, adalar, v.s.) ve yalnız altıyüzoniki sinema locası olayı tespit edilmiş. Buna gizli aşkları da ekleyin (bültende Selim’in adına raslanmadığı için, bunu gizli aşk olayları arasında düşünebiliriz.) Gizli aşk sayısının da, ihtimal hesaplarına gö-

10 Bakhtin, karnavallaşmanın uzun ve zengin bir tarihi olduğunu yazar. Ona göre, bu tarih eski Roma geleneğinin bir parçası olan Menippos yergisi ile başlar. Menippos yergisi ya da Menippea, bütün türlere nüfuz eder, onları ve kendisini dönüştürür. Tanımlayıcı özelliği, “olay örgüsü ve felsefi yaratıcılıktaki olağanüstü özgürlük”tür. Her türlü dilden ve edebi türden yararlanır, keskin tezatlarla zıtlıklardan beslenir. (*Dostoyevski Poetikasının Sorunları* 172-181)

re dörtbinaltıyüz kadar olduğu tahmin ediliyor. Emniyet genel müdürlüğünün tespit ettiğine göre de (yuvarlak olarak) yüz-yirmialtıbinsekizyüz bakıp da iç geçirme, kırkdörtbin otobüs ya da dolmuşta hafifçe temas, dörtbinikiyüz peşinden gidip de vazgeçme, sekizyüzelli eve kadar izleme ve onbeşbinyediyüz uzaktan âşık olma ve sadece (bu sayı kesin) sekizyüzondört ümitsiz aşk olayı kaydedilmiş. (451)

Tutunamayanlar'ın bu tür bölümlerinde Atay'ın iki ayrı niyeti olduğu sezilir: 1) Batı zihniyetine özgü analitik tutumla dalga geçmek ve dünyanın hiçbir zaman olduğu gibi kavranamayacağını göstermek, 2) Kısıtlama ve aşırılık arasındaki zıtlıktan yararlanarak (düşünce ve eylemde) totaliterliğin ortaya çıkışını göstermek. Bu nedenle, sağladığı bilginin bolluğuna rağmen, aşırılığın bu pasajda izlediğimiz şekliyle kullanımı, okuyucunun üzerinde bunalıcı bir etki yaratır. O zaman, Atay'ın amacına ulaştığı söylenebilir. Totaliter devletlerin bireylerin üzerlerinde kurdukları kısıtlamaların yarattığı klostrofobiye anlatmak için bundan daha iyi bir yöntem düşünülemez. Bu bölüm, bizi sayısız veriye boğarak nefessiz bırakır ve sürekli izlediğimiz hissini uyandırır. Üstelik sayı ile tanımlanmaya kendini bırakmayacak bir dünyayı istatikselsel olarak ifade etmeye kalkar – ki bu da vatandaşlarının özel hayatını en ince detayına kadar belirlemek arzusunda olan totaliter rejimlerin kitabi bir tanımı olduğu gibi, dünyayı tanzim etmek hırsını taşıyan insan aklının da başarılı bir parodisidir. *Tutunamayanlar*'da bu ve benzeri bölümlere, doymak bilmeyen bir tanzim etme, kodlama ve sistematik hale getirme çabası hâkimdir.

Ansiklopedik anlatının biçimsel özelliklerinden biri, uzun kataloglar yapma takıntısıdır – yukarıda bahsedilen aşırılığa dayalı estetiğin başka bir göstergesi de budur. Rabelais, *Gargantua*'da bu tip listelere karşı bastırılmaz bir iştah duyar. Lerne'in pastacılarıyla Gargantua'nın ülkesindekiler arasında nasıl büyük bir mücadele olduğunu tanımlarken, iki grubun birbirlerini adlandırırken kullandıkları uzun bir uydurma isimler listesi yaratır:

Çobanların isteğine çörekçiler hiç yatkınlık göstermediler, üstelik işin kötüsü, bir hayli hakaret ettiler onlara, neler demediler: Pisboğazlar, dilenciler, dişi kırıklar, havuç kafalılar, uyuz köpekler, götü boklular, serseriler, yüz­süzler, aylaklar, açgözlüler, şiş göbekler, farfaralar, ciğeri beş para etmez herifler, hödükler, odun kafalılar, lüpçüler, sürün­gen hırsızlar, kendini beğenmişler, soytarılar, miskinler, beyinsizler, avanaklar, dangalaklar, kafadan çatlaklar, salaklar, zırtapozlar, maymunlar, tezek sığırtmaçları, bok çobanları ve daha bir sürü berbat küfürler. (119-120)

Atay da, Rabelais'nin izinden giderek *Tutunamayanlar*'da karakterlerine uzun uzun listeler yaptırır. Bu yöntem, Rabelais'nin durumunda halk mizahının yansıması ya da resmî otoritenin seçkin diliyle uğraşmak için bir araçken, Atay kataloglarını Türkiye'de modernleşmenin bir uzantısı olarak gördüğü bürokratik politik sistemin saçmalığını ortaya çıkarmak için kullanır. Modernlik öncesi diye tanımlayacağımız daha naif bir bilinç durumuna dönmeyi hayal ettiği bir bölümde, Turgut ilerleme ve gelişmenin ideolojisine karşı topyekûn bir savaş başlatır. Benzer bir şekilde Descartes'ı da aynı savaşa dahil eder ve onun bütün kitaplarının “meydanlarda toplanıp yakıldığını” hayal eder. Ama bu da ona yetmez. Sonunda, Descartes ile başlayan modernliğin köküne kibrit suyu ek­mek ve ülkenin Batı'nın akılcı düşünce geleneği ile bağlarını koparmasını sağlamak için yakılması gereken bütün belgelerin listesini yapmaya kalkışır:

Onlarla birlikte [Descartes'ın kitapları] bütün evraklar, belgeler, tapular, senetler, nüfus cüzdanları, mahkeme kararları, paralar, otobüs pasoları, aylık yolculuk karneleri, diplomalar, dilekçeler, banka cüzdanları, raporlar, kanunlar, tüzükler, ölüm ilmühaberleri, aşk mektupları ve bilumum mektuplar, etiketler, izin kâğıtları, terhis teskereleri, kadro cetvelleri, tayin karar­nameleri, istifa mektupları, can sıkıcı eleştiri yazıları, üyelik kartları, yemek listeleri, fakirlik ilmühaberleri, vekâletna­meler, bütün vesikaların noterce tasdik edilmiş suretleri, okul karneleri, icra tebliğleri, kira kontratları, Carnegie'nin öğüt­le-

ri, gazeteler, şeref diplomaları, seçim kütükleri, seçilme mazbataları, biletler, evlenme cüzdanları, vasiyetnameler, can sıkıcı günlük takvimler, ‘saat on ikiye kadar bekledim evden çıkıyorum’ ‘yarın öğleden sonra uğrarım’ ‘akşam evdeyiz’ ‘cumar-tesi odada buluşalım’ gibi anlamsız haberleşme kâğıtları, üzere şarkıcıların resimleri basılı bilumum afişler, tabelâlar, genelev kadınlarının vesikaları, kitap halinde toplanmış günlük makaleler fıkralar röportajlar, kilit altında tutulan pul koleksiyonları, pasaportlar, yasak levhaları, çamaşır ve gömleklere işlenen her türlü markalar, tabanca ruhsatları, imtihan kâğıtları, yılbaşı tebrik kartları, bayram tebrik kartları, nüfus kütükleri, her çeşit evrak-ı müsbite, işçi kontrol kartları, kartvizitler, davetiyeler, rozetler, kongrelerde delegelerin göğsüne takılan kurdele ve işaretler, piyango biletleri, faiz kuponları, iskambil kâğıtları, çocukların boynuna takılan ‘öpme beni’ önlükleri, lokantalarda üzerinde ‘tutulmuştur’ yazan kartlar, toplantı salonlarının kapısına asılan ‘toplantı var’ levhaları, ‘kapalıdır’ levhaları, ‘öğle tatili’ levhaları, dükkânlardaki ‘müşteri velinimetimizdir’, ‘müşteri daima haklıdır’ şeklinde levhalar, ‘düşün’ ‘bugünün işini yarına bırakma’ ‘doğruluktan ayrılma’ gibi öğütler veren levhalar, çift çizgili defterler, tek çizgili defterler, çizgili kâğıtlar, kâğıtlar, kâğıtlar da yakıldı. (456-457)

Bu pasajda, değişik “kâğıtların” rastgele listelenmesi, sonsuz bürokrasi zinciri tarafından yönetilen bir ilişkinin, devlet ile birey ilişkisinin metaforuna dönüşür. Güç mekanizması, insanların yaşamının en uzak köşelerine bile sinmiştir ve bu tarz bürokrasinin sızdığı ilişkiler ağının tamamından kurtulmak için, kişinin her şeyi yakması gerekmektedir. Bu bürokratik sistemin özüne ulaşmanın imkânsızlığı, bireylerin yaşamlarını yöneten tüm belgelerin yakılmasıyla ilgili olanaksız proje ile temsil edilmiştir. Bu nedenle, Rabelaisvari bir şölen aşırılığının aksine, neredeyse, anlamı tamamen ulaşılmaz hale getiren gösterilerin Kafkaesk çokluğu vardır.¹¹

11 “Kafkaesk” terimini, *Dava*’nın bir bölümü olarak yayımlanan “Kanun Önünde” ve *Çin Seddi’nin İnşası*’nın bir bölümü olan “Bir İmparator Elçisi” gibi kısa hikâyelerinde yarattığı teleskopik boşluk göndermesi olarak da kullanıyo-

Daha önce belirttiğimiz gibi, bir edebi tür olarak epik, dünyayı sabit, donmuş, değişmeyen ve kavranabilir bir geçmişte mutlaklaştırır. Modern epik ise, çok temel bir çelişkiden beslenir: Bir yandan epikte olduğu gibi, dünyayı bütünsel bir şekilde temsil etme arzusunu dile getirirken, bir yandan da modern dünyanın çeşitliliği ve parçalanmasıyla yüzleştiği ölçüde, bu bütünselliğin kaybolduğunu teslim etmek zorunda kalır. Atay, *Tutunamayanlar*'da dünyanın olduğu gibi temsil edilmesinin imkânsızlığını göstermek için parodi araçları kullanarak çoğunlukla bu ikiliği sorunsallaştırır. Aşırılık ekonomisi, bu konuda bulunmaz bir araç sağlar, çünkü dünyayı olduğu gibi bilmenin ve ona sahip olmanın parodisini yapmayı mümkün kılar. Dünya sahip olabileceğimiz ve bütün detayları ile bilebileceğimiz bir yer değildir. Dünya zihnimizin araçlarını kullanarak tanzim edebileceğimiz bir malzeme de değildir. Zihnin sınıflandırmaları, kategorileri ve listeleri ile tarif edilemeyecek kadar büyük, zengin ve karmaşıktır. Tam da bu nedenle, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'da aşırılık ekonomisine başvurarak yaptığı parodinin, yalnızca siyasi bir durumu alaya almak ya da bir edebi tür olarak epikle hesaplaşmak amacını güttüğünü söylemek yanlış olur. En geniş haliyle düşündüğümüzde, tıpkı Dostoyevski'nin yaptığı gibi, Atay'ın da Batı düşün-

rum. "Kanun Önünde" hikâyesinde, başkahraman yaşamını, sonunda sadece kendi için inşa edildiğini öğrendiği bir kapıdan geçmek için harcar. "Bir İmparator Elçisi"nde ise ölmek üzere olan imparatorun mesajı ulaşması gereken kişiye ulaşamaz, çünkü elçinin saraydan çıkması imkânsızdır. *Çin Seddi'nin İnşası*'nda olduğu gibi, Atay'ın romanında da ayrıntılar tıpkı bir Escher resmi etkisi yaratarak metnin bütününe meydan okur. Uyum içinde gibi görünen resim, ayrıntılar öne çıktığında parçalanır. Parça bütünden, içerisi dışarisinden daha büyük bir hale gelir, dolayısıyla görüntünün tersyüz edildiği teleskopik bir boşluk yaratılır. Boşluktaki sonsuz küçük değerleri geçemediği için (Zeno'nun hareket paradoksunda sıkışıp kalarak) hiçbir zaman saraydan çıkamayan imparator elçisi gibi, Atay'ın tekil metni de sonsuz ayrıntı barındırma yoluyla çözülür. "Teleskopik mekân"ın daha ayrıntılı bir tanımı için bkz. Christopher Kelen, "The Great Wall of China and Kafka's Limitless Topology", *Queen: A Journal of Rhetoric and Power*, cilt 2.1. <http://ars-rhetorica.net/Queen/Volume21/Articles/Kelen.htm>

cesinin akılcı geleneği ile topyekûn bir hesaplaşmaya girdiğini söyleyebiliriz. Ancak Atay, Dostoyevski'den farklı olarak, roman kişileri tarafından temsil edilen fikirleri karşı karşıya getirerek meselesini açmak yerine, “modern epik”in sınırları içinde değişik tür ve üslupları üst üste koyarak aynı etkiyi yaratmayı hedeflemiştir.

Daha önce de kısaca değindiğimiz gibi, Atay dünyanın çeşitliliğinin altını çizmek ve analitik bir zihnin bu çeşitliliği asla bütünüyle kavrayamayacağını göstermek için, farklı anlatı türlerini/söylemleri birbirine ekleyerek kullanır. *Tutunamayanlar*, mektuplar, şiirler, gazeteler, ansiklopedik makaleler, sahte-akademik analizler gibi bütün anlatım türlerine açıktır. Jale Parla, aynı konuya dikkat çekmekle birlikte, Atay'ın romanındaki bütün bu seslerin bir diyaloga girebildiği fikrine karşı çıkar ve *Tutunamayanlar*'ı bir “söylemler curcunası” olarak adlandırır:

Kimse kimseyi dinlemez, söz sözü duymaz, hiçbir dil öbür dilin varlığının farkında değildir. Aydın'ın içinde yüzdüğü –yoksa boğulduğu mu diyelim?– bu kültür karmaşasında diyalog olmadığı için çeşitlilik de yoktur aslında; çünkü çeşitlilikten söz etmek için dil ve söylemlerin birbirine kulak vermesi gerekirdi. (*Don Kişot* 213)

Parla, bu kakofoninin kimsenin diğerini dinleyecek zamanının ve hoşgörüsünün olmadığı Türk kültürünün sesi olduğunu belirtir. Aslında Parla'nın haklı olduğu bir taraf vardır. *Tutunamayanlar* söz konusu olduğunda, roman kişilerinin birbiri ile iletişimi problemlili bir konu olarak ortaya çıkar. Sibel Irzık da *Tutunamayanlar*'daki çoksesliliğin sınırları hakkında yazarken, romanın karnavalesk özelliğini kabul etmiş ama bir yandan da Turgut'un diğerlerinin sesini ele geçirerek çokseslilik olasılığını öldürdüğünü belirtmiştir. Irzık'a göre, romandaki “ötekilik” diyebileceğimiz ne varsa, olduğu gibi temsil edilmemiş, aksine ana kahramanın bilincinin süzgecinden geçirilerek okuyucuya iletilmiştir (“Çokseslilik” 44-47).

Eğer zihnimizde diyalektik bir gelişmeyi kurguluyorsak, Parla'nın argümanı sağlamdır. Yani Parla'nın yaptığı gibi, çatışan

söylemlerin bir uzlaşma ile sonuçlanmasını bekliyorsak, o zaman Atay'ın romanında bizi böyle bir sentezin beklediğini, romanın nihai bir amaca, yani bir "telos"a, doğru açıldığını söyleyemeyiz. Öte yandan, Bakhtin'in önerdiği yerden bakınca, başka söylemlerden bağımsız söylemler düşünmek mümkün değildir.¹² Söylemler kendi kendilerine var olmazlar, ancak ötekinin varlığı üzerinden açılırlar. Halbuki Parla "kimse kimseyi dinlemez" derken, belli ki tamamen birbirlerinden bağımsız sesler düşünmektedir. Diyalog, tıpkı kültür gibi, insan yaşamının doğal bir biçimidir. Buradaki varlığımızın özüdür. Parla'nın romandaki anlatım türlerinin kendi başlarına monolojik olduklarını ima etmiş olması da muhtemeldir, çünkü birbirlerinin varlıklarına sırtlarını dönmüş gibi görünürler. Ama romanın bütününü ele aldığımızda, metnin içine rastgele dağıtıldıklarını görürüz. Birbirleri ile ardışık bir şekilde yerleştirildikleri ve birbirlerinin varlığını tehdit ettikleri ölçüde metnin bütününde anlamlı hale gelirler. Bir gelişme, dönüşme ya da aşkınlık (Hegel'in deyimi ile *Aufhebung*¹³) imkânı sunmasalar bile, ancak birlikte düşünüldüklerinde anlamlıdırlar. Bu nedenle, bir söylemin anlamını diğerinin varlığını tanımadan teslim etmek mümkün değildir. Kısacası, Eagleton'ın da söylediği gibi, diyalojizm "diğerlerine kibarca kulak kabartmak anlamına gelmez [...] söylenen her sözün başka bir tanesinin ev sahipliğinde, muhtemelen yalnızca onun aracılığıyla anlamın kavranabileceği zıt deyişlerle yansıtılması anlamına gelir" ("I Contain Multitudes").

12 Bakhtin açık bir şekilde, her zaman şüphe duyduğu ve "Hegel'in monolojik diyalektik" olarak gönderme yaptığı diyalojizmin, Hegel'in diyalektik şemasına indirgenmesine karşıdır. Bkz. Tzvetan Todorov, *Mihail Bakhtin: The Dialogical Principle*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998, s. 104.

13 *Aufhebung*, Hegel'in baskın olumsuzluk için kullandığı ve yüksek hakikat seviyesi içeren bir terimdir ve Almancada üç ana anlamı vardır: 1) ortaya çıkarmak, tutmak ve yükseltmek, 2) iptal etmek, fesh etmek, yıkmak, şüphe etmek, 3) korumak, muhafaza etmek, saklamak. Burada terimi kullanırken hepsini ima ederek kullanıyorum. Belli ki Parla için, sözler arasındaki diyalog yalnızca biri diğerinin yanlısının başka bir doğruya yol açtığının farkında oldukça mümkündür. Bu nedenle algılanan yanlış, zorunlu olarak işlemi ileri götürerek –bir telosa doğru– yüksek seviyede başka bir doğruyu ima eder.

Sonuç olarak, Atay'ın *Tutunamayanlar*'da yaptığı şey, Jameson'ın anladığı anlamıyla parodidir. Eğer Parla'nın önerdiği gibi, Atay'ın kullandığı seslerin birbirlerine karşı kör ve sağır oldukları düşüncesine katılacaksak, o zaman parodiden ziyade pastişin alanında olduğumuzu kabul etmek zorunda kalırız – ki ben bunun Atay için doğru olduğu fikrinde değilim. Jameson'a göre pastiş, modern sanatta parodiyi ikame eden postmodern bir yöntemdir. Hem pastiş hem de parodi, diğer biçimlerin taklidini esas alırlar. Ama parodinin işlevi, taklit ettiği sanat dalını aşırı bir şekilde yorumlayarak eleştirmenin yanı sıra, gülmenin dönüştürücü gücünü kullanarak iktidarı yerinden etmesidir. Oysa pastiş, “parodinin gizli niyeti, şeytani itkisi, kahkahası ve öykünülen şeyin oldukça komik olmasıyla kıyaslandığında, normal bir şey olarak var olduğuna ilişkin gizli bir duygusu bulunmayan bir tür yansız taklitçilik pratiğidir. Pastic, içi boşaltılmış ve mizahi anlamını yitirmiş bir parodidir.” Jameson'a göre, parodiden pastişe geçişin nedeni, “[ö]lü türlerin, bugünün global kültürünün hayalî müzesinde saklanan maskeler ve sesler aracılığıyla konuşmaların taklit edilmesi”dir. Yani pastiş aslında bir tür edebi vantrilokluktur. Jameson, pastiş “geçmiş türlerin rastgele yamyamlaştırılması, rastgele biçim anıştırmaları” olarak da nitelendirir, çünkü parodinin aksine çelişkilerin gerilimini taşımayan bu yöntem, son tahlilde okuyucuya bir izlek ve bu izlekten çıkarılacak nihai bir anlam vaat etmez (“Cultural Logic” 202).

Tutunamayanlar'daki anlatım türleri arasında iletişim imkânının olmadığı iddiasında bulunursak, onları pastişe yani “ölü bir dilde konuşma”ya ya da Jameson'ın “boş parodi, kör bakışlı bir heykel” dediği şeye indirgemiş oluruz. Bu durumun Atay'ın romanı için geçerli olduğunu öne sürmek çok zordur. *Tutunamayanlar*'da her söylem kendinden önce gelenin karşısında konumlandırılmıştır, yani birbirleriyle bir çelişki içindedirler ve karşılıklı bir gerilim taşırlar – ki bu da her sesin bir diğerinin varlığının garantisi haline gelmesine neden olur ve onun romanın gerçekliği içinde (geçici olarak da olsa) bir anlam taşımasını sağlar. Bir “orijinal anlam”dan ya da “nihai gösterilen”den

söz etmek mümkün olmayabilir, ama Bakhtin'in de kabul edeceği gibi, bu diyalogun kendisi anlamlıdır.

Örneğin, dil devrimi ile ilgili pasajlardan birini ele alalım. Atay belirgin bir şekilde genç Cumhuriyet'in Türk dilini sadeleştirme çabalarıyla dalga geçer. Hükümetin "Osmanlı Türkçesi"ne karşı "Öz Türkçe" kullanılması konusundaki ısrarı, Atay'ın *Tutunamayanlar*'da yeniden ve yeniden önümüze çıkardığı meselelerden biridir. Bu nedenle, Dil İnkılabı ve bu uygulamanın politik çağrışımlarıyla ilgili parodilere de rastlarız. Atay'ın saf bir dil oluşturma imkânsızlığının altını çizmesinin yanı sıra, aşırı ağdalı ve saçma bir şekilde tumturaklı bir dil olan Osmanlı Türkçesinin yapaylığıyla da dalga geçtiğini görürüz. Yukarıda tartıştığımız meseleye geri dönmek gerekirse, bu iki söylem birbirlerinden "ifade" ödünç almasalar ya da birbirlerinin düşüncelerini "duymasalar" da, diyalog halindedirler. Birbirinin karşısında konumlandırılmış bu iki parodi, Selim'in hikâyesini anlatan "Dün, Bugün, Yarın" şarkısının açıklamasında arka arkaya yerleştirildikleri için anlamlı bir hale gelirler. Atay bariz bir biçimde iki tarafı da eşit ölçüde küçümser ve ikisinin de sahteliğiyle alay eder. Ne ölmekte olan bir dile inatla tutunan eski ve muhafazakâr nesil ne de ölü doğmuş bir dilde konuşan genç milliyetçi nesil tatmin eder onu. Yine de her iki dilde de akıcı bir şekilde konuşabildiği için kendisiyle gurur duyuyor gibidir. Bir röportajda romanının dili sorulduğunda aynen şunları söyler: "Bir bölüm var sırf Öztürkçe yazılmış, bir bölüm var sırf Osmanlıca yazılmış. Eğer okunursa, bu dillerle nasıl yazabildiğim görülecektir. Bir de kendi dilim var tabii" (261).¹⁴

Ecevit'in Atay biyografisinde haklı olarak hatırlattığı gibi, her şey bir yana, *Tutunamayanlar* dille ilgili bir romandır (262-263). Dille ilgili parodilerle doludur, bunlardan biri de yine "Dün, Bugün, Yarın" şarkısının açıklamalar bölümünden, Türk dilinin doğası üzerine –bu defa genç Cumhuriyetçi bir dilbilimcinin gözünden yazılmış– bir pasajdır:

14 Ecevit burada bir Doğan Hızlan röportajına gönderme yapar: *Yeni Gazete*, 16 Mart 1971.

Türkler, Orta Asya'dan anavatana göç etmeden önce, bütünüyle bir kabile hayatı yaşıyorlardı. Çadır medeniyetinin gereklerine göre kurulmuş bir toplum düzenleri vardı. Bu düzenin, bugünkü hayat şartlarından ne kadar uzak olduğunu, artık dilimize yerleşmiş olan, cam, hasır, kırıvat, kira (ev kirası), kiraz, hafif, masa, tabak, tabut, müzik, tahsil, mezar, kar-yola, kelime, cümle gibi kelimelerin bu dilde bilinmemesiyle (Öztürk dili demek istiyor) kanıtlayabiliriz. Bu kelimelerin, Türkçenin eksik bir kolu olan Öztürkçede bulunmaması, bizi aşağıdaki sonuçlara vardiıyor bu kabilenin yaşayışı hakkında:

Türkler camdan dışarı bakmazdı.

Türkler hasır üstünde oturmaz ve meseleleri hasıraltı etmezlerdi. Bu âdet, Osmanlılarla başlamıştır.

Türkler kırıvat takmazdı.

Türkler hafiflikten hoşlanmazdı.

Türkler ev kirası vermezdi. Ev kirası, Türklerin iptidai komünizmden, toprak burjuvazisine geçmeleriyle başlamıştı.

Türkler kiraz yemezdi.

Türkler yemeklerini masada yemez, yerken tabak kullanmazlardı. Yemek ortadan yenirdi. (138)

Artık Atay'ın akademi ve onun diliyle dalga geçmekten hoşlandığını biliyoruz. Fakat bu ve benzeri bölümlerin *Tutunamayanlar*'da yer alışı, yalnızca bu dilin boşluğunu göstermek niyetini taşımaz. Atay böyle pasajları üreterek, bir yandan da insan zihninin dünyaya anlam verme çabasının boşluğuna işaret eder. Bu, bilgiyi tek bir elde toplamak ve aynı el vasıtasıyla yaymak anlamına gelir ve son tahlilde anlamsızdır. İdeolojiler kendi tarihlerini yazar, "bilgiyi" tek eksenli bir görüş etrafında yeniden üretir ve bunu dil etrafında örgütlerler. Sonuçta vardıkları yer de yukarıdaki pasajda görüldüğü gibi büyük bir saçmalıktır. Herhangi bir ses kendi mutlaklığını ilan ettiği ölçüde aynı saçmalığın içine düşecektir.

Atay, aynı fikri başka şekillerde de gösterir bize. Romanını sonu gelmez açıklamalarla, olmayan metinlerden alıntılarla, hiç var olmamış "tarihî kişiliklerin" hayatlarını anlatan hikâyeler-

le doldurur. Bunlar arasında en eğlencelisi, romanda sık sık karşımıza çıkan uydurma biyografilerdir. Atay sürekli yeni karakter yaratır ve onları okura takdim eder. Ders kitaplarının dilini hatırlatan pedagojik sesle yazılmış bölümlerden birinde, önemli bir Yahudi matematikçi ve filozof olan Shlomoh Speare'in (arkadaşı Süleyman Kargı için uydurduğu bir mahlas) hayatını okuyoruz. Hikâye *Trivial Aspects of Great Mathematicians, Die Geist der Mesopotamia* gibi İngilizce ve Almanca eserlere gönderme yaparak sürer. Sonunda Shlomoh matematikten vazgeçer ve şiir yazmaya başlar, Antakya'ya gider ve orada yazdığı şiirlerin toplumsal içeriği nedeniyle tartışmalı bir figür haline gelir. Büyük bir sıkıntıya bulaşır ve sonunda Kıbrıs'a kaçmak zorunda kalır. Bu noktada, Shlomoh'un Antakyalıları rahatsız eden şiirlerinden bir örnek ve anlatıcının bu şiire dair yorumu da eklenmiştir:

*Mükemmel bir daire çizilemeyeceği gibi,
Aklın ve tecrübenin de insanı idaresi kolay değil.
Tanrı çizmiyor her zaman kaderimizi;
Madde ve ruh arasına çizilen sınırdaki kesinlik yok.
Büyük ihanetler pençesinde tutuyor insanı,
Büyük karışıklıklardan kaçtığı yerlerde bile.*

Bence, tatsız tuzsuz bir şiir. Galiba İbranicesi (denildiğine göre) biraz daha iyiymiş. Özü bakımından da tutulur yanı yok. Felsefenin ilkelerini bildiği hakkında şüphem var Shlomoh'un. Matematikğin, felsefi meselelerdeki payını da çok büyüttmüş ayrıca. (142)

Atay, Shlomoh'un hikâyesini anlatırken, daha sonra romanda defalarca rastlayacağımız bir yönetime başvurur. Hem şairin kendisiyle hem onun karşı çıktığı siyasi iktidarla dalga geçer. Şairin kendini ciddiye alışı da, karşısındaki otorite kadar gülünç ve anlamsızdır ona göre. Anlatıcının yorumu da bunlardan farklı değildir. O da kendini önemser ve "felsefenin ilkeleri"nden dem vurur.¹⁵ Bütün bu sesler yine birbirlerine

15 Burada, 70'li yıllarda, Türkiye'de yaşayan ve sol siyasete bir köşesinden dahil olmuş her gencin, felsefe okumaya kalkıştığında eline tutuşturulan kitaptan da söz etmek gerekebilir. Macar asıllı Fransız felsefeci ve Marksist teorisyen

karşı konumlanırlar. Öte yandan, romanın bu noktasında metin öyle karmaşık bir hale gelir ki, okuyucular olarak bir spiral-den aşağı doğru yuvarlandığımızı hissederiz. Metin içinde metin, hikâye içinde hikâye, açıklama içinde açıklama çıkar karşımıza. Romanın önsözünde, yayıncıya gönderilen anonim bir el yazması olduğunu öğrendiğimiz biyografik metnin içinde karşımıza çıkan şiire/şarkıya dair bir açıklamanın içinde bir başka şiirle karşılaşmış ve şimdi de ona dair bir yorumu okumakta olduğumuzu fark etmişizdir. Elimizdeki metnin ayna imge-leri sonsuz bir şekilde kendini çoğaltır, ki bu da yine bir “aşırılık ekonomisi” adı altında daha önce sözünü ettiğimiz özelliğin metin üzerindeki yansımalarından biridir.

Nurdan Gürbilek, “Oyun ve Adalet” adlı makalesinde, Oğuz Atay’ın romanlarında oynadığı oyunlardan bahsederken, “dilde aşırılık” diye tanımladığı bir yöntemden de söz eder: “Atay’ın romanlarından yükselen gürültü, [...] çeşitli dillerin birbirine karışmasından, birbirini çelmesinden kaynaklanan bir gürültüdür. Oynarken durmadan bir rolden diğerine girip çıkan çocukların çıkardığına benzer, dışardan bakıldığında anlamsız görünen, anlamın tükendiği izlenimini veren bir gürültü. Belli ki Gürbilek, dildeki aşırılığın diyalojinin bir uzantısı olduğunu savunan Eagleton’la aynı fikirdedir, yani sözcüklerin her zaman ifade ettiklerinden çok daha fazla anlam taşıdıklarını, söylemedikleri şeylerin de anlamlarını yüklediğini düşünür. Söz kendini daima çoğaltır. Ama bu anlamı bulmaya yaklaştığını göstermez. Aksine çoğaldıkça anlamdan uzaklaşır. Çünkü açıklanamayanlar, açıklananlardan her zaman çok daha fazla olacaktır. Söz, ne kadar çoğalırsa çoğalsın dünyayı anlatmak konusunda çaresiz kalacaktır. Gürbilek, açıklanamayanların çok olmasının nedenini, karakterlerin yaşama geç kalmalarında bulur. Genel bir geç kalmışlık halinin karakterler üzerindeki yansımasıdır bu: “Daha söylenecek çok söz vardır, çünkü konuşmak için geç kalınmıştır” (14-15). Oysa belki de hiç-

Georges Politzer’in *Felsefenin Temel İlkeleri* adlı kitabı, bu konuda belki de en iyi kaynak olmamasına rağmen, o dönemde hemen herkesin başucu kitabıdır. Oğuz Atay, her zamanki ironisi içinde, buna da gönderme yapıyor olabilir.

bir zaman tüketilemeyecek bir dünya karşısındadır bu karakterler. Çaresizlikleri oradan gelmektedir. Sebebi her ne olursa olsun, Atay'ın dünyası bir aşırılıklar dünyasıdır. Gürbilek, bu dünyanın kelimelerin kontrolsüzce çoğaldığı, konuşan herkesin bir anlam olasılığı tamamen ortadan kaybolana dek söz ürettiği, dolayısıyla demagoji tehlikesi taşıdığı bir yer olduğunu gözlemler.

Hazır demagojiden söz etmişken, “Dün, Bugün, Yarın” şarkısının açıklamalar bölümünde yer alan bir başka uydurma biyografiye, yani Cumhuriyet’in ilk yıllarında bir dizi reformu gerçekleştirmek için şevkle çalışan ve Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nden¹⁶ fırlamış gibi duran Ziya Özdevrimsel’in hikâyesine bir göz atalım. Bu “büyük Türk reformcusu ve düşünürü”, adının da işaret ettiği gibi, yalnızca reformları benimseyen biri değildir. Ziya Bey ya da eski ismiyle Ziya Tahiri, reformların taşıyıcısı ve hatta yaratıcısıdır. Devrime o kadar bağlıdır ki “Onu, şapka devriminden sonra şapkasız (denildiğine göre, evinde giymek için de, çok kısa kenarlı bir şapka yaptırmıştı), kıyafet devriminden sonra kıyafetsiz, yazı devriminden sonra eski harflerle kitap okurken ve çatal-bıçak devriminden sonra da elle yemek yerken gören olmamıştır” (163). Avrupa ve Amerika’ya seyahatlerinden nasıl faydalandığı yaşam öyküsünün en önemli kısmını oluşturur ve kültürel devrimini Batı’da yürüttüğü araştırmalara borçlu olduğu sıkça vurgulanır. Aslına bakarsanız, onun adının geçtiği her reform hikâyesi anlatılmaya değerdir, ama buraya yalnızca “Çocuk Kundakları Devrimi”ni alacağız. Bu hikâyenin ilginç yanı, Ziya Bey’in bebek kundaklanmasının Batı’daki uygulamasıyla ilgili gözlemlerinden ziyade, bu gözlemlerde bulunana kadar başına gelenlerdir:

Ziya Özdevrimsel, bir gün Childharoldshire (üniversite campus’unun bulunduğu şehir) sokaklarında dolaşırken bir dört yol kavşağına geliyor. (Türkiye’ye döndükten sonra, bu kav-

16 Ziya Özdevrimsel’in devrimlere olan bağlılığı bize *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün Halit Ayarcı’sını hatırlatır.

şığı aynen, Ankara'nın Dışkapı'ya giden ilk kavşağına uygulamıştır. Bu arada, kavşağa üç yolun birleşmesinin doğurduğu güçlükleri de hiçe saymış ve eski Maliye Bakanlığının karşısında bulunan ve oradan geçen turistlere ilk bakışta yersiz görünen dördüncü yolu yaptırarak durumu düzeltmiştir.) Karşıdan karşıya geçmek için, işaret lâmbalarının olduğu yere yaklaşırken (bu kavşakta gördüğü ışıklı trafik işaretleri, Ziya Tahiri'ye, trafik işaretleri devriminin yapıcısı olmak şerefini de kazandırmıştır) kafasının devrimlerle çok meşgul olması nedeniyle, kırmızı ışığın yanmakta olduğuna dikkat etmemiştir. Daha doğrusu, Ziya Bey, henüz kırmızı ışığın anlamını anlamıyordu. (Anlamını anlamak da, Ziya Tahiri'nin, dil devrimi sırasında güzel Türkçemize kazandırdığı deyimlerden biriydi. Dil devrimine öyle candan bağlanmıştı ki, adını değiştirerek Işık yapmak istemiş, fakat günün Sağlık Bakanı Kâmil Bey, "Ziya, böyle her adı değiştirmeye kalkarsak işin içinden çıkmayız; ben de adımı değiştirip 'Olgun' mu olayım?" (163-164)

Bu bölümde aynı anda birçok şeyi bir arada okumak mümkündür: merkezî aklın hantallığı, reformların yaratıcılıktan yoksun olması ya da Atay'ın daha önce de dokundurduğu Dil İnkılabı'nın aslında bir kurmacadan ibaret oluşu. Bunların hepsi söylenebilir. Ama burada bizi asıl ilgilendiren, konunun sürekli raydan çıkması, sözün sonsuz bir şekilde çoğalması ve sonunda, bütün anlam olasılıklarını yok ederek, bizi bir saçmalığın içine sokup orada bırakmasıdır. Ziya Özdevrimsel'in hikâyesinde, Gürbilek'in de dediği gibi, "demagoji" ile karşı karşıya olduğumuzu görürüz. Anlatıcı, çaktırmadan konudan sapmaya teşebbüs etmiş, sonuca dolambaçlı yoldan ulaşmaya çalışmış ve hatta hiç ulaşamamıştır. Bu dilin seçiminde siyasi bir tercih de vardır elbette. Oğuz Atay burada, Cumhuriyet'in ilk dönemindeki bir bürokratin hikâyesini anlatmak için, bu hikâyeye en uygun düşecek dili seçmiş ve biçim ile içerik arasında bir paralellik yakalamayı başarmıştır.

Tutunamayanlar'ın başka bölümlerinde de, sözcüklerin benzer bir şekilde kendini çoğalttığına ve hikâyelerin arasözler va-

sıtasıyla kesilip başka yollara saptığına şahit oluruz. Arasöz, aşırılığın bir başka türüdür. Örneğin Lawrence Stern'in meşhur romanı *Tristram Shandy*, esere adını veren karakter daha doğmadan önce başlar ve arasözlerle o kadar çok bölünür ki, roman karakterin doğumundan hemen sonra bitmek zorunda kalır. *Tutunamayanlar*'ın bu bölümünde de, hikâye aslında Çocuk Kundakları Devrimi'nden bahsetmez. Ziya Bey trafik kazası geçirip hastaneye kaldırıldıktan sonra bile ana hikâyeye dönebiliriz. Ana hikâyeye döndüğümüzü her düşündüğümüzde konu yön değiştirir ve bambaşka bir istikamete doğru ilerlemeye başlar. Bunun nedeni, Atay için hikâyenin ne anlattığının değil, nasıl anlattığının önemli olması mıdır?¹⁷ Atay'ın üslubunun ayrılmaz bir parçası olan metni bir oyun alanı olarak görme eğilimi düşündüğünde, Sterne ile akrabalığı olduğunu söyleyebiliriz. Hatta romanın bir yerinde, yazar bunu Turgut'a da açıkça söyler: "Alice'in dünyasında kahramanlar bir konunun içinden çıkamayınca, hemen başka bir konuya geçerler. Biz de öyle yapalım Olric" (585).

Bununla birlikte, *Tutunamayanlar*'da arasözlerin kullanımını bizim için önemli kılan nokta, Atay'ın romanının "kapalı" ve "bütünüyle tamamlanmış" bir metin olmasının imkânsızlığına işaret etmesidir. Bakhtin, romanın "açık uçlu" bir metin olduğunu söyler ve bu yeni türün epik gibi monolojik bütünlüğü ima etmek yerine, her zaman kendinden daha büyük bir gerçekliğe işaret ettiğini anlatır. Ona göre, roman "kapalı" bir metin olamayacak kadar geniş ve zengindir. Tektipli bir "otarşik" (yani kendi içine dönük) bütünlük sunan epiğin aksine, roman yepyeni bir anlatı biçimi önerir. Bu anlatı biçimi, bizi metinleri tek bir ideolojik perspektifin ışığında okumaktan alıkoyar ve sunduğu seslerin çoğulluğu nedeniyle, epiğin sunduğu bütünlüğü tehdit eden "anarşik" bir yapı önerir. Tek bir sesin iktidarını reddeden, yani metin içinde baskın olan sesin dışına çıkmayı öngören, açık-uçluluk prensibi de, bu nedenle diyalojinin

17 Bu bizi yine Rus yapısalci eleştirmenlerin *fabula* (bir kurguda sunulan kronolojik olaylar dizisi) ve *sjuzet* ya da *syuzhet* (anlatıda sunulanların düzeni, tavrı ve teknikleri) arasında yaptıkları ayrımı götürür.

bir parçası olarak değerlendirilmelidir. Böylece Bakhtin, romanın tamamen kapandığı, sonunun bir daha açılmayacak şekilde mühürlendiği bir anın olanaksızlığını teslim eder ve “metnin diyalektik bir gelişme göstererek nihai bir amaca ilerlediği” fikrini de devreden çıkarmış olur (*Bakhtin Reader* 15).

“The Object of Comparison” (Karşılaştırmanın Amacı) adlı makalesinde, Jale Parla romanın ucu açık bir metin olmasını “eksik metin” adını verdiği bir özelliğe dayanarak açıklar. Ona göre, ilk kez Ahmet Mithat Efendi tarafından *Çengi* adlı romanda uygulanan bu teknik, daha sonra Türk romanının ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Parla’ya göre, “vaat edilen ama bir türlü anlatılmayan bir hikâyenin varlığı” yalnızca okuyucunun iştahını kabartmak amacıyla değil, “(hem yazar hem de okuyucu için) anlatının görüş alanını açık tutmak, anlatı özgürlüğünün ufkunu genişletmek ve yazar-okuyucu diyalogunda bir doğrudanlık yaratmak için kullanılır” (123). Parla, “eksik metin”den *Don Kişot’tan Bugüne Roman*’da da söz eder. Burada “eksik metin”lerin varlığının bir temsiliyet problemine işaret ettiğini gösterir. Parla’ya göre, kayıp metinlerin varlığı, okuyucuya her zaman şunu hatırlatır: Bu hikâyenin başka bir anlatıcı tarafından dile getirilmiş bir hali de olabilir. O zaman bu hikâyeye tek ve gerçek hikâye olmayabilir. Yani Parla’nın dediği gibi, dışarıdaki dünyayı olduğu gibi ve tümüyle aksettiren bir anlatı ile karşı karşıya olmadığımız bilgisi, romanın üzerinde her zaman bir gölge gibi durur.

Kayıp metinler, birer anlatı metonimisi olarak, yazar ve okur arasındaki kontratın her an değişebileceğini haber veren noktalar, hayale bağlı kontratların bağlayıcı olamayacağını teslim edildiği boşluklardır. Okura şunu hatırlatırlar: Elindeki yalnız bir anlatıdır, bu yazarın yazmış olduğu bir anlatı. Ama bundan başka yazılmış ve yazılacak sayısız anlatı vardır. Ve elinde tuttuğun bu kitap, geçmişteki ve gelecekteki bütün bu anlatıların her birinin üzerine vuracak gölgesiyle, değişmeye gebe bir kitaptır. Bu kitap son kitap olmadığı gibi, hiçbir okuma da son okuma değildir. (*Don Kişot* 62-63)

Parla'nın "eksik metin" tartışması, modern romanın açık uçlu bir metin olduğu iddiasını destekler niteliktedir ve bizi Bakhtin'in kuramına geri götürür. *Tutunamayanlar*'da "sözün kendini çoğaltması" esas metnin arasözler vasıtasıyla kesintiye uğraması, anlatılan hikâyelerin anlatılmayanların işaretini vermesi hep aynı noktaya, yani önümüzde duran metnin "epik gibi mühürlenmiş bir anlatı" olmadığına işaret eder. Bu sözünü ettiğimiz özelliklerin tümü, Atay'ın bolca kullandığı üslup ve tür denemeleriyle aynı amaca hizmet eder. Yazarın romanının bir parçası haline getirdiği bu "yazınsal karşılaşmalar", her sesin, söylemin ve edebi türün kendine içinde yer bulabildiği ve sonu görünmeyen bir nehir gibi akan anlatıyı oluşturur. Bu nehir "şimdi"nin nehridir. "Epik ve Roman" adlı makalesinde Bakhtin, romanı belirleyen en önemli özelliklerden birinin şimdiki zamanla kurduğu ilişki olduğunu söyler. Ucunun açık olmasının sebebi de en temelinde budur: "Roman kesin olmayan şimdinin kendiliğindenliğiyle temas kurar, onu donduran, kemikleşmekten koruyan şey de budur" (*Karnavaladan Romana*, 193). Bakhtin'e göre, romancı henüz tamamlanmamış her şeyin çekimine kapılır. Kendi metninin kapanamayacağına bilgisi de tamamen bu nedenle daha başından verilidir. Henüz sona ermemiş, hâlâ dönüşmekte ve evrilmekte olan sonsuz bir anın anlatıcısıdır romancı. Anlatısı ile "zamandaş bir gerçeklikte" yaşar ve bu açık uçlu şimdinin içinden anlatır bize hikâyesini. Onun için aslında hiçbir zaman tamamlayamayacağı bir metni yazmakta olduğunu da farkındadır.

O zaman, romanın yazarı gibi anlatıcısı ve karakterlerinin de başka metinleri kendilerine temel almalarına şaşmamak gerekir. "*Tutunamayanlar* bir yere tutunacaksa, bunun başka metinler olduğu açıktır," der Jale Parla (*Don Kişot* 224). Ne var ki, Turgut'un Selim'in izinden giderken topladığı bütün metinlerin her zaman ve daima eksik kalacağını, onu aradığı nihai anlama ulaştıramayacağını da ekler. Atay'ın metinleri başka metinlerden beslenmektedir. Tıpkı Turgut'un hikâyesinin başka hikâyelerden beslendiği gibi. Atay bize şunu söylemek ister gibidir: Tek bir metin sandığımız şey, aslında kendinden çok da-

ha fazlasıdır. Bir hikâyeyi anlatmaya kalkmak için, dünyanın bütün hikâyeleri ile diyalog içinde olmak gerekebilir. Bu da olanaksız bir proje olduğu için, modern epik olarak karşımıza çıkan bu tür romanların ana ekseninde duran çelişkiyi bir kez daha görmüş oluruz. Dünyanın bütün detaylarını tüketmek nasıl mümkün değilse, bir hikâyenin tümünü anlatmak da aynı nedenle olanaksızdır.

Tutunamayanlar, bir modern epik olarak, hikâyeyi bütün detayları ile aktarmaya (ya da Selim'in ölümünü açıklamaya yardımcı olacak bütün belgeleri, pusulaları, notları ve defterleri bir araya getirmeye) teşebbüs etse de, kendi sonluluğunun sınırları içinde kalacak ve bunu başaramayacaktır. Bu durum, yazarın metni ile ilişkisini belirlediği gibi, insanın dünya karşısındaki durumunu da anlatır. Yani bir temsiliyet sorunu olduğu kadar, aynı zamanda bilgi ile ilgili bir problemdir. İnsan tek bir olayı bile olduğu gibi bilemez ve bu nedenle de tümüyle aktarmaz. Ne kadar farklı açılardan bakarsa baksın, onun mümkün olan bütün açılardan nasıl görüldüğünü söylemeyecek, başka bütün olaylarla ilişkisinin dökümünü yapamayacaktır. Çünkü karşısında, son tahlilde sınırlı olsa da, insan zihni tarafından tüketilemeyecek sayıda bakış açısı ve bağlantı vardır. Onun için yazar/anlatıcı, metinle kurduğu ilişkide doğal bir sınırla karşılaşır. Yani, hikâyesini ancak bir çerçeve içine koyup sınırlandırdığı zaman “anlatılabilir” ya da kısmen “binebilir” hale getirmiş olur. Modern epikleri, diğer romanlardan farklı kılan bu sınırı zorlamaları ve bir olayın bütün bağlantıları ile detaylarını takip etmeye çalışarak tüketilemez olanı temsil etmeye teşebbüs etmeleridir. Sonuçta, bunu yapmak mümkün olmadığı için, temsil ettikleri durum bu “tüketilemezliğin” kendisi olur.

Tutunamayanlar'da bu sınırı aşmak için yapılan hamlenin altında, hem en geniş anlamıyla insanın dünya karşısındaki çaresizliği, yani insanlık durumu diyebileceğimiz varoluşsal mesele ile hem de bütün siyasi referanslarıyla birlikte tarihle bir hesaplaşma vardır. Bundan sonraki bölümlerde her iki meseleye de değineceğiz.

Tarih Denen Kâbus: “Ulusal Alegori”nin Sınırları

Tarih, uyanmaya çalıştığım bir kâbustur.

– Stephen Dedalus

Tutunamayanlar’da hem resmî tarih hem de kişisel tarih büyük bir yer tutar. Kişisel tarihle ilgili en önemli belgelerden biri, Selim’in hayat hikâyesini anlattığı ve bir önceki bölümde de sözünü ettiğimiz şarkı/şiirdir. Turgut, Selim’in yıllarca önce eski arkadaşı Süleyman Kargı’yı eğlendirmek amacıyla yazdığı bu metne ulaştığında, romanda tarihin nasıl algılandığına dair ilk fikrimizi de edinmiş oluruz. Selim’in “Dün, Bugün, Yarın” adını verdiği bu otobiyografik şiirin açıklamalar bölümünde bize söylenen şudur: Tarih sorunlu bir şeydir. Temel sorunu da “işine gelmeyen bütün belgeleri, Selim ve Selim gibilerden gizlemesi”dir. Selim tam da bu nedenle, “Dün, Bugün, Yarın”ı yazmak zorunda kalmıştır. Böylece kendi tarihini anlatacak ve üstü örtülmüş kimi gerçekleri aydınlatacaktır. Güya Süleyman Kargı tarafından yazılmış açıklamaların hemen başında okuduğumuz bölüm bunu vaat eder bize:

Tutarlı bir tarih felsefesinin zorunlu olduğu endişesi, birçok gerçeğin, bile bile bir yana bırakılması sonucunu doğurmuştu. Başka türlü olamazdı. Selim’i, geçmişten ve gelecekte ayırmaya kimsenin hakkı yoktu. Bunun hesabı sorulmalıydı, sorulacaktı. Dün, bugün ve yarın, onun yaşantısıyla birleşmeliy-

di. [...] Şarkıların ortak adı böylece çıktı ortaya. Dün, gerçekten ne olmuştu? Bugün ve yarını hazırlayan dünü, bütün çıplaklığıyla ortaya çıkartmak gerekiyordu. O zaman Selim –mısra 237’de belirttiği gibi– cırlı çıplak dolaşabilirdi ikinci gelişinde. (136)

Bu noktadan itibaren, Selim’in kişisel tarihi ile ülkenin resmî tarihi arasında bir gerilim olduğu gerçeği ile tanışırız. Selim’i, tamamen dalgacı bir tonda da olsa, kişisel tarihini yazmaya sevk eden durum, kendisine resmî tarihin içinde bir yer bulamamış olmamasıdır. Özel tarihini yazarak hem yaşam öyküsünü anlatacak hem de ülkenin tarihini kendi tecrübe ettiği şekliyle aktaracaktır. Sonuç olarak, bu iki tarih anlatısı örtüşmektedir. Ancak yine de Selim’in kişisel anlatısının, *Tutunamayanlar*’da resmî tarihi anlamak için bir anahtar olarak kullanılabileceğini söyleyebiliriz. “Dün, Bugün, Yarın” şarkısı, Türkiye tarihinin değişik dönemlerini anlatan ve “Ziya Devrimsel” örneğinde de gördüğümüz gibi Cumhuriyet’in ilk dönemindeki resmî ideolojinin parodisini yapan bölümlerle doludur. Atay, romanının kahramanları Selim ve Turgut aracılığıyla, kendini tartışılmaz kılmak isteyen siyasi otoriteye ve onun ürettiği resmî tarihe itiraz eder. Ülkenin ulusallaştığı ölçüde Batılılaştığı ve modernleştiği yolundaki fantezisi¹ de, bu itirazın önemli noktalarından birini oluşturur.

Batılı olmak ama bir yandan da yerel kalmak arzusu, yani gelişmekte olan bir ülke olarak “muasır medeniyetler seviyesine ulaşma” emeli, *Tutunamayanlar*’da sıkça parodi edilen bir mesele olarak karşımıza çıkar. “Dün, Bugün, Yarın” şarkısında, kafası karışık bir lise öğrencisini taklit eden Selim’in sesi şöyle sorar: “Cranium fibula Radius / Sacrum patella carpus / Nasıl ezberlenir Allahım / Arapça dua eden insanın Lâtince kemikleri?” (126). Romanın başka bölümlerinde de, Türk burjuvasının

1 Meltem Ahıska, “aynı anda hem Batılı hem de ulusal olmaya dair bir yönelim” işaret eden bu süreci, Kemalizmin “Oksidentalizm fantezi”si olarak adlandırır. Ona göre, Kemalizm kendisini üreten topluma mesafeli durmakta ve onda gördüğü eksikliği (yeterince Batılı olmama halini) doyurulmamış bir arzu olarak yeniden ve yeniden örgütlemektedir (“Occidentalism” 365).

birkaç Fransızca kelime söyleyince modern olduğu fikrine kapılmasıyla ilgili alaylı yorumlara rastlarız. Selim'in taşralı babası Numan Bey'den söz eden aşağıdaki bölüm bu duruma bir örnek sayılabilir:

Fransızca meselesine gelince: O yıllarda Fransız hayranlığı vardı. Taşrada yaşayanların, mektepte –Cumhuriyetten önce– öğrenmiş oldukları Ermenice, Rumca gibi, o vilâyetin azınlığının konuştuğu diller artık yabancı dilden sayılmıyordu. Azınlık dillerini yarım yamalak bilen Numan Bey bile sofrada karısına, yemeğin tuzunu az bulduğu zaman (yemeğe daima bir kusur bulurdu) “*Donnez-moi un peu de sel!*” diye sesleniyordu. (Numan Bey, gereksiz kibarlıktan hoşlanmadığı için, “*S’il vous plaît*” demezdi.) (175)

Taşra kökenli Numan Bey'in, yarım yamalak bildiği Fransızca'yı konuşmakta ısrar etmesi ve onu günlük hayatının bir parçası haline getirmeye çalışması ilginçtir. Numan Bey, Batılılaşmanın göstergesi olan Fransızca'yı bildiği kadarıyla konuşmakta bir sakınca görmez ama, ulusal kalmak için olsa gerek, bu kültürün âdetlerini devralmayı ve gereksiz kibarlık göstermeyi reddeder.

Selim'in kişisel tarihinin, Türkiye'nin modernleşme projesi ile çatışıyor olduğunun gösterilmesi ile, bir modernlik anlatısı olarak *Tutunamayanlar*'ın kamusal ve özel alan arasındaki karmaşık ilişkiyi ortaya çıkardığını da görürüz. Bu özellikle “Dün, Bugün, Yarın” bölümünde fark edilir hale gelir. Selim'in şarkısında “tarih denen rüyadan kurtulma” arzusu egemendir. Selim'e göre tarih, siyasi iktidar tarafından kurgulanmış bir yanılsamadan başka bir şey değildir. Şiirin 509. satırına dair açıklamada şunları okuruz: “Tarih bir tahriften ibarettir. Tarih, geçmişten geleceğe uzanan ve bugün gördüğümüz bir rüyadır. Bütün rüyalar gibi tarih de yorumlanabilir; ama görülürken değil” (231). Roman açıldıkça, Atay tarihin bir rüyadan çok bir kâbus olduğunu söyler hale gelecektir. Türkiye'nin tarihi içinde kendine yer bulamayan Selim'in ruhsal durumu da bir kâbusun yarattığı bunaltıya eşdeğer bir duyguda temsil edilecektir.

Bunun sebebi, resmî tarihin –yani siyasi iktidarın hikâyesinin– kamusal alanın yanı sıra özel alanı da belirliyor olmasıdır. Kendinden başka hiçbir sese tahammülü olmayan iktidar, kamusal alandan taşıp özel alana girmiş ve orayı işgal etmiştir. Böylece, kişilerin rüyalarına kadar nüfuz etmiş ve özel alanla kamusal alanı ayıran sınırların belirsizleşmesine yol açmıştır.

Sibel Irzık, “*Allegorical Lives: The Public and the Private in the Modern Turkish Novel*” (Alegorik Yaşamlar: Modern Türk Romanında Özel ve Kamusal Alan) isimli makalesinde, *Tutunamayanlar*’daki tarihî rüyalara değinir ve bunların kamusal alanla özel alan arasındaki sınırın kaybolduğunun göstergesi olarak okunabileceğini söyler. Turgut’un ve Selim’in rüyalarında Atatürk’ün “ulusun babası” olarak belirmesi, bu duruma işaret eder. Romanda yer alan tarihî rüyaların, Türk ulusunun kolektif bilincinde yer etmiş yenilgi ve suçluluk duygusu ile alakası vardır. Dolayısıyla, bu anlatıların Türkiye’nin siyasi tarihini anlatan siyasi alegoriler olarak okunmaları mümkündür. Irzık, Adalet Ağaoğlu’nun *Ölmeye Yatmak* romanındaki meşhur rüya sahnesine de gönderme yaparak şöyle der: “[...] rüyayı gören, yani intiharın kıyısında olan ve ‘tarihin kâbusundan’ uyanmak için çabalayan yalnız birey, tüm Türk ulusunu temsil ediyor olmalıdır” (553-556).

Irzık’ın bu tespitinde haklı olduğu ortadadır. Ağaoğlu’nun karakteri Aysel gibi, Atay’ın roman kişileri de, tarih denen kâbus içinde nefessiz kaldıklarını hissederler. Rüya görürken de gözlerini açtıklarında da, kendilerini aynı yenilginin içinde bulurlar. Varlıkları süregelen bir eksiklik ve yetersizlik duygusu ile tanımlanır. Özel alanın dönüştürücü ve yaratıcı gücü ellerinden gitmiş, hayatın her alanı kamusal alanı belirleyen merkezî ideolojinin etkisi altında kalmıştır. Bütün bunlar doğrudur. Fakat bu durum, *Tutunamayanlar* gibi çoksesli ve çokyüzlü bir romanı, Fredric Jameson’ın önerdiği gibi, sadece bir “ulusal alegori” olarak okunmaya mı mahkûm etmektedir? Çok tartışılan ve hakkında bolca yazılıp çizilen “Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı” makalesinde Jameson,

“Üçüncü Dünya”² ülkelerinde üretilen metinleri birer “ulusal alegori” olarak değerlendirir ve bunun özellikle Batılı bir edebiyat türü olan roman için doğru olduğunu söyler:

Kişisel meselelerle ilgileniyormuş gibi görünen ve bunun için gerekli libidinal dinamiklerle yüklü olan Üçüncü Dünya metinleri bile, ulusal alegori biçiminde siyasi bir boyut taşırlar; kişilerin birey olarak kaderi de, her zaman Üçüncü Dünya kültürü ve toplumu tarafından belirlenen kamusallığın alegorik ifadesidir. (65)

Jameson, bunu iddia ederken, uygulamada kolaylık sağladığı için benzer anlamlar yükleyerek kullanıyor olsak da, “özel” “kamusal” ve “siyasal” alanlar arasındaki kavramsal ilişkinin, Üçüncü Dünya kültüründe tümüyle farklı bir şekilde düşünülmesi gerektiğini de ekler. Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi, Jameson’a göre, Üçüncü Dünya ülkeleri söz konusu olduğu müddetçe, özel ve kamusal olanı birbirinden bağımsız olarak düşünemeyiz. Çünkü özel olan, kamusal (ve dolayısıyla siyasal) olanın alanı haline gelmiştir. Böyle bakıldığında, kişisel tarihi resmî tarihten ayrı değerlendiremeyeceğimiz gibi, Üçüncü Dünya coğrafyalarında yazılmış romanları da, “alışılabilir Batılı okuma alışkanlıkları” ile okumamız mümkün olmayacaktır.

Sibel Irzık, Fredric Jameson’ın “özel” ve “kamusal” arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlamasını ve “Üçüncü Dünya edebiyatı”nı bu yeni ilişki üzerinden okumasını “çok önemli bir öngörü” olarak kabul eder. Ancak, bu ilişkiyi “sadece bir farklılık eksikliği olarak okumanın olayı basite indirgemek olacağını” da ekler (“Allegorical Lives” 564). Neil Larsen’in kimi Latin Amerika romanları üzerine yaptığı incelemeden de faydalanarak, 20. yüzyılın ikinci yarısında Türkiye’de yazılan romanların, “ulusal alegori” kategorisine girmeyeceklerini, çün-

2 Jameson, “Üçüncü Dünya” ifadesinin siyasi olarak yüklü bir tanım olduğunun farkındadır. Bu terimi neden kullandığını açıklarken şöyle der: “Bu terim gibi, kapitalist Birinci Dünya ve sosyalist dünyadan oluşan İkinci Dünya ile emperyalizm ve sömürgecilik deneyiminden çekmiş olan ‘Üçüncü Dünya’ arasındaki temel farklılığı bu biçimde dile getiren başka bir terim daha bilmiyorum.

kü bu romanların Jameson'ın tarif ettiği türden bir siyasi bilinci yansıtırken, sanıldığı gibi tepeden bakan bir tutum benimsemediklerini ya da indirgemeci bakış açılarına prim vermediklerini söyler. Aslına bakılırsa, kimi romanlarda bunun tam tersi gözlenmektedir: “Özel ve kamusal alan öyle baskın bir şekilde iç içe geçmiştir ki, kimi Türk romanlarındaki siyasi alegoriler bu durumu bilinçli bir şekilde yeniden üretseler bile, asıl amaçları parodi etmek ve direnmektir.” Irzık'ın *Tutunamayanlar*'la bağlantılı bir şekilde tartıştığı gibi, aslında Bakhtinci birer hamle olan, tersyüz etme ve ironinin bolca kullanılması, ulusal alegorilerin sınırının dışına çıkabilmenin bir çaresi haline gelir:

Tutunamayanlar, kişisel bir yaşam öyküsünün ulusal bir anlatının sınırlarının içinde tanımlanamayacağına dair daha radikal bir reddedişi dile getirir. Bu reddediş, alegorik dürtüyü en aşırı uçlarına çekerek parodi etme eğilimine dönüşür. Selim'in sözde otobiyografik şiiri “Dün, Bugün, Yarın” saçma tarih anlatılarının içine yerleştirilmiş saçma hayat hikâyelerinin tersine çevrilip çoğaltılmasından oluşan alaycı yorumlarla doludur. Biyografilerin, kimliklerin ve tarihlerin saçma bir şekilde çoğaltılıp durması, Selim'in yaşamı ve ölümü ile temsil edilen bir gerçeği, yani hayatın anlamını arayan Turgut'un, her şeyin özüne ulaşmak yolundaki bu çabasının arka planında yer almakta ve onun bu en ciddi girişimini sürekli kesintiye uğratan bir gü-rültü yaratmaktadır. Oğuz Atay'ın karakterleri yalnızca mülkiyetten ve statüden değil, alegorik yaşamlardan da yoksun bırakılmışlardır. Yalnızca burjuva varoluşunun zevklerine değil, ulusun “büyük-anlatıları”na tutunamamaktadırlar. (“Allegorical Lives” 562)

Ulusun “büyük anlatı”larından biri, en iyi ifadesini 1970'lerin görece iyimser toplumsal atmosferinde bulur. Bu dönemde, daha iyi bir geleceğin ufukta bizi beklediği inancı henüz zedelenmemiş, yoksul ve “geri kalmış” olsa da Türk ulusunun birleşmiş gücüyle gelişmiş ülkeler seviyesine çıkarılacağına dair güven sarsılmamıştır. Siyasi istikrarsızlık ve ekonomik krizlere rağmen, halk Cumhuriyet'in temel değerlerine sadıktır: Öğün,

çalış, güven! Aşağıdaki alıntı, Turgut'un genç Türkiye Cumhuriyeti'nin bu sloganını nasıl okuduğunu gösterir:

Türkün aklı ne zaman gelir? Güven anıtını geçti. Durdu, geriye döndü. Parka girdi. Çocuklar yok: öğle uykusundalar. Ser-seriler dinleniyor. Heykellere baktı: Türke benzemiyorlar. Ne duruşları benziyor ne de suratları. Kenan aklına geldi; gülüm-sedi. Alman Japonuna benziyorlar. Biri öğünüyor, biri güveniyor, biri de çalışıyor. (313)

Öğün, çalış ve güven! Cumhuriyet'in, vatandaşlarına dair büyük umutları, Batılı insanlara benzeyen heykellerin dış görünüşüne yansıtılmıştır: Sağlıklı, başarılı ve yaşamlarından memnun insanlar. Almanlar ve Japonlarla ilgili şaka, bu dönem için de uygundur, çünkü Turgut, çoğu Türk gibi, İkinci Dünya Savaşı'nı kaybettikten sonra uluslarını yeniden inşa etmek için yoğun çalışmalarından ötürü, bu uluslara hem hayranlık duyar hem de onları küçümser. Bu belirgin örnekte de olduğu gibi, romanın başka yerlerinde de, Atay kendini Cumhuriyet'in merkez ideolojisinin –ve bu ideolojinin yarattığı resmî tarihin– karşısında konumlandırmakla kalmaz, onu gülünçleştirerek tersine çevirir. Yani, Irzık'ın *Tutunamayanlar*'ın ulusal anlatılardan da kopuk olduğu yönündeki iddiasını haklı çıkarır.

Tutunamayanlar, Türkiye'nin ulusal anlatılarının yanı sıra, Batı'nın büyük anlatılarına da pek prim vermez aslında. Batı kanonunun belli başlı metinleriyle diyalog içinde olsa bile (daha sonra bundan daha ayrıntılı bir şekilde söz edeceğiz), onlarla polemige girme fırsatını da hiç kaçırmaz. Bu metinlerden biri de, geleneksel Batı felsefesinin temel meselesi olan özne-nesne ilişkisinin bir yansıması olarak kabul edilebilecek efendi-köle diyalektigidir. Frederic Jameson, Batı Avrupa ve Üçüncü Dünya edebiyatları arasındaki farklılıkları, efendi-köle ilişkisinden ilham alarak tespit eder. Çünkü onun metni de, Batı'nın "büyük anlatı"sının, yani Hegel'den ve Marx'tan devraldığı özne-nesne diyalекtiğinin bir parçası ve devamıdır.³

3 Hegel'in meselesi, ondan önce gelen felsefecilerininki gibi, özne ile nesne arasındaki karşıtlığın üstesinden gelmektir. Özne/nesne ayrılığı, bilgi ile gerçek ara-

Meseleye geleneksel felsefenin baktığı yerden yaklaşırsak, bilincin sahip olduğu bilgi her zaman bir nesnenin bilgisidir. Yani, bilinçten nesneye doğru düşünmemiz gerekir. Hegel'in de bilgiyi, kavramdan nesneye doğru yönelmiş bir hareket olarak görmesini bekleriz. Çünkü kavram bilginin öznel tarafıdır, nesne ise nesnel yönüdür. Halbuki Hegel, bu sıralamayı değiştirir ve mutlak bilgiye ulaşmak için çıktığı yola, nesnel ve içkin olandan başlar. Üstelik “şimdi”, “burada” ve “bu” diye tarif ettiği bu gerçekliği “soyut” diye nitelendirir. Nesne bu haliyle soyuttur çünkü dolayımızdır, yani henüz bir ilişki içinde değildir. Dünyanın geri kalanıyla ilişkilendiği ölçüde içeriği artacak ve böylece bilinç de nesne de gerçeklik kazanacak ve somutlaşacaktır. Bilincin nesne ile kavram arasındaki çelişkiyi keşfetmesi ve aşmak istemesi, kendisinin ve dünyanın bilgisini kazanmasının yolunu açacaktır. Ancak sürecin sonuna gelinene kadar, bilinç defalarca alt edilecek ve mutlak bilgiye ulaştığını düşündüğü her anda ötekinin varlığı ile sınanacaktır. Efendi-köle ilişkisi de benzer bir diyalektik hareket üzerine kuruludur. Efendinin varlığı kölenin üzerinden tanımlanır ve özne ile nesnenin yer değiştirmesi sonucunda kölenin özbilinç, yani kendisinin farkında olan bir bilinç haline geliş anlatılır.

Hegel'e göre, kişi ancak başka bir özbilinç dolayımıyla kendisinin bilincine varabilir. Yani kişinin öz-bilinç seviyesine ulaşması, varlığı başka bir bilinç tarafından teyit edildiği müddetçe mümkün olabilecektir. Efendi de kölesi tarafından bu sıfatla tanınır, çünkü bu ikisinin girdiği ölüm-kalım savaşında kazanan o olmuş ve bu payeyi kazanmıştır. Ancak efendi, etrafını saran nesnelerle ilişki kurmadığı ve arzularının doyumuna kölenin sağladığı hizmetler sayesinde kavuştuğu için, kendi varlığının bilgisine ulaşma şansını kaybeder. Köle ise, nesnelerle kurduğu doğrudan ilişki sayesinde, kendinin farkına varma ve öz-bilinç

sındaki uçurumun yansımasıdır. Efendi ve köle arasındaki ilişkinin bir “güçler oyunu”, “ölüm-kalım savaşı” olmasının nedeni budur. Öznel bilginin mutlak gerçek haline gelebilmesi (ve bilincin kendinin farkına varıp özbilinç olabilmesi) için, “öteki”ne ihtiyaç vardır. Ancak “öteki” kendini hemen teslim etmez. Onun içindir ki, kişi “öteki” ile savaşa girer ve bu savaşta hayatını tehlikeye atar.

haline gelebilme fırsatını elde eder. Köle, efendi için yaptığı iş vasıtasıyla nesneleri şekillendirir ve onlar üzerinden kendi varlığının anlamını kavrar. Yani çalışma aracılığıyla, köle gerçekte ne olduğunun bilincine varır. Hegel'in terminolojisini kullanmak gerekirse, efendi ilişkisizliği nedeniyle soyutlaşırken, köle somutlaşır ve varlık kazanır. Sonuçta, korku ve hizmet koşulu ile köleyi kendine bağlayan efendi, her iki koşulla birlikte kendi özgürlüğünü ve hayatta kalma ihtimalini de yok etmiştir. Hayatını kaybetmekten korktuğu için kendisine bağlanan köleyi nesneleştirmiş ve bunu yaparak kendi özneliğini de tehlikeye atmıştır. Bu bağlamda, efendinin durumu, öz-bilinç yalnızca başka bir öz-bilinç tarafından tanındığı müddetçe var olabildiği için, bir çelişki olarak görünür. Yani başka bir deyişle, efendi bir özne olarak var olabilmek için köleyi de bir özne olarak tanımalıdır; ama bu imkânsızdır, çünkü eğer tanırsa artık efendi olmaya devam edemez. Öte yandan, köle efendisini en baştan bir özne olarak tanır ve kendi öz-bilincini diyalektik bir şekilde efendisi ve maddi dünyayla ilişkisi aracılığıyla kurar. Kısacası, nesnelerle kurduğu dolaysız ilişki nedeniyle tarihi yazacak ve dünyayı mümkün kılacak olan kölenin aksine, efendi kendi soyut bireyselliği için hapsolacaktır.

Buradan da anlayacağımız gibi, hem Hegel hem de Marx çalışmayı sadece faydacı bir açıdan değil, kendini gerçekleştirmenin bir aracı olarak da görürler ve bu noktada her ikisi de köleyi daha gelişmiş bir insan varoluşunun odağı olarak değerlendirirler. Fredric Jameson da, Batı Avrupa ve Üçüncü Dünya'nın kültürel mantıkları arasında ayırım yaparken, bu iki felsefeciyi takip ederek, yukarıda küçük bir özetini verdiğimiz analizi kendine model olarak alır. Onun için Jameson da, efendinin son tahlilde soyut bir varlık olarak kalması gerektiğini söyler. Hatta biraz daha ileri gidip onun sonsuz idealizmi içinde, "dil-in ucuna gelip de anımsanamayan sözlere, şaşkın zihninin formüle edemediği ısrarcı bir kuşku gibi, kendi somut koşullarına bağlı bilincin bir düş gibi uçup gittiği, yersiz/mekânsız bir özgürlüğe mahkûm edil[diğini]" ekler. Ancak bunu yaparken, Üçüncü Dünya'ya bir toplumsallık ve kolektif bilinç atfettiği öl-

çüde, onu materyalizmin sınırlarının içine çeker. Böylece, Batı Avrupa edebiyatının alametifarikası olan idealizmi, yani düşüncenin kendine dönük eylemini, Üçüncü Dünya'dan esir-gemiş olur. Dünyanın hâkimi olan Amerikalıların kendilerini benzer bir idealizm içinde tanımladıklarını söylerken, kölenin tarihine sahip olduğu için nesnelerle ilişki kurmayı başarabilen ve toplumsallaşan Üçüncü Dünya'nın kendini kolektif bir çoğulluk içinde tanımladığını hatırlatır.

Dünyanın efendisi olan biz Amerikalılar da aynı durumdayız gibi geliyor bana. [...] Bu konumsuz bireysellik, bizim için Sartrevari bir anın lüksünü mümkün kılan bu yapısal idealizm, bize “tarihin kabusundan” arzulanılan bir kaçışı sağlamakla birlikte, kültürümüzü psikolojimizin sınırlarına ve bireysel özelliğin “yansımalarına” mahkûm etmektedir. Bu kaçış yolu, kendine rağmen konumsal ve materyalist olmak zorunda kalan Üçüncü Dünya kültürüne tanınmamıştır. Sonuçta da bu nedenle, [Batı'da] bireysel deneyim ve bireyin öyküsü anlatılırken, kolektif deneyimin uzun uzun anlatıldığı Üçüncü Dünya kültürü alegorik bir yapıya sahiptir. (“Third World” 72)

Jameson'un Üçüncü Dünya ülkelerine atfettiği bu kolektif bilinç, dolaylı bir şekilde de olsa, Hegel'in *Tinin Görüngübilimi*'nde sözünü ettiği, bilincin kendisinin ve dünyanın farkına varmasını sağlayan, diyalektik süreçle ilgilidir. Hegel'in *Tinin Görüngübilimi*'nde iki temel varsayımı vardır: Biri empirik bilgiden, yani dünyayı tecrübe ederek kazanılmış birikimden yola çıkarak felsefi bilgiye (hakikate) ulaşmak ise, diğeri de bireyin bilincinin dar ve sınırlı alanından hareketle evrensel bilincin kapsayıcılığına erişmektir. Bu iki amaç *Tinin Görüngübilimi*'nde birbirinden bağımsız değildir, ama yine de iki ayrı duruma işaret ederler: Birincisi epistemolojik bir süreçtir, çünkü mutlak bilgiye ulaşmanın mümkün olup olmadığını sorgular, ikincisi ise ontolojik bir amaç güder, çünkü varlığı bütün veçheleri ile göstermek ve tanımlamak ister. İnsan bilincini soyut bir ego olmaktan kurtarıp evrensel bir ruh haline getirirken, yani onu tarihin ya da dünyanın bütün bilgisini taşıyan

bir “ben” olarak tanımlarken, Hegel aynı zamanda bu bilincin mutlak bilgiye doğru da ilerlediğini söyler. Çünkü mutlak bilgi aslında bilincin dünya ile (ya da evrensel olan ile) ilişkisi içinde kendisinin farkına varması ile mümkündür. Bu nedenle, yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi, Hegel öncelikle bilincin varlığının ontolojik olarak başka bilinçlere bağlı olduğunu gösterir bize. Onun içindir ki, Hegel *Tinin Görüngübilimi*’nde *Geist*’tan (tin, ruh) söz ettiği zaman çoğul bir öznenen bahseder. Tek bir bilincin kendi kendine varabileceği yer değildir orası. Sadece soyut düşünce ile varılabilecek bir yer de değildir. Hegel’in kendi ifadesiyle söylemek gerekirse, *Geist* ya da ruh, “Biz” olan tek bir ego, yani egoların çoğul hali, ve tek bir ego olan ‘biz’dir” (*Tinin Görüngübilimi* 227).

Tin bir “biz”dir: *cogito* ile değil *cogitamus* ile başlamalıyız. Tin tarihtir: Olduğu şey haline gelebilmek için tarihsel gelişime ihtiyacı vardır, çünkü onu oluşturan her bir an, özünü bulabilmek için, kendisinin özgün bir dünya olduğunun farkına varmak zorundadır, çünkü varlığı içinden geçtiği süreçle aynıdır. Tin tarihinde kendi bilgisini bulandır: Bu tarih aracılığıyla ve yardımıyla kendine dönendir; bu öyle bir kendine dönüştür ki, sonunda dışarıda yabancı hiçbir şeyin kalmadığı, kendini tümüyle ve olduğu gibi bilebildiği bir süreci başlatır. (Hypolite 322-323).

Aslında Jameson, Batı’yı bu bütünsellikten ve bilincin ancak bir çoğulluk içinde var olabildiği evrenden mahrum bırakarak, tarihin dışına atmış olur. Bunu yaparak, yalnızca Batı Avrupa edebiyatının tarihle bağlarını koparmakla kalmaz, aynı zamanda sanatın yaşamla bağlarının koptuğu ve bir soyutlama haline geldiği duruma da işaret eder. “Öteki”nin varlığını teslim etmeyen ve dolayısıyla “ben”den “biz”e, yani bireysel olandan toplumsal olana geçmeyi başaramayan Batı edebiyatı, soyut bir idealizm içinde kalmaya mahkûmdur. Böylece her zaman kendine dönük olacak ve somutlaşıp gerçeklik kazanamayan bir varlık olarak kalacaktır. Hayata dahil olmak yerine, insan tecrübesinin soluk ve cansız bir temsili ile oyalanacaktır. Bu da,

Bakhtin gibi söylemek gerekirse, yaşamla bağlarını koparmış bir sanat anlayışına, yani “yaşam ve sanat arasındaki organik bütünlüğün” bozulduğu bir duruma işaret eder.

Bakhtin’e geri dönmüşken, bu ayrıma daha yakından bakıp durumu bir de onun gözleriyle görmeye çalışalım. Ama bunu yapmadan önce, Jameson’ın analojisinin, efendinin idealizmi ile kölenin materyalizmi arasındaki keskin karşıtlığa dayandığını ve böyle keskin bir ayrımın, herhangi bir diyalektik gelişme öngörmeyen *Tutunamayanlar* gibi bir romanın dinamiklerini açıklamaktan çok uzak olduğunu göstereceğiz. Oğuz Atay, Jameson’ın varsaydığı çelişkileri, Irzık’ın da gösterdiği gibi, parodi etmek amacıyla kullanmakla birlikte, romanında bu çelişkiler arasındaki gerilimleri uzlaştırma amacını gütmmez. Bunu yapabilmek için gerçekliğin tümüne hâkim olduğunu iddia edebilmesi gerekir. Oysa hakikati olduğu gibi bilme ihtimali *Tutunamayanlar*’dan çok uzakta bir yerde durur. Atay’ın romanı başka hiçbir şeye tutunamadığı gibi, böyle bir ihtimale de tutunamaz. Aksine, mutlak bilgiye ulaşma ihtimalini tümüyle reddederek, bunun doğal sonucu olarak kabul edilebilecek bir “mutlak bilen”i, yani bütün bilgiyi kendi tekeline tutacak bir öznenin varlığını da dışlamış olur.

Bu nedenle, Atay’ın romanını, dünyayı keskin ayrımlara tasnif eden bir anlayışla kavramaya çalışmaktansa, ona gerçekliğin değişken doğasına atıf yapan Bakhtin’in kuramıyla yaklaşmak daha açıklayıcı olacaktır. Bakhtin, dünyanın tartışılmaz bütünlüğünü vaaz eden ideolojilerin monolojik sesine karşı, karnavalın çoksesli ve dönüştürücü gücünün yanında durur. Düzenli ve hiyerarşik bir dünya imgesine karşı, etkisi sanatta hâlâ devam eden karnaval ruhunu öne sürerek, sınırların kalktığı, hiyerarşilerin tersyüz edildiği ve hiçbir ideolojinin iktidarını uzun süre koruyamadığı dünyadan söz eder. Sanatla (ve özellikle de romanla) varabildiğimiz bu dünya, hepimizin katılımcı olduğu, hiçbir sesin başkasından daha yüksek çıkıp diğerlerini bastırmadığı “spot ışıkları olmayan bir tiyatro sahnesi”ne benzer. Bakhtin spot ışıklarının karnavalı mahvedeceğini söyler (*Rabelais* 7). Çünkü onlar bize ne zaman ve nereye bakma-

mız gerektiğini işaret edecek, bu da karnavalın keskin ayrımlardan kaçınan doğasını, yani sonsuz muğlaklığını zedeleyecektir. Benzer bir muğlaklığı *Tutunamayanlar*'da da görürüz. Atay'ın romanında hiçbir ses iktidarını sonuna kadar sürdürmeyecek, her ayrıntı bir başkası tarafından altüst edilecektir. "Büyük anlatı"ların başına gelen de bundan farklı değildir. *Tutunamayanlar*, efendi-köle de dahil olmak üzere, bütün karşıtlıklarla sürekli oyun oynayan, onları tersyüz ederek okuyucuyu nihai bir belirsizlikle karşı karşıya bırakan bir anlatıdır. Bu belirsizlik, karnavalın oyunculuğundan geldiği kadar, dile gelmeyen (kendini temsile açmayan) ifade edilmesindeki olanaksızlıktan da kaynaklanır. Bu bölümün geri kalanında, efendi-köle ilişkisine bir de buradan bakacağız.

"Oyunbaz" suratlı şövalye:
Üçüncü Dünya'nın Kişot'u

Bakhtin'e göre, Jameson'ın Batı Avrupa ile Üçüncü Dünya edebiyatları arasında kurduğu karşıtlık vasıtasıyla yeniden ürettiği keskin ayrım, modernliğin ayırt edici özelliklerinden biridir. Bu ayrım, kavram ile nesne, düşünce ile madde ya da Jameson'un ifade ettiği gibi, idealizm ile materyalizm arasındaki ikiliğe işaret eder ve aslında felsefenin en eski meselelerinden biridir. Ancak bunun modernliğe özgü bir durum olarak değerlendirilmesi, Descartes ile birlikte "zihin ve beden" ikiliğini oluşturan öğelerin bir daha buluşmayacak bir şekilde birbirinden ayrılması ve sınırların keskin hatlarla çizilmiş olmasındadır. Bakhtin'e bakılırsa, zihin ve bedenin bu uzlaşmaz ayrılığı, ilk ve en iyi ifadesini Cervantes'in *Don Kişot*'unda bulur. Ona göre bu kitap, birleşmiş bir bütün değil, tam anlamıyla bir çifte varoluş sunar. Bu varoluş biçimi birbiriyle asla benzeşmeyecek iki karakterde temsil edilmiştir: Don Kişot ve Sanço.⁴

4 Walter L. Reed'in mizah yollu belirttiği gibi "Bakhtin poetikadaki Cervantes meselesi aslında çok basittir: Varla yok arasında olması" Ne Cervantes ne de romanı *Don Kişot*, Bakhtin'in roman teorisinde büyük bir yer tutar. İngilizce çevirisinde yaklaşık 1200 sayfaya ulaşan roman teorisinde, Bakhtin'in Cervantes'in başyapıtına ayırdığı yer toplam on iki sayfa kadardır. Ama bu durum, bu

Bakhtin, *Rabelais ve Dünyası*'nda, bir ortaçağ figürü olan soytarıdan söz eder ve onun grotesk gerçekçiliği anlamak için bir anahtar sayılabileceğini söyler. Janus⁵ gibi iyi ayrı yüzü aynı anda barındıran “soytarı”, ortaçağ hikâyelerinin muğlaklığını en güzel anlatan figürlerden biridir. Onun bulunduğu yerde, hiçbir şey hiçbir zaman uzun ömürlü olamaz. Soytarı, kendini ciddiye alan her türlü fikri ve kişiyi derhal alaşağı eder; onu tersyüz edip, Bakhtin'in deyimi ile, bedeninin aşağı bölgelerine göndererek parodi eder. Parodi derken, bu terimi dar anlamıyla düşünmememiz gerektiği konusunda uyarır bizi Bakhtin. Grotesk gerçekçiliğin içinde değerlendirilebilecek bütün biçimler, işledikleri konuyu itibarsızlaştırır, onu “yukarı”daki pozisyonundan çekip alır ve “aşağı”ya, yani bedeninin gerçekliğine indirerek ete kemiğe bürünmelerini sağlar. Böylece kendini düşünce üzerinden tanımlayan her şey, bedeninin diline dönüştürülmüş olur. “Yukarı”dakinin “aşağı”ya çekilmesi, yani zihnin bedene doğru hareketi, bir itibarsızlaştırma hareketidir. Ama aynı zamanda da, onu yıkıp yeniden yaratmak, soyut varlığından kurtarıp içerikle doldurmak ve en önemlisi “üremenin gerçekleştiği aşağı bölgelere, ana rahmine düşülen ve doğumun gerçekleştiği yere doğru fırlatıp atmak” (47-49).

Modernlikle birlikte kırılan şey de tam olarak budur Bakhtin'e göre. Burjuva kültürünün yaygınlaşması ve modernliğin ideolojisinin hâkimiyet kazanması ile birlikte, zihinsel/bedensel, manevi/materyal prensipler birbirlerinden tamamen ayrılmış ve yukarıda anlattığımız halk mizahına ve özellikle de karnavala özgü grotesk gerçekçilik yok olmaya yüz tutmuştur. Bakhtin'in büyük önem atfettiği bu tersyüz etme özelliğinin kaynağı olan “maddi bedensellik ilkesi” belli bir değişime ve daralmaya uğramış, “evrensel ve şenlikli karakteri” bir şekil-

romanın Bakhtin'in karnavalla ilgili yazdıklarında ne kadar önemli bir noktayı açıklığa kavuşturduğu gerçeğini değiştirmez. Bkz. Walter L. Reed, “The Problem of Cervantes in Bakhtin's Poetics”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, sayı 7.2, 1987, s. 29-37

5 Janus, bir yüzü sağa, bir yüzü sola bakan iki yüzlü Roma tanrısıdır. Janus, başta soyut ve somut olmak üzere, bütün karşıtlıkları temsil eder ve gerçekliğin ikili doğasına işaret eder.

de zayıflamıştır. Bakhtin, bu daralma sürecini en iyi Don Kişot ve Sanço Panza ilişkisinde gözlemleyebileceğimizi söyler. Ona göre, edebiyatta idealizm ve materyalizm arasındaki uzlaşmaz ayrılık, bu iki prensibin birbirine karışmayıp iki ayrı birey olarak temsil edildiği *Don Kişot* ile başlamıştır. Karnaval öğeleri bu romanda da mevcuttur elbette. Ancak bunu tek başına karşılayacak ve sürekli birbirine dönüştürecek bir soytarı imgesinden vazgeçilmiş, onun yerine zihinsel prensibi temsilen Don Kişot ve bedensel olanı temsilen Sanço yerleştirilmiştir. “Koca göbeği, iştahı, bol bol dışkılaması” ile Sanço, dünyeviliğin vücut bulmuş hali gibidir. Karın ve iç organlara yapılan bu vurgu, Bakhtin’e göre bedenın aşağı bölgelerine işaret eder. Bunun karşısında ise, mahzun ve soluk benizli Don Kişot vardır. Onun varlığı soyut bir idealizmin ve soyut düşüncenin temsildir. Cervantes bu iki prensibi birbirinden tamamen ayırmakla kalmamış, bir de önceliği Bakhtin’in “sahte bir ruhanilik” olarak tanımladığı Don Kişot’a vermiştir. Bunu yaparak, zihinsel ve bireysel olanı kutsamış, bedensel ve çoğul olanı dışlamış ve karnavalın dönüştürücü kolektif gücüne sırtını dönmüştür. Böylece, toplumsal olan kişisel olandan kesin bir şekilde ayrılmıştır. Köle (ya da uşak) materyalist, kolektif, çoksesli nesnelliği temsil ederken; efendi idealist, bireysel ve tek-yönlü özneliliği simgeler hale gelmiştir. Köle, kolektif bir hayata işaret ederek kamusal alana açılır ve egosunun sınırlarını aşma olasılığı ile ödüllendirilirken; efendi, kendi kişisel gerçekliğine hapsolmuş olması bakımından bu kolektif bilincin parçası olma fırsatından yoksun kalmıştır.

Tutunamayanlar’da ilginç olan, bu tanımın öngördüğü keskin ayrımı tam olarak benimsememiş olmasıdır. Atay’ın romanını okurken, Don Kişot ile Sanço Panza’nın temsil ettikleri prensipleri anıştıran özelliklere rastlasak da, aralarındaki ayrılığın sınırlarını net bir şekilde çizmekte zorlanırız. Aksine, romanda her zaman birlikte var olan ikili bir prensibin iş başında olduğu hissine kapılırız: Atay’ın ana karakterleri Turgut ve Selim’in varlığında, Kişotvari bir idealizmin izlerini sürmek mümkündür. Ama yüzeydeki görüntünün altında, bu idealizmi gülünçleştirmek ve tersyüz etmek için hazır bekleyen

bir Sanço gizlidir. Karakterler ne zaman kendilerini biraz fazlaca ciddiye almaya başlasalar (ya da metnin kendisi ağırlaşır yorgun düşse), Sanço ile temsil edilen bedensel prensip devreye girer ve “popüler şenlikli biçimleri” kullanarak romanın soyut bir entelektüelizm ya da “sahte bir ruhanilik” içine sıkışıp daralmasını engeller. Böylece kişisel ve zihinsel olanın toplumsal ve bedensel olandan tamamen koparılmadan anlatılabildiği bir zemin oluşur.

Kısacası, *Tutunamayanlar* okuyucuyu, anlık olarak da olsa, zihinsel ve bedensel arasındaki ayrımın henüz yapılmadığı karnaval estetiğine, yani Bakhtin’in “burjuva egosu” dediği bireysel aklın kendini tek gerçek olarak ilan etmediği ve kolektif bir kahkahanın hâlâ mümkün olduğu bir zamana geri götürür. Romanın tümü bu anlardan oluşmaz elbette. Ancak Atay’ın romanında, modernliğin öngördüğü gibi tek bir ideoloji tarafından dayatıldığı için değil de, ortaçağın şenlikli biçimlerinde olduğu gibi ortak bir neşe üzerinden paylaşıldığı için toplumsal ya da kolektif olarak değerlendirilebilecek anlara rastlarız. Aslında ağır bir yabancılaşmayı ve yalnızlaşmayı hikâyeye eden bu kitapta, her şeye rağmen bilincin başka bilinçlerle bağlantısının kesilmediği ve karakterlerin yaşamla kurdukları bağın hissedildiği anların da varlığını sezeriz.

Bu noktada Jameson’ın efendi-köle diyalektiği üzerinden kurduğu “Üçüncü Dünya” analogisine dönecek olursak, bu tarz bir toplumsallığın kölenin temsil ettiği materyalizmle bir ilgisi olmadığını söylememiz gerekir. Tersine, Atay’ın karakterleri (Selim ve Turgut) Batı dünyasının anladığı anlamda materyalizmle (yani nesnelere sahip olmak üzerinden kurulan bir maddecilikle) bağlarını koparıırken, yüzlerini Bakhtin’in karnavala atfettiği ve bedeninin yaşam döngüsü (doğum, ölüm, cinsellik) üzerinden anlattığı bir maddesel estetiğe dönerler.

Bu anlatı içinde karakterler, burjuva egolarının elverdiği ölçüde değil, metnin kendini teslim ettiği bu grotesk estetiğin sonucu olarak birbirleriyle bağlantılıdırlar. Bu da, Bakhtin’in muhtemelen ortaçağ dönemine, yani modernitenin öncesine atfedeceği türden bir ilişkinin kuvvetini kaybetmiş olsa da hâlâ

etkisini sürdürdüğünü gösterir. Üçüncü Dünya, belki de Jameson'un tanımladığından çok daha önce var olmuş bir toplum-sallığın izlerini taşımaktadır.

Aijaz Ahmad'ın da belirttiği gibi, Jameson "Üçüncü Dünya" derken, kapitalizm öncesini mi yoksa kapitalist olmayan devletleri mi kastettiğini söylemez ("Jameson's Rhetoric" 13). Aşağıdaki formülasyona bakacak olursak ikisini de ima ediyor olabilir. Ancak, yaptığı kamusal/özel ya da toplumsal/bireysel ayırımını neye dayandırıldığını açıkça söyler:

Bu ayrımı çok basite indirgenmiş bir biçimde dile getirmeye çalışırsak, kapitalist kültürünün en önemli unsurlarından biri, yani Batılı gerçekçi ve modernist roman kültürü, mahrem ve kamusal, şiirsel ve siyasal arasında radikal bir ayrıma işaret eder, yani cinsellik ve bilinçaltının alanı ile sınıfların ve ekonominin alanını birbirinden ayırır. Bir başka deyişle, Freud'a karşı Marx'ı koyar. Bu ayrımın üstesinden gelmeyi hedefleyen sayısız kuramsal girişim, ayrımın varlığını ve bireysel ve toplumsal yaşamlarımızı şekillendirmekteki gücünü bir kere daha doğrulamak dışında bir sonuca ulaşamamıştır. ("Third World" 66)

Jameson, Batı kültürünün bölünmüşlüğü, asla aşılamayacağına düşündüğü bu ayrımın bulur. Ona göre, kapitalizmin belirleyici unsurlarından biri olan modernist roman kültürü de, bu uzlaşmaz ayrılık üzerine kuruludur. Jameson'a bu noktada karşı çıkan Aijaz Ahmad, bu şekilde tanımlanmış özel ve kamusal kategorilerini kabul etsek bile, "aralarındaki ilişkinin Üçüncü Dünya kültüründe tamamen farklı olduğunu" iddia eder. Ahmad ayrıca, kendi kendine atfettiği mutlak bilen rolünün çekiciliğine kapılan Batılı gözün, kapitalist dünyaya özgü bu bölünmenin, tamamen bunun yokluğu üzerinden tanımlanan ve "dolayimsız bir anlam" üzerinden açılan Üçüncü Dünya'yı tanımlamak için uygun olmadığını göremediğini ileri sürer (14).

Yani, kapitalist kültürün Marx ile Freud arasındaki çatışmadan ibaret olduğunu söyleyen Jameson, Batı'ya Freud'u ve bireyselliği atfederken, Üçüncü Dünya'ya Marx'ı ve toplumsallı-

ğı bırakmıştır. Buna karşı Ahmad, Üçüncü Dünya'yı anlamak için bunların her ikisinden de önce var olmuş bir toplumsal yaşantıyı ve bunun hâlâ devam eden izlerini sürmemiz gerektiğini hatırlatır. Bunun için, bu iki ögenin birbirleriyle ilişkisinin farklı olduğu bir Üçüncü Dünya düşünmemizi ister. Burada cinsellik ve bilinçaltının alanı olan özel hayat, kamusal ve siyasal hayatla daha doğrudan bir ilişki kurabilmekte, yani eğer Jameson gibi konuşacaksak, Freud ile Marx buluşabilmektedir. Halbuki Bakhtin'in baktığı yerden baktığımızda, cinselliğin bireyleri toplumdan ayıran ve yalnızlaştıran zihnin (bilinç ve bilinçaltının) tarafına değil, dünyanın yaşam döngüsünden beslenen "kolektif bir bedenin" tarafına konduğunu görürüz. Yani denklemin öteki tarafına yerleştirildiğini fark ederiz. Burada Marx'la Freud buluşmamıştır, onların öngördüğü siyaset ve cinsellik kavramlarından daha farklı bir durum tarif edilir: Birey öznel ve zihinsel bir prensiple özdeşleştirilirken, toplum nesnel ve bedensel bir varlık olarak algılanmıştır.

Bu anlayış, *Tutunamayanlar*'da beden ve cinsellik imgelerini kavramak için çok daha iyi bir kılavuz sunar bize. Atay'ın romanında, yüksek idealler ve soyut fikirler her zaman bedenin yıkıp yeniden yaratan meydan okuyucu imgelerine maruz kalır. Siyasi düşüncelerin tartışıldığı sahneler, bunların başında gelir. Bunlardan biri, Atay'ın Orta Asya'daki eski bir Türk kabilesi olarak resmedilen genç bir grup ülkücüyü anlattığı bölümdür. "Mücadele" ve "devrim süreci" ile ilgili konuşma bir siyasi örgütlenme hikâyesi olarak başlar ama ortamdaki cinsel enerji ile birleşerek bambaşka bir mecrada devam eder:

Orkan, ilginin dağılmaması için sözünü çabuk bağladı:

...Eylemin ana çizgilerinin saptanmasında bu konulara gene döneceğimiz için, sözlerimi burada bitiriyorum ve yapıcı önerilerinizi bekliyorum." Kutbay homurdandı:

"Bizde yapıcı öneri olsa konuşmaya bırakır mıydık seni?" Kimiz çanağını yere atıp kırdı: "Bu uyuz, bizi peşinden sürükleyecek. Çünkü neden: çünkü bizde iş yok. Bu söz ebesinin önderliğine katlanacağız." Gökçin eğildi:

“Sen başkan ol istersen, ben desteklerim.

“Olmaz. Kız çadırda bekler beni. Bir sürü yararsız yükü boş yere yüklenir miyim ben? Sonra kızla tam birleşirken üstüme çullanırsınız toplum toplum diye.” [...] Ben görevimi yapıyorum. Yalnız kafasını düzeltmiyorum belli (tabii). (195-196)

Romanın başka yerlerinde de, Atay’ın kamusal olanla özel olanı üst üste yerleştirdiği ve bunları birlikte düşünerek aktardığı yerler vardır. Daha önce de gösterdiğimiz gibi, bu örneklerin çoğu kamusal alanın özel hayatı idare eder hale gelmesinin abartılı bir şekilde anlatıldığı ve parodi vasıtasıyla “ulusal alegori” olmaktan uzaklaştığı hallerdir.

Dünyanın hiç bir yerinde böyle bir rezalet görülmemiştir. Az gelişmiş aşklar ülkesi olarak dünya milletleri arasında ön sıraları işgal ediyoruz. Birleşmiş Milletler istatistiklerine göre ancak Nijerya ve Gana bizden daha az gelişmiş. Aşık olma oranı yüzbinde kırkiki. Beş yıllık plân yüzde yüz gerçekleştiği takdirde bu oran bindokuzyüzseksende yüzbinde seksenaltı olacak. Gene yeterli değil. Plânlama örgütünde herkes evli olduğu için, meselenin üzerinde çok durmuyorlar. Beş yıllık plânın uygulanmasına geçeli bizim sınıftan yalnız Güner âşık oldu: o da bir bar artistine. Cinsî aşk olduğu için sayılmadı. (450)

Kişiyi ait en özel hal olan aşkın bile, memleketin ilerleme ve gelişme projesinden bağımsız düşünülemediği bir ülkenin hikâyesinin anlatıldığını görürüz burada. Modernliğin alame-tifarikalarından biri olan akılcılık kültünün, toplumun bütün niteliklerini nicelik cinsinden ifade etme arzusu, burada bir kez daha kendini gösterir. Atay’ın en sevdiği devlet dairesi olan Devlet İstatistik Enstitüsü yine görev başındadır ve bu sefer ülke sınırları içinde tezahür eden aşkların çetelesini tutmaktadır. Bakalım halkımız duygularını Batılı bir standartta yaşamakta mıdır? Bütün bunların “muasır medeniyetler seviyesine ulaşmak”ta etkisi ne olacaktır? *Tutunamayanlar*’da sıkça rastladığımız türden ince bir dokundurmadır bu. Ama yine de, parodi vasıtasıyla sunulduğu için, yani “ulusal alegori”nin kendi-

siyle dalga geçiyor olsa da, Atay'ın metninin bu örnekte her şeye rağmen Jameson'un terimleriyle düşünölebilecek bir kamusal ve özel alan ilişkisi öngördüğünü söyleyebiliriz. Evet, özel olanla kamusal olan birbirine girmiştir, ama Aijaz Ahmad'ın sözünü ettiği, bu ikisi arasındaki “Üçüncü Dünya'ya özgü” geçişkenlik bambaşka bir durumdur.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, *Tutunamayanlar*'ı sadece bir ulusal alegori olarak düşünmek çok zordur, çünkü roman Jameson'un öngördüğü türden bir kamusal ve özel alan ayrımı üzerinden açılmaz. Bunda da pek şaşılacak bir şey yoktur. Özelde Türkiye coğrafyasında, genelde de Jameson'un “Üçüncü Dünya” dediği ölkelerde, özel olanla kamusal olanın hem tanımları hem de birbirleriyle ilişkileri farklıdır. Batı'da bu iki alan birbirinden çok kesin ve sert hatlarla ayrılmışken, Doğu'da kamusal ile özel alan arasındaki mesafe azalabilir hatta kimi zaman tamamen kapanabilir. Aynı şekilde, ruhani ya da zihinsel olanla bedensel olanın birliği (veya geçişliliği), bu alanlar arasındaki ilişkinin bir çatışma olarak tanımlandığı Batılı modellerle uyum göstermeyebilir. Dolayısıyla, Üçüncü Dünya'da hayatı, ne Don Kişot'un soyut idealizmi ile ne de Sanço'nun mutlak materyalizmi belirler. Bunların ikisinden birine indirgenemeyecek bir birliktelik söz konusudur. Jameson'un “efendi-köle” analogisine geri dönmek gerekirse, “Üçüncü Dünya”da kendini gösteren kolektif ruh, uşağın materyalizminden ve ondan kaynaklanan bir toplumsallıktan farklıdır. Birey de, Batı'daki gibi tanımlanamaz: Kendisi ile büyülenmiş ve referans noktasını kaybetmiş bir efendi değildir o. Aksine kendisini bu iki prensibin dolaysız birliği ile tanımlar. Başka bir deyişle, uşak olan bir efendi ya da efendi olan bir uşaktır. *Tutunamayanlar*'a hâkim olan ruh hali budur ve en iyi ifadesini Selim'in kişiliğinde bulur.

Atay'ın romanının ana karakterlerinden biri olan Selim, Don Kişot ve Sanço'nun imgelerinin birliğinden oluşmuştur. Selim bir yandan sonsuz idealizmi ile Batılı entelektüelin ilk temsillerinden biri olan Don Kişot'u anımsatırken, öte yandan Atay'ın başka yerlerde “Türkiye'nin Ruhü” diye tanımladığı şenlikli ye-

rel biçimin taşıyıcısı olması sebebiyle Sanço Panza'nın bir benzeridir. Hem Kişot'un kitabiliğini ve bireyselliğini taşır hem Sanço'nun alanı olan halk mizahından beslenir. Hem acınası bir şekilde yapayalrıdır hem de hiç tanımadığı kişilerle hızla bağ kurabilir ve birlikte davranabilir. Dolayısıyla Selim, Bakhtin'in anladığı anlamda, ruhsal ve maddi prensiplerin de dolaysız birliğini gösterir. Onda bir Batılı entelektüelin kibrinden ve mesafesinden çok, modernliğin gelişi ile birlikte ayrı düştüğü kolektif bilince (Bakhtin buna "kolektif beden" diyecektir⁶) geri dönmeyi arzulayan ama başaramayan birinin hayal kırıklığı vardır. Aslında romanın kimi yerlerinde, Selim'in kendisini bu ortak bilincin bir parçası olarak görebildiği anlar vardır. Bunlar, onun Jameson'un tasavvur ettiği şekliyle bir çatışma olarak tezahür eden ruh-beden, efendi-köle, özne-nesne ilişkilerinin ötesine geçtiği yerlerdir. Aşağıdaki pasajda, modernliğin tanımladığı sosyal sınıf, statü ve eğitime mesafelerin aşıldığı durumlardan birine şahit oluruz. Selim, kendini Batılı aydınlarla kıyaslar ve kendi toplumsallaşma biçiminin onlardan farklı olduğunu teslim eder.

Rainer Maria Rilke, hayatının hiç bir döneminde, aydın olmayan ve tanımadığı bir terlikçi ile bütün bir gece içip, dönüşte de tramvayın sahanlığında gedikli bir çavuşla, hem de bütün içtenliğiyle sohbet etmemiştir.

Bu olaydan beş yıl sonra da aynı içtenlikle pişman olmamıştır.

Kendini mi, terlikçiye mi aldattığını bilememenin ıstırabını yaşamamıştır. (656-657)

Burada Atay'ın dile getirdiği durum, tamamen Doğulu bir şeydir – yani ister Freud ister Marx olsun, Batı'nın büyük anlatıları dahilinde tümüyle açıklanamayacak olan bir ilişki kurma biçimidir. Selim'in burada bahsettiği, ben ve öteki arasında hızla tesis edilen bu ilişkiyi, bölünmüş, parçalara ayrılmış ve

6 Egonun tekil ve yalnız bir bilinç olarak değil de, bir "kolektif beden" olarak tezahür edişinin detaylarına Hamlet ve Turgut ilişkisine eğilen bölümde geri döneceğiz.

bireyselleştirilmiş toplumları anlatan Batılı metinlerde göremeyiz. Selim, kendisinden tamamen farklı bir sosyal çevreden gelen biriyle kurduğu bağdan yola çıkarak, “Üçüncü Dünya”da kişilerin anlık bile olsa “öteki”nin varlığına açılabilindiklerini söyler. Bireyin “öteki” ile kurduğu bu bağ süreklilik taşımaz çünkü artık var olmayan bir kültürün izidir. Ancak anlık da olsa, böyle bir bağın mümkün olması, her iki kişiye de kendilerinden daha büyük bir şeyin, yani ortak bir bilincin parçası olduklarını hissettirir. Jameson’un öngördüğü gibi bir gerilim üzerinden açılmayan ve hızla kurulan bu yakınlığın bedensel bir faaliyet üzerinden açılması da dikkate değerdir. Onun için belki de yeniden Bakhtin’in terimleriyle konuşmak uygun düşecektir. Bir sofranın etrafında buluşarak yiyip içen ya da bir otobüsün sahanlığında gündelik konuşmayı sürdüren kişiler, aslında ortak bir bilinçten ziyade “kolektif bedenin” faaliyetlerine işaret ederler. Toplumsallık da ruhların arkadaşlığından ziyade, bedenlerin kaçınılmaz yakınlığını öngören bu faaliyetler üzerinden sürdürülür. Kişisel ve duygusal mesafelerin darlığı üzerinden gelişen bu yakınlıkların benzerlerine romanın başka yerlerinde de rastlamak mümkündür. Hemen arkasından gelen pişmanlık ve hayal kırıklığı da dahil olmak üzere, hatta belki de özellikle bu nedenle, bu durum Türk okuru için çok tanıdık bir hikâyeye işaret eder. Kısa bir süre için bile olsa, kamusal alanın sınırları esnemiş ve kişiler kendilerini özel alanın mahremiyetinde bulmuşlar ve sonra yine aynı hızla bu beklenmedik yakınlıktan pişmanlık duymuşlardır.

Jameson’un referans olarak aldığı Batı Avrupa edebiyatı, “öteki” ile ilişki kurmanın imkânsızlığıyla ilgili eserlerle doludur. Bu durumun istisnalarından biri, özellikle fazla kurumsallaşmış ve bireyselleşmiş Batı’ya dair olumsuz tutumu düşünüldüğünde, belki de bir Doğulu yazar olarak değerlendirilmesi gereken Dostoyevski’dir. Bu açıdan, Atay’ın Dostoyevski ile akrabalığı olduğu söylenebilir.⁷ Dostoyevski’nin dünyasında olduğu gibi Atay’ın romanında da, hiçbir şey uzun sür-

7 Bu akrabalığın izlerini, *Budala* ile *Tutunamayanlar*’ı birlikte okuyacağımız bölüme bırakıyorum.

mez: Her duygu zıddıyla eşleştirilir, her hareket tersine çevrilir, her çaba boşa çıkar. Bu bağlamda, Atay “Selimciğim”i, Batı’nın gözünden benzer bir yenilgiyle suçladığında, başka bir Rus’u, “Rus heyecanlanmasının tek bir belirgin özelliği vardır: Hemen ardından tükenmişlik gelir” (*Mektuplar*) diyen Anton Çehov’u anımsatır.

Bu acı mağlubiyet duygusu nereden gelir peki? Eğer Doğu’ya hâkim olan toplumsallık biçimi, Batı’nın yabancı olduğu bir dolaysızlık tarafından belirleniyorsa, o zaman neden karakterler kendilerini oyunun dışında bırakılmış hissederler? Neden bu varlıklarını bambaşka bir dinamikle ilerleyen bu toplumsallığa dayandırmazlar ve kendilerini onun üzerinden tanımlamazlar? Bu bölümün son kısmında bu sorulara cevap arayacağız.

Sanço Panza’ya göre tarih

Sanço Panza, bu meseleye aslında çok da kafa yormamasına rağmen, geçen seneler içinde, kimi haydut ve şövalye hikâyeleri aracılığıyla kendisine musallat olan ve sonraları Don Kişot adını vereceği şeytanını başından defetmeyi başarmıştı. Öyle ki, bu şeytan tamamen kontrolsüz bir şekilde birtakım delice işlere girişmiş, ama bu işler hedefini şaşırdığı için (ki bu hedef Sanço’nun kendisiydi) kimseye zarar vermeden olaylardan sıyrılmayı başarmıştı. Özgür bir adam olan Sanço ise, belki de bir sorumluluk duygusuyla, Don Kişot’a bu seyahatlerde gönüllü bir şekilde eşlik etmiş ve bütün bunlardan ömrünün sonuna kadar yetecek müthiş bir eğlence çıkarmıştı.

– Franz Kafka, *Sanço Panza’ya Dair Gerçek*

Nurda Gürbilek’e göre, edebi geç kalmışlık hissi, Türk edebiyatının genelinde olduğu gibi, Atay’ın romanına da damgasını vurur. Gürbilek, *Kör Ayna*, *Kayıp Şark*’ta Türkiye’de romanın “Gregory Jusdanis’in ‘gecikmiş modernlik’ dediği, *Huzur*’da Tanpınar’ın ‘akan nehre sonradan katılmak’, *Jurnal*’de Cemil Meriç’in ‘bir tiyatroya beşinci perdenin ortasından girmek’, *Tutunamayanlar*’da Atay’ın ‘sahneye uşak rolünde çıkmak’” (182) olarak tarif ettiği duygunun ışığında değerlendirilmesi gerektiği

fikrini öne sürer. Bütün bunlar Jameson'un "Üçüncü Dünya" diye tarif ettiği psikolojik coğrafyada yaşayan yazarların, Batı'nın karşısında kendilerini buldukları durumu anlatan ifadelerdir. Bu coğrafyanın sanatçıları, modernliğin yalnızca başka bir yerde değil, tamamen başka bir zamanda da gerçekleştiğinin farkındadırlar ve kendilerini bir gecikmişlik üzerinden tanımlarlar.

Gecikmişliğin kaçınılmaz bir neticesi, asla özgün bir sese sahip olamama endişesidir. Eğer Batı bu oyuna çok daha önce girdiyse ve hatta oyunun kurallarını tespit ettiyse, o zaman Doğu'da üretilen metinlerin ikincil sesler ya da talihsiz kopyalar olma ihtimali vardır. Jameson'un "Üçüncü Dünya" metinlerine dair yargısının da, bu gecikmişlikle ilgisi olduğunu söylemek mümkündür. Sonuçta, hâkim olan efendinin sesidir ve oyuna belli bir avansla başlamıştır. Efendi kendisini oluşturmak için yeterince zaman bulmuştur. Oysa köle/uşak gelişmek için gerekli donanıma sahip olana kadar iş işten geçmiştir. Bu noktada, Atay'ın uşak anıştırması yerindedir. Gürbilek ise, bu meseleye biraz daha mesafeli durmayı tercih eder ve orijinal bir metin üretmek konusunda başarısız olma endişesinin, ulusal edebi geç kalmışlığın farkına varılmasıyla yakından ilişkisi olsa da, bununla sınırlı olmadığını söyler. Orijinal karakterler ve gerçek sesler yaratamadıklarını öne sürerek, Türk romancılarını mütemadiyen suçlayan eleştirilere değinirken, orijinalliğin romanın ortaya çıkışından bu yana tüm karakterler için en temel mesele olduğunu hatırlatır:

Ironik olan şudur ki, roman tarihi Don Kişot'tan beri ödünç alınmış idealler ve kitabi hayallerle oyalandıkları için dünyayı değerlendirmekte başarısız olan karakterlerle doludur. Roman karakterlerinin sıra dışı bir şey için yanıp tutuşacak kadar sıradan bir talihe mahkûm edilmiş olmaları tesadüf değildir. Bu sıradışılık da kendilerine ait bir sestir aslında. *Suç ve Ceza*'da Raskolnikov kendini kalabalıklardan ayırt edilebilir kılmak için kan dökmeyi göze alır. Napoléon gibi olabilmek için büyük eziyetleri göze alır, ama neticede yüzleşmek zorunda kaldığı gerçek, kendi korkunç eyleminin başka herhangi bir ad-

li davadan farkı olmadığı, kendisinin de olsa olsa “yabancı bir romandaki karakterlerin soluk bir kopyası olduğu”dur. Yeraltı Adamı ise, bir yandan kanunları lanetlerken, bir yandan da okuduğu lanetin de en az o kanunlar kadar kitabi ve ikinci el olduğunu fark eder. *Cinler*’in Kirilov’u “hiçliği arzulama cesareti” ile Tanrı’ya meydan okumak ister ve ölümü seçer. Ama bu ölüm bile İsa’nınkinin bir taklididir aslında. (“Dandies and Originals” 602)

Gürbilek’e göre, Türk romanında da durum bundan çok farklı değildir. Türk romanlarına gönderme yaparken, *Tutunamayanlar*’dan da bahseder ve “neyin kitap neyin gerçek olduğunu karıştırdığı bir Dostoyevski, Gorki ve Oscar Wilde, üstelik hepsini aynı anda olmak istediğinden erkenden öldüğü” (602) için, geç kalmışlık söz konusu olduğunda, Selim’in meselesinin de diğer karakterlerden farklı olmadığına dikkat çeker. Üstelik Selim, aşağıdaki parçada Esat’a söylediği üzere, kendi durumunun farkındadır:

Benim için bütün oyunlar, romanlar, hikâyeler herkesin anladığından başka bir anlam taşıyor. Bütün hayat, bütün insanlık bu kitaplarda anlatıldı, bitirildi. Yeni bir şey yaşamak, yeni bir kitap tanımak oluyor benim için. Kitaplarla ve onların yazarlarıyla birlikte yaşıyorum. Önsözlerle yaşıyorum. Hiç bir yazar şaşırtmıyor beni: çünkü hayatlarını sonuna kadar biliyorum. Gerçek dediğiniz dünyada ise kimin ne yapacağı belli değil. Her gün şaşırtıyorlar beni. Yazarlarımla yaşamak daha kolay. 1886’da N. kasabasında doğdu. Babası, annesi, kardeşleri, çevresi, yaşarken kimsenin bilmediği ıstırapları, kuruntuları, arkadaşlarıyla kavgasının gerçek nedeni, hepsi hepsi satırların arasında. Tanımadığım yönlerini merak ediyorum ilk sayfalarda; fakat biliyorum hemen her şeyi öğreneceğimi. (370)

Selim’in ergenlik dönemini ve kitapları birbiri ardından yalayıp yutarak okuyuşunu anlatan bu bölümde, onun yazarları bir bir “öldürdüğü” söylenir bize. Önceleri bir Oscar Wilde hayranıyken, daha sonra ona dayanamaz olur. Kötü yanlarını art ar-

da sayıp döktükten sonra, Wilde'ın antitezi olarak düşünüle-
bilecek Gorki'ye tapmaya başlar. Biri onu estetik inceliği ile ne
kadar büyülediyse, diğeri de toplumsal meselelere nüfuz ede-
bilme becerisi ile aynı derecede etkilemiştir. Ama Gorki de bir
son durak değildir elbette. Yazarlar böyle birbiri ardına dizilir.
Selim yeni bir tanrı buldukça, eskisini inkâr eder ve bu süreç
böyle sürer gider. Sürecin kendisi belki çok da önemli değildir
ama Selim'in "kitabılığı" konusunda bize fikir vermesi açısın-
dan, bu bölüm büyük önem taşır. Selim yalnızca roman karak-
terleri ile kendisi arasında özdeşlik kurmakla kalmaz, yazarları
da ailesinin bir ferdi gibi kabul eder ve onların hayatına ortak
olur. Bunu takip eden bölümde, bize bütün bu yazarları, kitap-
larının önsözleri aracılığıyla ne kadar yakından tanıdığını, on-
larla nasıl akraba gibi olduğunu, biri ilk gençlik yıllarının acılı
deneyimlerini yaşarken ne kadar mutsuz olduğunu, diğeri ese-
rini yayımlamayı başardığında nasıl mutlulukla dolduğunu ve
bütün aşk hikâyelerini ezbere bildiğini anlatır.

"Hayatı ve eserleri. Hiç bıkmıyorum bunları tekrar tekrar oku-
maktan. Yazarın her kitabını okurken 'Hayatı ve Eserleri' yeni-
den karşıma çıkıyor. Bir daha, bir daha okuyorum. [...]"

"Sonunda iyice sapıttırdı. Bir 'önsöz yazarı' olacağımı, yalnız
önsözler yazacağımı, bunu daha kimse düşünmediği için böy-
lece meşhur olacağımı söylerdi. Neden bunu daha önce düşün-
memişti? Belki onun gibi, önsöz okumaya meraklı yüzbinlerce
insan vardı. Bu insanların istekleri uygun bir biçimde karşıla-
nırsa, insan bu işten zengin bile olabilirdi. (393-394)"

Selim, kendini "ideal okur" olarak nitelendirir. Romancılar-
ın hayalini kurduğu okurdur o. Esat'la konuşurken "Birinci
sınıf okuyucu; hayır, daha ileri: lüks okuyucu" olduğu konu-
sunda ısrar eder. Sevdiği yazarlara gönderme yaparak, Selim'in
eserlerini nasıl takdir ettiğini bilseler çok mutlu olacaklarını di-
le getirir. Eğer Selim kitaplarını okurken onu izleyecek olsalar
"Durmadan yazarlardı; bir türlü ölemezlerdi" (397).

Bitmez tükenmez kitap merakına ek olarak, ancak bir pey-
gambere özgü olabilecek saflığı ve bunun neticesi olan trajik

yalnızlığı ile Selim'in dünya edebiyatı sahnesinde başka bir Don Kişot olduğu ortadadır. Don Kişot gibi o da bu dünya için fazla iyidir. Fakat Selim'in doğasını belirleyen bu naif varoluş biçimi, onu tatlı bir iyimserlikle donatmaz. Selim, kendisinin bu dünyaya ait olmadığını farkında olan bir Don Kişot'tur. Onu benzerlerinden ayıran da bu farkındalıktır.

Bana kitap kurdu, boş hayaller kumkuması, hayatın cılız gölgesi gibi sıfatlar yakıştırılabilir. Şövalye romanları okuya okuya kendini şövalye sanan Don Kişot'a benzetebilirsiniz beni. Yalnız onunla bir fark var aramda: ben kendimi Don Kişot sanmıyorum. (370)

Cervantes'in Don Kişot'u kendisini Don Kişot olarak bilir. Kendi şövalyeliğine dair bir şüphesi yoktur. Bir kahraman olduğundan tamamıyla emindir. Onun kendisini "Don Kişot sandığını" düşünen Sanço'dur. Sanço'nun, yani dış gözlemcinin varlığı, olmadan bu ikili durumun (yani bilinen ile sanılan arasındaki boşluğun) farkında olmak mümkün değildir. Diğer bir deyişle, Selim kendi hikâyesinin yalnızca Don Kişot'u değil, aynı zamanda Sanço'sudur. Çünkü hikâyenin hayalperest kahramanı olmanın yanı sıra, o kahramanı dışarıdan izleyen gerçekçi ve şakacı bir gözlemcinin bakışını da taşır. Her seferinde, varoluşunun soyutluğuna ve gerçeklikten uzaklığına işaret ederek, yani Sanço'nun *Don Kişot*'taki görevini icra ederek, kendi idealizmini karnavallaştırır ve yeryüzüne indirir. *Tutunamayanlar*'da, Sanço'nun Don Kişot'un öbür yüzü olarak karşımıza çıkması ve Selim'in kendi kitabiliğinin (yani bir roman karakterine benzer varlığının) farkında olması, hem hikâyeyi başka yerden okumanın yolunu açar hem de bizi grotesk gerçekçiliğin işleyişine dair düşünmeye götürür.

Grotesk gerçekçiliğin Cervantes'in romanındaki örneklerinden birini, Don Kişot'un bir aşk mektubu yazıp Dulcinea'ya iletmesi için Sanço'ya verdiği sahnede görürüz. Bu sahnede, Don Kişot'un uşağına Dulcinea'nın gerçek kimliğini açıklaması gerekmiştir. Sanço, söz konusu kadının aslında kaba bir köylü olduğunu bildiği için çok şaşırır, ama yine de yazılan mek-

tubu götüreceğine dair efendisine söz verir. Fakat yolda yaşadığı birtakım karışıklıklardan sonra, Sancho mektubun yazılı olduğu defteri kaybettiğini fark eder. Yolda karşılaştığı papaz ve berbere bunu söyledikten sonra, aslında bunun öyle büyük bir mesele olmadığını, “çünkü neredeyse ezbere bildiği bu mektubu, kendisinden istendiği zaman tekrar edebileceğini” iddia eder. Bunun üzerine, berber ondan mektubu hatırladığı kadarıyla tekrar etmesini ister. Sanço söylerken, o da papazla beraber oturup yazacaktır.

Sancho Panza, mektubu hatırına getirebilmek için kafasını kaşımaya başladı; kâh bir ayağının, kâh diğerinin üstünde duruyor, bir yere, bir göğe bakıyordu, bir parmağını kemire kemire çürüttükten, kendisini bekleyenleri meraka boğduktan sonra, epeyce uzun bir sürenin sonunda dedi ki:

“Tanrı şahidimdir, sayın rahip, mektubun tek kelimesini hatırlıyorsam şeytan alsın götürsün; yalnız en başında, ‘Asil ve cenabet hanımefendi,’ diyordu.”

“*Cenabet* değildir,” dedi berber, “cevanbaht veya âlicenap hanımefendidir.”

“Evet, doğru, dedi Sancho. “Sonra yanlış hatırlamıyorsam, şöyle devam ediyordu: ‘Aşağılık, uykusuz ve yaralı şövalyeniz, zat-ı âlinizin ellerinden öper, nankör ve hiç değer bilmez güzel.’ Sonra da ona gönderdiği sıhhat ve hastalıkla ilgili bir şeyler söylüyor, öyle devam ediyor, sonunda da ‘Ölünceye dek sizin, Mahsun Yüzlü Şövalye,’ diye bitiyordu. (26. Bölüm, 222)

Bu bölümde Sanço tek bir hamleyle resmi tersyüz eder ve okura meseleyi olduğu gibi gösterir. Don Kişot’un özene bezeneye seçtiği zarif sözcükler yerine “cenabet” lafını kullandığı anda, yüce duyguları dünyanın bedensel gerçekliğine indirmiş ve bize Dulcinea’nın nasıl biri olduğuna dair bir ipucu vermiştir. Aynı bölümde, Don Kişot’un soylu bir hanımefendi zannettiği Dulcinea’nın, Aldonza Lorenzo adında sıradan bir kadın olduğunu öğreniriz. Aslında, o “kasabadaki en şehvetli kadındır... Tiksindirici kız, o nasıl bir iğne, o nasıl bir ses öyle!” Bizim için ilginç olan, Selim’in hüznü, naifliği ve kırılganlığı ile “kişotva-

ri” tonlar taşıyan sesinin, Sanço’nun diliyle birlikte var olabilmesidir. Bu dil, Selim’in idealizmine somut bir varlık kazandırır ve onu kabul edilebilir kılar. *Tutunamayanlar*’da sıkça rastladığımız (ve ilerideki bölümde de uzun uzun söz edeceğimiz) bu “dünyevileştirme” hamlesinin bir örneğini, Selim’in İsa’ya yazdığı mektupta görürüz:

Sevgili İsa,

Bütün olanlar için özür dilerim. Kabahatin bende olduğunu biliyorum. Günlerdir durmadan seni düşünüyorum. Kitabımı elimden bırakmıyorum. Bütün meselelerde sen haklısın. Bugün düşündüklerimi, seninle birlikte olduğumuz gün bilseydim, her şey başka türlü olurdu. Fakat, göreceksin, bir daha buluşursak nasıl istediğin gibi bir adam olacağım. O kadar değiştim ki beni tanıyamayacaksın. Çarşamba günü annemler evde yoklar. Gelebilirsen rahat rahat konuşuruz. (154)

Selim’in mektubunda, yüce ve dokunulmaz olan dünyevi olanın diline tercüme edilmiş, kutsal olan yere, yani insanın seviyesine indirilmiştir. Bir peygambere mektup yazacak kadar Don Kişot ruhlu olan Selim, bir yandan da İsa’yı yaramaz bir çocuk gibi arka kapıdan eve alacak kadar Sanço’dur. Peygamberle yaşayacağı buluşmayı, iki oğlan çocuğunun kaçamağına benzeterrek anlatması, bize bu ikisinin belki de haytalık edeceklerini düşündürür. Efendi ile uşağının sesi bir kez daha karışmış, dünyevi olanla uhrevi olanın ilişkisi tek bir anlatı da bir araya getirilmiştir. Bunun İsa figürü üzerinden yapılması da elbette tesadüf değildir. Tanrısal zihinle ölümlü bedeni bir araya getiren bir figür olarak İsa, daha sonra yeniden karşımıza çıkacaktır.

Bu noktada kısa bir ara verip Jameson’ın efendi ve köle analogisine geri dönecek olursak, onun Batı’ya atfettiği idealizmin Üçüncü Dünya’da, özellikle de Doğu’da, oksidentalizm⁸ çer-

8 Daha önce de değindiğimiz “oksidantalizm” kavramını, Meltem Ahıska’nın anladığı şekilde kullanıyorum. Ahıska Batılı olmayanlar tarafından üretilen “Batı” resminin nasıl bir şey olduğunu tartışırken, oksidentalizmin içselleştirilmiş bir oryantalizmden farklı olduğunu söyler. Oksidentalizm, Batılı olmayan bir coğrafyada “Batı”nın *hayal edilen* bakışı altında icra edilen birtakım faaliyet ve düzenlemelere verilen isimdir (“Occidentalism” 351-379) [vurgu bana ait].

çevesinde düşünülmesi gerektiğini görürüz. Batı kendi zevki ve tercihleri doğrultusunda bir Doğu yaratmakla kalmamıştır. Hikâyenin dahası vardır. Uşağın, efendinin kaprisinin izin verdiği ölçüde var olacağını söylemek yanıltıcıdır. Aslında bunun tam tersini düşünmek gerekir. Yalnızca diyalektik böylesini öngördüğü için değil, uşak da efendiyi kendi tasavvuru olarak inşa ettiği için böyledir bu. Yani Jameson'un ifadesiyle, efendi uşağın kurgusu olabilir. Bu da, bize Kafka'nın Sanço ve Don Kişot arasındaki ilişkiyi okumasını anımsatır.

Kafka, *Die Wahrheit über Sancho Pansa* [Sancho Panza Hakkındaki Gerçekler] adlı kısa metninde, hikâyeye uşağın tarafından dahil olmayı tercih eder ve Don Kişot'u Sanço'yu ele geçiren şeytani bir yaratık olarak hayal eder. Bu durumda, Sanço hikâyenin kahramanıdır ve kendisine musallat olan bu çılgınca hayalle baş edebilmek için ona bir isim vermeye karar vermiştir: Don Kişot. Böylece, kendi zihninin deliliğini bir isim altında "cisimleştirmiş" ve onu baş edilebilir kılmıştır. Don Kişot'un peşine takılıp onunla birlikte dolaşıyor olması da, Kafka'ya göre ancak böyle açıklanabilir: Kendi deliliğini takip etmek ister. Muhtemelen sorumluluk duygusu nedeniyle yapar bunu. Ama şövalye hikâyeleriyle beslenip tamamen kontrolden çıkan bu deliyi kendi varlığından ayırdığı için de memnundur. Artık başından def ettiği için, onu uzaktan seyrederek eğlenebilir. Zihnin acıları ve nihai deliliği Don Kişot'a aittir, bedeninin neşesi ve dönüştürücü gücü ise Sanço'nundur.

Kafka'nın bu okuması, Don Kişot'u Sanço'nun zihninden fırlayıp çıkan "şeytani" bir varlık olarak hayal etmeyi seçmesi bakımından ilginçtir. Bu kısa hikâyenin bize sunduğu izleği takip edersek, efendinin, kanlı canlı bir varlıktan çok, uşağın zihninden çıkan bir düşünce olduğunun ayırdına varırız. Uşak her türlü çılgınca hayalini ve arzusunu bu hayalî karaktere yükler, onu kendi edebi yansıması olarak tasarlar. Yani bu uşağın hikâyesidir aslında. Onun uydurduğu bir masaldır. Uşak, bunun kendi kurgusu olduğunun farkındadır ve dünyaya dair arzusunu efendiye atfettiği ölçüde özgürleşmiştir. Oksidentalizm de bundan farklı değildir. "Batılı olmayan" bir coğrafyada, "Batı"

ancak kimi arzuların hayali olarak var olabilir. Doğu, ilk bakışta çelişkili görünse de, tamamen kendi kurgusu olan bir “Batı” tarafından köleleştirilir. Efendinin, kendi yaratısı olan bir soyutlama olduğunun farkına vardığı ölçüde, Sanço gibi o da bu durumla eğlenme özgürlüğüne sahip olur.

Romana geri dönmek gerekirse, Selim’in de kendi kurgusu olan Batı anlatısının gölgesinde yaşadığını söyleyebiliriz. “Don Kişot’u savaşlarda felsefi olarak takip eden” Sanço Panza gibi, Selim de Batı’nın önemli yazarlarının izinden gider ve “ömrünün sonuna kadar büyük ve ahlâk yükseltici bir keyif alır onlardan. Ama aynı zamanda, bu yazarlar ona eziyet de ederler, çünkü idealleştirdiği ve esrarengiz bir anlam yüklediği Batılı yazarlar ve karakterler tarafından izlendiğini hisseder. Hatta sevdiği kitapların bile kendisine düşman olduğu hissine kapılır: “Kitaplar da onlara karşı gösterdiğim aşırı ciddiyetimle alay ediyordur. Biliyorum, kitaplar da beni adamdan saymıyorlar. Fahişelerin, onlara barlarda para yediren tüccarları küçümsemesi gibi hor görüyorlar beni” (371). Sevdiği yazarlara kızgındır, onu lanetlediklerini iddia eder: “Bana hayatı zehir ediyorlar. Bütün yaşantımı etkileyerek benim için hayatı yaşanmaz bir cehenneme çeviriyorlar.” (395)

Selim, olduğu gibi görünmenin imkânsızlığından bahsettiği günlüğünde, hep hayalî bir izleyici tarafından göz altında tutuluyormuş gibi yazar. Kendisine musallat olan bu şeytanın adı “Batılı yazarlar”dır. Bir noktadan sonra bu yazarlar toplu bir isim kazanırlar. Selim Batı kanonundan hep “onlar” diye söz eder. Umutsuz bir anında şöyle der: “Ne isem, ne olduysam daha iyisini dosyalarından çıkarıp burnuma dayıyorlar sanki” (657). Batı tarafından anlaşılmaktan da anlaşılmamaktan da eşit derecede korkar. Anlaşılma ihtimali üzerine ciddi ciddi kafa yorar: “Ya beni anlarılarsa sonunda?” diye sorup kendisi cevap verir: “Daha kötü, daha kötü” (657). Evet, anlaşılmak çok daha kötüdür. Çünkü anlaşıldığı vakit kendisi olarak kalamayacak, Batı’nın alıp kendisine benzettiği bir şey haline gelecektir. Yani “ötekiliğini” kaybedecek ve soyutlaşacaktır.

Bu nedenle, Selim’in bir yere kadar Jameson’ın “Batı Avrupa

edebiyatı” dediği kanonun gölgesinde yaşadığını söylemek yanlış olmaz. Biliriz ki Selim, “sevdiği yazarlara korkuyla karışık bir saygı duyar.” Ancak kanonun efendileriyle olan ilişkisi, daha sonra Esat’ın Turgut’a söylediği gibi, basit bir ilişki değildir. Roman boyunca, Selim’in Sançovari kahkahası bize bu ilişkinin sanıldığı gibi tek taraflı olmadığını hatırlatır. Biz tam onu unutmuşken yeniden ortaya çıkar ve kendi varlığının altını çizer. Fark ederiz ki, Selim çok hayran olsa bile hiçbir yazarın otoritesine teslim olmaz ve onların varlığında kendi payını bize hatırlatır. Esat’ın onun sevdiği yazarlarla ilişkisine dair anlattıkları bunu destekler niteliktedir. Selim hayran olduğu yazarları “günlük basit olayların kahramanı olarak gösterip alay etmekten” kendini alamaz. Böylece onları hayalinde gülünç duruma düşürerek kendilerini beğenmelerine engel ol[duğuna]” inanır (395).

Bunu okuduğumuzda, Selim’in kendisini ağırbaşlı büyük yazarlardan oluşan bir seyircinin karşısında hissettiğini ve onların önünde sarsılmadan durabilmek için böyle bir oyuna başvurduğunu anlarız. Sahneye geç çıkmıştır, önemli bir tirad atmak üzeredir, ama belli ki söylenecek her şey şimdiye kadar çoktan söylenmiştir. İzleyiciyi gülünç durumlarda hayal etmek salondaki ağır havayı hafifletecek ve onu diğerleri ile eşitleyecektir. Selim’in kendi geç kalmışlığıyla yüzleşme şeklidir bu. Ancak biraz daha düşündüğümüzde, bunun yalnızca bir oyun olmadığını fark ederiz. Selim, bunu yaparak izleyici ile izlenenin yerini değiştirir. Kendisini Batı’nın onaylamayan nazarı altında kurgulamaktan vazgeçer ve Batı’yı kendi bakışı altında ve üstelik çıplak ve gülünç bir şekilde hayal eder. Böylece dengeyi tersyüz etmiş olur. Selim, bütün o büyük yazarların karşısında kendi sesi için küçük bir aralık bulmaya çalışır. Üzerinde durabileceği küçücük bir boşluk bile yeter ona. Kahkaha ve gülünçleştirme o aralığı yaratma çabasıdır. Kısa bir an için bile olsa, izleyici ile oyuncuyu (efendi ile köleyi ya da “Batı Kanonu” ile “Üçüncü Dünya”yı) tersyüz eder ve bir özne olarak ses çıkarmak için gerekli alanı sağlar.

Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar*’da yaptığı da tam olarak budur. Metin boyunca, referans noktasının yerini sürekli değiştiri-

rerek ve hiçbir sesin uzun süre iktidarda kalmasına izin vermayerek bu aralığı yaratır. Bu da onu, Jameson'un sözünü ettiği "Üçüncü Dünya" yazarlarından farklı kılar. Çünkü Batı kanonunun otoritesine teslim olma dürtüsüne karşı direnebilmiş ve onların etkisinde "sıradan kopyalar" yaratma yoluna gitmemiştir. Atay, bunu yapmak yerine, Batı'nın karşısında kendi pozisyonunu anlamaya çalışmış, onun bir anlatı olarak kurgulanmasında kendi rolünü fark etmiş ve onunla ilişkisini yeniden tanımlayarak kendi yazma pratiği için bir yer açmayı başarmıştır. Selim'in bir okuyucu olarak Batı edebiyatı karşısında kendini belirleyici bir özne yerine koyması gibi, Atay da bir yazar olarak kendisini o kanon ile diyalog halinde, aktif bir ilişki içinde düşünmek istemiştir.

Cervantes ile diyalogunda da Atay, kendi karakteri içindeki Sanço'yu açığa çıkararak, bizi dünyaya uşağın gözünden bakmaya davet eder. Bunu yaparak, uşağın gözüyle bakmadığımız sürece, hikâyenin hiçbir anlamının kalmayacağını, Don Kişot'un soluk ve sıkıcı bir hayalden başka bir şey olmayacağını söyler gibidir. Kafka'nın da ima ettiği gibi, uşak efendinin varlığının teminatıdır. Onun romana eklediği gerçeklik duygusu olmazsa, Don Kişot tamamen soyutlaşır ve anlamsızlaşır. Sanço olmadan, bütün roman referans noktasını kaybeder. Çünkü efendi kendini uşağının aynasında göremediği sürece efendiliğini bilemez. Yalnızca kendi efendiliğini değil, dünyaya dair hiçbir şey bilemez. Dünya uşağın bilgisi üzerinden açılır. Onun içinde varolduğu alan, yani bedenin ya da nesnelerin alanı, maddi somut ve dinamik olan prensiptir. Efendi ise fikirlerin soyut dünyasında yaşar. Uşağın varlığı olmadan ne kendisinin ne de dünyanın bilgisine ulaşabilir. Yani eğer uşak onu "tanımaz", yani efendisi olarak kabul etmez ise, kendi varlığından bile emin olamaz.

Kendi gerçekliği içinde sıkışıp kalan "efendi", en iyi temsiliğini Don Kişot karakterinde bulur. Don Kişot, kendi öznel gerçekliğini bütün dünyaya mutlak hakikat olarak dayatır. Bu dayatmanın birinci nesnesi de Sanço'dur. Çünkü Sanço efendisinin hayallerini kendisininmiş gibi kabul ettiği sürece, Don Ki-

şot da zavallı çılgın bir ihtiyar olmaktan kurtulacak ve soylu bir şövalye olarak kabul görebilecektir. Yoksa Don Kişot'un hayalleri birer hayal olarak kalmaya mahkûmdur. Dünyaya baktığında, yalnızca ve yalnızca zihninden yansıyanları görecekler: Pis bir han muhteşem bir saray olur, hizmetçi kız Aldonza uğruna savaşımlara girdiği, hakkında tatlı hayaller kurduğu Dulcinea'nın masum güzelliğine bürünür. Ama ben en belirgin örnek yel değirmenleri olduğu için şunu hatırlatmak istiyorum: Don Kişot "devleri [...] uzun kollu yaratıklar(ı) [...] kiminin kolları iki fersaha var" anları görür. Sanço, Don Kişot'a kocaman kollarıyla üzerine doğru yürüyen canavarların yalnızca yel değirmenleri olduğunu anlatmaya çalışır ama şövalye onu dinlemez. Böylece kendimizi efendinin zihninin acıklı yalnızlığı karşısında buluruz. Tek gerçek olduğunu iddia ettiği için, dünyayla bağlantısını da yitirmiştir. Referansını kaybettiği için, artık hakikate ulaşma şansı yoktur. Don Kişot'un bütün varlığı efendinin çılgın zihnini anlatır bize. Kendisinin bilgisi de dünyanın bilgisi de ona çok uzaktır artık.

Birçok eleştirmenin de öne sürdüğü gibi, Cervantes'in burada, "her bireyin yaşamla kendine özgü bir bakış açısıyla yüzleştiğini" savunan "perspektivizm"i kullandığı söylenebilir. Bu "Don Kişot ve Sanço Panza'nın aynı gösterenlere o zamana kadar olandan daha kesin olan farklı reaksiyonlarını" açıklar. Aynı metinden Don Kişot "devleri", Sancho "yel değirmenleri"ni okuyabilir.⁹ Ancak, burada perspektiften bahsetmek de söz konusu değildir. Çünkü perspektiften söz edebilmek için, bir referans noktasını varsaymak gerekir. Don Kişot'un durumunda, tamamen kendi zihninde hapis kalmış ve dışarıdaki dünya ile doğrudan bir ilişki kuramayan bir karakter ile karşılaşırız. Don Kişot sadece Sanço'nun değil, kendi zihninde yarattığı koskoca bir dünyanın da efendisidir. Bu durumda, Don Kişot söz konusu olduğunda, kendisinden başka öznelere ilişki kuran ve perspektif geliştiren bir öznen söz etmek mümkün değildir.

9 Don Kişot'taki "perspektivizm"le ilgili ayrıntılı bir tartışma için bkz. Carrol B. Johnson, "Beyond Metaphysics: Semiotics and Character in *Don Kişot*, I", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 5.1, 1985, s. 3-17

Sancho'nun varlığı, dünyayla kurduğu doğrudan ilişki (yani bir parçası olduğu "kolektif beden") tarafından onaylanır ve doğrulanırken, Don Kişot'un referans noktasını tamamen kaybetmiş kimliği, bütün gerçeklik iddiasına rağmen, gülünç ve boş bir öznellik olmaya mahkûm edilmiştir.

Aynı şekilde, Batı'nın anlatısı da, Jameson'un anladığı şekliyle "Üçüncü Dünya"nın bütünleştirici varlığı ve teyidi olmadan, kurgudan başka bir şey değildir. Efendi uşağın dünyaya saldırgan çılgınca bir hayal ise, kendi tarihini ancak uşağın varlığı üzerinden teyit edebilir ve onun sayesinde okuyabilir. Uşak ise, efendinin deliliğine ortak olsa da,¹⁰ yani onun yolculuğuna dahil olsa da, Kafka'nın dediği gibi, hikâyenin aslında kendisi ile ilgili olduğunun farkındadır. Çünkü efendi soyut bir fikir içine hapsolmuşken, uşak bedensel ve maddi prensibin çoğulluğu içinde var olur. Kendisinin yegâne varlık olmadığı gibi, yegâne gerçek olmadığının da farkındadır. Yani efendinin aksine kendi mutlaklığını ilan etmediği için, dünyanın bilgisine sahip olmak konusunda daha fazla şansı vardır. Onun evrenselliği tekil bir zihnin hezeyanlarından değil, çoğul bir hakikatin pratiğinden doğacaktır.

Tutunamayanlar'ın karakterlerini yerel kahramanlar olmaktan kurtaran ve romana evrensel değerini veren de budur. Atay'ın karakterleri, içinde bulundukları toplumsal koşulların izlerini taşımakla beraber, tamamen kendilerine özgü roman kişileri olarak karşımıza çıkarlar. İçinde yaşadıkları kültüre has gerilimlerle mücadele ediyor olmaları, onları birer taklit karakter ya da ikinci sınıf oyuncu haline getirmez. Aksine, "tarih denen kabustan uyanmaya" çalışan roman kişileri olarak, onları dünya edebiyatının başka büyük karakterleriyle diyaloga so-

10 René Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* isimli kitabında, Cervantes'in romanının bu yönünden bahseder ve Don Kişot'un deliliğini diğerlerine, geçici bir süreliğine bile olsa, bulaşabilen "ontolojik bir hastalık" olarak adlandırır. Romanda arkadaşlarının onun gibi deli taklidi yaparak Don Kişot'u iyileştirmeye çalıştığı bazı olaylara gönderme yaparak şöyle der: "Don Kişot ontolojik hastalığını etrafındakilere de bulaştırır. Sancho'da belirgin olduğu üzere, bulaşma, kahramanla bağlantısı olan herkesi, özellikle de *deliliği nedeniyle öfkelenen ya da şaşırانları* etkiler" (93).

kar. Selim ve Turgut'u, Dostoyevski'nin İvan Karamazov'u, Joyce'un Stephen Dedalus'ı gibi modern edebiyatın önemli karakterlerinin yanına yerleştirebilmemizi sağlayan, onların bir "ulusal alegori" içinde yer almaları ve siyasi bir durumun romandaki temsilleri haline gelmeleri değildir. Bunu yapabiliriz, çünkü bütün bu karakterler, kendi kültürlerinden beslenmekle birlikte, modernlikle beraber ortaya çıkan kültürel bir kırılmanın ürünüdürler. Bu da yalnızca toplumsal bir meseleyi değil, varoluşsal bir soruyu da beraberinde getirir: Varlığımın temeli nedir? Bu açıdan bakıldığında, Selim'in kimlik meselesi ile uğraşırken başvurduğu şenlikli biçimlerin, İvan'ın Batı'nın akılçılığı karşısında kapıldığı Rus usulü melankoliden ya da Stephen'in İngiltere'ye yönelik İrlandalı öfkesinden farkı yoktur. Bu karakterlerin her biri, modernlikle beraber varoluşuna anlam veren özü, yani üzerinde durdukları zemini kaybetmiş ve "tutunamayan" kişilerdir.

Suna Ertuğrul, daha önce de sözünü ettiğimiz "Tutunamayanlar'da Gecikmiş Modernlik" adlı makalesinde, bu varoluşsal sorunun modernlik meselesinden ayrılamayacağına dikkat çeker. Atay'ın romanında sıkça rastladığımız resmî tarih parodilerinin aydınlanmacı modernist devleti merkeze alan bir eleştiri içerdiği fikrine katılmakla beraber, Ertuğrul'un asıl ilgilendiği mesele, bireyleri ele geçiren yenilmişlik hissi ile modernlik projesinin başarısızlığı arasındaki ayrılmaz ilişkidir. Ona göre, bu ilişkiyi çok başarılı bir şekilde temsil ettiği için, *Tutunamayanlar*'ın Türk edebiyatında çok özel bir yeri vardır.

"Tutunamayanlar'ın Şarkısı", geleneksel öğeleri modernliğin ilerlemeci anlatısına yedirerek kimliğin garantisi olacak bir öz yaratma arzusu taşıyan resmî tarihin parodisini yapar. Tarihin bu resmî versiyonuna göre, modernlik gelenekten kopuşu temsil etmez, aksine geleneğin içinde zaten var olan bir tohum gibidir. Dolayısıyla, bugün gerçekleşen şey diyalektiğin doğal sonucudur ve başından beri özün içinde yer almıştır. Kültürel şizofreni, bu çaba neticesinde, yani geleneksel ve modern olanı anlatının dokusuna işleme arzusu sonucunda ortaya çıkar.

“Tutunamayanlar’ın Şarkısı”nın bu tür anlatıları parodi ederek görünür hale getirdiği şey, modernliğin projesinin çoktan çökmüş olduğu, yenilmiş bir kültürün tükenmiş güçleri üzerine bir kimlik kurmanın olanaksızlığı ve geçmiş zaferlere dair efsanelerle şimdinin acıklı hikâyesinin uzlaşmazlığının yarattığı kafa karışıklığıdır. Bu nedenle, “Tutunamayanlar’ın Şarkısı” kültürel/tarihsel düzeyde bir yorgunluk, tükenmişlik ve ölüm efsanesidir.” (“Belated Modernity” 640)

Tutunamayanlar’ın her satırına nüfuz etmiş kişisel yenilgi hissinin Türkiye’deki modernlik projesinin çöküşü ile ilgili olduğunun altını çizerek Suna Ertuğrul, bu romanda özel ve kamusal alanın birbirinin içine geçmiş olduğunun altını bir kez daha çizer. Atay’ın romanında, varlığın özüne dair soruların toplumsal kimlik meselesi ile bağlantılı olduğu iddiası, bizi bir kez daha bu bölümün başında sorduğumuz soruya, yani Jameson’un sorusuna geri götürür: “Üçüncü Dünya” edebiyatı “ulusal alegori”nin dışına çıkabilir mi? Bireylerin kişisel hikâyelerini –ve Ertuğrul’un önerdiği gibi, varoluşsal meselelerini– ortaya koyan metinler üretebilir mi?

Bu bölümde bu soruya yanıt aramaya çalıştık. Kısaca özetlemek gerekirse, bir yandan Atay’ın Cervantes ile diyalogunu gösterirken, öte yandan da Jameson’un iddiasını, yine kendisinin işaret ettiği “efendi-köle” ilişkisi üzerinden açmaya ve tartışmaya gayret ettik.

İlk aşamada, Jameson’un analojisini ve tanıma diyalektiği perspektifinden Üçüncü Dünya metinlerine olan yaklaşımını kabul etsek bile, efendi-köle diyalektiğindeki dinamik prensip köledir ve bu nedenle de köle, efendiyi efendi olarak kabul etmekten vazgeçerse, efendi gerçeklikten kopmuş bir ideolojiye mahkûm edilir. Bu etkili bir şekilde, Batı Avrupa edebiyatını, muhtemelen Jameson’un ulaşmak istediği, ama Batı Avrupa edebiyatının geneline ışık tutmada yeterli olmayan bir sonuca, içerikten yoksun bir soyutlamaya indirger.

İkinci olarak, Don Kişot ve Sanço’yu, sırayla idealizm ve materyalizm temsilleri olarak efendi-köle ilişkisinin arketiple-

ri olarak kullanarak “ben”in “öteki”nden koparıldığında perspektifini tamamen kaybettiğini, yel değirmenlerini kovalayan bir Don Kişot haline geldiğini göstermeye çalıştık. Bu ayrım, ben ve öteki arasında olduğu kadar, materyalizm ve idealizm arasındaki keskin ayrım tarafından karakterize edilen Batı’daki modernitenin gelişiminin de bir sonucudur.

Sonuç olarak, Jameson, Batı’nın idealizminden bahsettiğinde ciddi ölçüde bu keskin ayrıma güvenir ve onu dünyanın geri kalanı için de tasarlar. Onun efendi-köle analojisini kullanarak Batı idealizminin en iyi ifadesini Don Kişot’un arketip karakterinde bulduğunu varsaydık. Bununla birlikte, Don Kişot’un idealizmi kamusal alandan tamamen koparılmıştır. Hegel’in “güzel ruh”u¹¹ gibi Don Kişot da kendinde kutsal bir ses keşfeder ve kendini düşünürken kendi içindeki tanrısallığın tadını çıkarır. Bununla birlikte, “dünyevi” olan her şeyi reddeder ve bu nedenle de gerçeklikten kopmaya, dünyadan ayrılmaya mahkûm edilir. Öznelliğinin evrensellik seviyesine ulaştığı doğrudur, ama dünyanın geri kalanıyla etkileşime girme yeteneksizliği nedeniyle, yalnızca kendi varoluşunu düşünmenin bedelini öder. Kendi kendini düşünerek, kendini varoluşunun dışına çıkarır ve kendinde olduğunu iddia ettiği evrensellikliği temsil etme konusunda başarısız olur.

Bu nedenle, Batı’nın ötekinin varlığını kabul etme başarısızlığı ya “güzel ruh” örneğinde olduğu gibi öznenin kendi zihninde kapalı kalıp referans noktasını kaybetmesiyle ya da var olan her şeyin bilgisine sahip olmakta ısrar eden efendinin durumunda olduğu gibi soyut bir idealizm ile sonuçlanır. Doğu’da ve bunu temsil etmeyi kendine dert edinen Atay’ın romanında geçerli olan ise, bambaşka bir mekanizmadır. *Tutunama-*

11 Güzel ruh, Hegel’in ahlâk ve bilinçli eylemin izlediği yolla ilişkili olarak tartıştığı şeydir. Hegel’e göre, güzel ruh (*die schöne Seele*) görevi kolayca özgürlükle uzlaştıran doğal iyidir. Doğal olarak görevle birlikte hareket eder. Kant temirleriyle söyleyecek olursak, saf iyi iradedir. Ama güzel ruh söz konusu olduğunda ahlâki bilinç somutluğunu kaybeder, aktif olmaktansa düşünceli olma eğilimi gösterir. Güzel ruhla ilgili ironi şudur ki, kendini hakikatten ne kadar koparırsa o kadar evrensellikten uzaklaşır. Kendini hem evrensel hem bireysel kimlik olarak görürken aslında yaptığı, ikisini de boş bir soyutluğa indirgemektir.

vanlar'da madde ve düşünce (ya da ruh) üzerine kurulu ikiliğin sürekli tersyüz edildiğini görürüz. Bu perspektiften ele alındığında, Atay'ın romanında hâkim olanın, Jameson'un iddia ettiği gibi kölenin saf materyalizmi değil, Kişot ve Sanço'nun karma görüntüsü, yani Selim Işık ve Turgut Özben'in dilinde gördüğümüz gibi, ruhsal ve maddesel prensiplerin müttemadiyen birbirine dönüşen birliğidir.

Bu ikili varlık, Atay'ın romanında sürekli hissedilir: Roman kişileri ne kadar Kişotvari görünürlerse görünsünler, bedensel prensibi temsil eden Sanço, her zaman yüzeye çıkar ve soyutlaşma eğilimi olan karakterleri hızla alaşağı eder. Romanın kendisine ve karakterlere içerik sağlayan, ruhsal ve bedensel (ya da bireysel ve kamusal) arasındaki bu karşılıklı ilişkidir. Bu nedenle *Tutunamayanlar*'ın kahramanları, Selim ve Turgut, ne kendi bireysellikleri içinde kaybolmuş soyut karakterler, ne de Jameson'un iddia edeceği gibi, toplumsal gerçekçi bir metnin yerel kahramanlarıdır. Onun yerine, modernliğin yarattığı kırılmadan sonra, bireyin üzerinde durabileceği bir zemin bulmasının olanaksızlığının hikâyesini anlatırlar. *Tutunamayanlar*'a bu durum, Bakhtin'in sözünü ettiği, popüler şenlikli biçimlerin ortaya çıkması ve metni karnavallaştırması ile kendine bir ifade bulur. Bir sonraki bölümde bundan söz edeceğiz.

**Soytarı Prens:
Tutunamayanlar'da Türk Aydınının
“Hamletleştirilmesi”**

Dostoyevski Poetikasının Sorunları'nda, Bakhtin Dostoyevski'nin Platon'dan bu yana Batı düşüncesine hâkim olan monolojik geleneği kıran ilk sanatçı olduğunu söyler. Bununla birlikte, Shakespeare ve Balzac gibi diğer sanatçıların metinlerinde de polifoninin varlığını kabul eder. *Rabelais ve Dünyası*'nda, Shakespeare trajedisinden, türün katı sınırlarının karnaval gülüşü ile üstesinden geldiği en önemli örnek olarak bahseder:

Dünya edebiyatında bu iki boyutun, ciddiyet ve gülmenin yan yana var olup birbirini yansıttığı ve alışıldık modern tiyatrodaki gibi ayrı ciddi ve mizahi değerler olmayıp bir bütünün boyutları olduğu belli yapıtlar vardır. [...] Ama bu kategoride yer alan en önemli yapıtlar kuşkusuz Shakespeare'in trajedileridir. (148)

Bakhtin bunları söyleyerek Shakespeare trajedilerinin karnaval kavramı¹ ışığında okunmasının yolunu açtıktan sonra, bir-

1 Bakhtin *Rabelais ve Dünyası*'nda anahtar kavramı “karnavalesk”i kurarken, özellikle ortaçağın popüler festival yaşamına gönderme yapar, ama aynı zamanda sonraki edebiyatta karnaval ruhunun izlerini gözlemleme ihtimalini de kabul eder. Karnaval ruhu, kendi pratiğinde karnavalın karakteristik tersyüz etmeler, parodiler, taç giymeler, taçtan mahrum bırakılmalarını barındıran karnavalesk yazımda bulunur. Karnaval ruhu yazıya girdiğinde, “tüm can sıkı-

çok eleştirmen bu davete icabet etti ve oyunları bu açıdan okumaya girişti. Kitabının 1968'de İngilizce olarak yayımlanmasının ardından birçok eleştirmen bu daveti kabul ederek oyunlar üzerine çalıştı. Bu nedenle, Knowles'ın *Shakespeare and Carnival*'ın (Shakespeare ve Karnaval) giriş bölümünde okura anımsattığı gibi, Shakespeare ve karnaval hakkında yazarken, Michael Bristol, Manfred Pfister ve Michael Gardiner gibi bu konuda çalışan kimi önemli araştırmacılara değinmeden geçmek olmaz. Shakespeare'in en iyi bilinen trajedisi olan *Hamlet*'te karnavaleskin kullanımına odaklanan başka birçok araştırma da vardır, ama biz burada hepsine değinemeyeceğimiz için sadece yukarıdaki yazarların eserlerine kısaca bir göz atacağız.

Bu araştırmalardan biri, Michael Bristol'un "Cenazede Pişen Yemekler" adlı makalesidir. Babasının ölümünden hemen sonra pek de vakit geçirmeden yeniden evlenen annesine serzenişte bulunan Hamlet'in bir sözünden esinlenerek yazılan bu makalede,² Bristol Bakhtin'in karnaval prensiplerini Marksist teori ışığında ele alır ve Cladius'un da Hamlet'in de kendilerini karnavalesk maskelerle kamufle ettiklerini söyler. Fakat Bristol'a göre, "gülüşün açığa çıkarıcı ve aşındırıcı gücünü anlayan" (350) yalnızca Hamlet olacaktır. Makalenin ana eksenini olarak, tahtı gasp ettiği için iktidarı temsil eden Cladius ile otoriteye meydan okuyan isyankâr Hamlet arasındaki diyalektik ilişkiyi kullanan Bristol, genç prensin bu hikâyedeki dönüştürücü gücüne dikkat çeker. Hamlet, Claudius gibi iktidarın kısıkcı içinde değildir. Onun gibi kendisini ciddiye almadığı için, kahkahanın gücünden çok daha kolayca yararlanır. Genç prens zaten babasını ve tacını kaybetmiştir. Hatta bir anlamda annesini de kaybetmiştir. Daha fazla kaybedecek bir şeyi yoktur. Onun için kendisi soylu olmayan kişilerle de, gerçek ve en büyük "öteki" olan ölümle de, kahkaha vasıtasıyla ilişki kurabilir.

cı ve evrensel olarak kabul görmüş" (*Rabelais* 31) şeylerden kurtulma fırsatını da beraberinde getirir.

2 Babasının ölümünden sonra eve dönen Hamlet, arkadaşı Horatio'ya şöyle der: "Thrift, thrift, Horatio! The funeral baked meats did coldly furnish forth the marriage tables" (I, ii). [Tasarruf Horatio, tasarruf! Cenazede pişirilen yemekler düğünde soğuk olarak servis edildi.]

Bristol bunun farkındadır. Onun için Mezarlıklar Sahnesi üzerine uzun uzun konuşur ve mezar kazıcılarının Hamlet'in "karnaval konusundaki eğitimini" tamamladıklarını söyler (359). "Sosyal hiyerarşinin temeline dair bariz bir eleştirinin" yanı sıra, bu sahne Hamlet'i ölüm, beden kimliği, toplum ve kahkaha üzerine derin düşüncelere dalarken gösterir. Genç prens, bir yandan sevgili soytarısı Yorick'in kafatası ile yüzleşirken, öte yandan da "kahkahanın gücünün yenilmez olduğunu, ölü bir soytarının bile bizi güldürebileceğini" öğrenir (360-361).

Hamlet'te karnaval meselesini konu alan bir başka önemli makale ise, oyundaki entrikacı/düzenbaz izleğine dikkat çeker. Mark Burnett'in "Hamlet as Trickster" (Bir Hilekâr Olarak Hamlet) adlı metni, hilekârlığın Elizabeth dönemine ait temsillerine yoğunlaşır ve Shakespeare'in oyununu "hile yapanlarla hile yapılanlar arasındaki" (43) ilişkiler bütünü olarak ele alır. Burnett'in analizinin merkezinde, öncelikle "Hamlet'in kendi entrikacı eylemleri" vardır. Prens Hamlet "bir intikamcı olarak kendi pozisyonunu garantiye alabilmek için kelimeleri ve tiyatroyu silah olarak seçen bir entrikacı olarak" temsil edilir (34-37). Hamlet'in siyasi dengeleri tersyüz edebilmek için karnavalın dönüştürücü gücünden yararlandığını iddia eden Bristol gibi, Burnett de Hamlet'in kişiliğinin temelindeki anarşist eğilime işaret eder. Hatta *Hamlet* vasıtasıyla Shakespeare'in, Elizabeth dönemi için "eşi benzeri görülmemiş sosyal yapılar ve yeni ideolojik düzenlemeler" önerdiğini ve bu yapıların din, iktidar ve toplumsal cinsiyet meselelerine yepyeni bir bakış getirdiğini iddia eder. Ona göre, *Hamlet*'teki karnavalesk öğeler sayesinde, Elizabeth dönemi İngilteresi'nde kimi "siyasi gerilimler açığa çıkmış" ve "toplumsal direnişin" yolu açılmıştır (49-50).

Phyllis Gorfain ise, meseleye biraz daha geleneksel bir yerden yaklaşır ve *Hamlet*'te karşımıza çıkan karnaval kahkahasının oyunun trajik etkisini kuvvetlendirmek için kullanıldığını söyler.³ "Trajik biçimin dönüştürülemez ve dikey hareketi

3 Shakespeare'in trajedilerinde gerilimi artıran komik sahnelerin öneminden ilk bahseden eleştirmenlerden biri Thomas De Quincey'dir. Ünlü makalesi "On the Knocking at the Gate in *Macbeth*"te (*Macbeth*'te Kapının Çalınmasına Da-

karnavalın dönüşebilir ve yatay süreci ile birleştiği” için “*Hamlet*’teki karnavalesk, oyunun karmaşık trajik etkisini yoğunlaştırır” (27-28). Gorfain özellikle, Kral Hamlet’in kardeşi tarafından öldürülmesinin, anlatı, taklit ve performans gibi farklı yöntemler aracılığıyla tekrar tekrar karşımıza getirilmesiyle ilgilenir. Bu tekrarlarla birlikte yazar, “olay ve temsil, geçmiş ve şimdi, hayalî ve gerçek, oynayan ve seyirci arasındaki sınırlarla” özgürce oynayabilmekte ve “oyun dünyası ile tiyatro dünyası arasındaki farklılıkları” tanımlayıp ortadan kaldırabilmektedir (29). Gorfain, Bakhtin’in “sahne ışığı bilmeyen karnaval” gözlemine gönderme yaparak “karnavalın, hepimizi performans kültürünün komedi vizyonunda harmanlayarak oyuncu ve seyirci arasındaki ayrımı kaldırdığını” hatırlatır ve *Hamlet*’in bu sınırları belirsiz hale getirerek, bizi “kendi gözlemimizin gözlemcisi, öznel bilgimizin nesnesi, oyunbaz bilgi paradoksunun mirasçısı” kıldığını söyler (43).

Genel kabulü dikkate alırsak, başta *Hamlet* ve *Macbeth* olmak üzere, Shakespeare trajedilerindeki gülmece sahneleri, “karnaval soytarısı”nın devreye girdiği ve oyunun ana temasına alternatif bir bakış açısı sunarak trajedinin etkisini artırdığı durumlardır. Lori Culwell’in de belirttiği gibi, sözlü anlatı geleneğinde palyaçolar (ya da soytarılar) söylemde bir çeşitlilik yaratmak ve ana meselenin daha iyi anlaşılmasını sağlamak için kullanılmışlardır.⁴ O dönemde Avrupa tiyatrosunun uzak durduğu trajedi ile komediyi karıştırmayı öngören bu popüler yaklaşım, Shakespeare oyunlarının vazgeçilmez özelliklerinden biridir.⁵ Shakespeare’in kendisi de oyunlarında bu iki türü karıştır-

ir), şatodaki herkes kralın öldüğünden habersiz bir şekilde uyurken bir sarhoşun gelip kapıyı yumrukladığı sahneden söz eder. Quincey’e göre, görünürde gereksiz olan bu sahnenin oyun içindeki dramatik önemi büyüktür. Gorfain gibi Quincey de, metnin ana teması ve temel duygusu ile çelişki içinde oldukları için, trajedilerdeki komik sahnelerin metni daha etkili kılan bir yöntem olarak kullanıldıklarına inanır.

4 Lori M Culwell, “The Role of the Clown in Shakespeare’s Theatre”, Sheffield Hallam University, Early Modern Literary Studies, 2005.

5 Yer, eylem ve zamandan oluşan üç birliktelik kuralına inanan ve gerçek bir neoklasist olan Samuel Johnson bile, Shakespeare oyunlarının 1765 baskısı için yazdığı önsözde (*Preface to Shakespeare*), yazarın benzersizliğini teslim et-

dığı yönündeki eleştirilere aşına olsa gerek ki, *Hamlet*'te oyuncuların ortaya çıktığı sahnede yine komik bir karakter olan Polonius'un ağzından türler arasındaki bu geçişlilikle dalga geçer.

Dünyanın en iyi oyuncularını: Trajedide, komedyada, destanda, pastoralde, pastoral komedyada, destansı pastoralde, trajedimsi destanda, trajedimsi, komedyamsı, destanımsı pastoralde. Tek sahneli, çok sahneli bütün oyunlarda. (*Hamlet* II, ii)

Macbeth'teki kapıcı, *Hamlet*'teki mezar kazıcıları ya da III. Richard'da Clarence'i öldürmek üzere gelen kiralık katillerin konuşmasına tanık olduğumuz bölümleri "soytarı sahneleri" diye tanımlayabiliriz. Bu bölümlerin her biri oyunun söylemini çeşitlendiren, yani Bakhtin'in anladığı anlamda ona çokseslilik kazandıran sahnelerdir. Quincey ve Gorfain'in de iddia ettikleri gibi, soytarılık sahnelerinin oyunun içinde nereye yerleştirildiği oldukça önemlidir: Genellikle trajik bir andan hemen önce gelirler. Gülmece hissini ağır bastığı bu sahneler, "seyircilere nefeslerini düzene sokma ve kendilerini bir sonraki sahneye hazırlama şansı verir" (Epstein 306). Ayrıca daha önce de belirttiğimiz gibi, birbiriyle tezat yaratan seslerin ve dillerin varlığı, trajik sahnenin etkisini artırır ve seyircinin oyunu daha iyi anlamasını sağlar.

Örnek vermek gerekirse, *Hamlet*'teki meşhur mezar kazıcıları sahnesinin, oyunun en dokunaklı bölümlerinden biri olan Ophelia'nın cenaze töreninden bir önceki sahne olduğunu hatırlatmak isterim. Ophelia'nın delirmesi ve kendi canına kıyması, oyunun en acıklı yerlerinden biridir. Bu masum kızcağızın neden öldüğünü anlamakta zorlanırız, onun başkalarının iktidar hırsının kurbanı olduğunu fark eder ve üzülürüz. Ama tam bu duygunun içine girecekken, birden karşımıza mezar kazıcıları suretine bürünmüş bu iki soytarı çıkar ve hayat memmat üzerine gevezelik etmeye başlarlar. Konuştukları şeyler arasında delilik, ölüm ve hayatın boşunallığı gibi oyunun temel meseleleri de vardır. Ama kullandıkları dil ile bütün bu ağır meseleleri karnaval-

miş ve gerçek yaşamın komedi ile trajedinin karışımı olduğunu kabul ederek oyunlarında ikisini bir arada kullanmasını mazur görmüştür.

laştırır ve dönüştürürler. Bu tartışmada, Hamlet'in deliliği üzerine yaptıkları "Orada [İngiltere'de] kimse farkına varmaz, herkes onun kadar delidir orada" (V, i) yorumu gibi, Elizabeth seyircisini güldüren birçok öge vardır. Görünürde felsefi bir tartışma yürütürler ama birer halk adamı olarak sağduyu taşıyıcılar da aslında cahildirler. Kulaktan dolma bilgilerle ve birbirlerine hava atmaya çalışarak konuştukları için de gitgide gülünçleşirler. Latince terimler kullanarak bilgili görünmeye çalışan birinci soytarı, Ophelia'nın ölümünün doğal bir durum olduğunu anlatmak isterken, "meşru müdafaa" ifadesini kullanır ve üstelik bunu yanlış bir şekilde tercüme eder. Soytarılar şanslarını Aristo mantığında da denerler: "Ben kalkıp kendimi boğarsam bu bir eylem olur. Bir eyleminse üç aşaması vardır: Davranmak, yapmak, bitirmek" (V, i). Açıkça görüldüğü üzere, bu tartışma bize oyuna dair doğrudan bir şey söylemez. Fakat iki soytarının ciddi bir şekilde kendilerini ölü olarak hayal ettikleri ve bu durumu "felsefi bir şekilde" ele aldıkları bu sahne, bir bütün olarak komiktir ve seyirciye yalnızca nefes alma şansı değil, olaylara bambaşka bir açıdan bakma fırsatı da tanır.⁶ Shakespeare, burada mezarcıların kimliğinde cisim bulan halk mizahının edebiyatın en seçkin formu olan trajediye girmesine izin vererek, "resmî ve gayri resmî edebiyat arasındaki duvarları" kaldırır, çünkü Bakhtin'in dediği gibi, "yerli dilin edebiyat ya da bazı ideolojik çevreler tarafından benimsenmesi bu sınırları zayıflatır veya yok eder" (*Rabelais* 68).

6 Bir anlamda, iki mezarcı soytarının sahnesi Rosencrantz ve Guildenstern'e benzer, çünkü belli ki bu iki sahnede de Shakespeare diyalogu devam ettirebilmek için tek bir kişi ile temsil edilebilecek bir sesi iki kişiye aktararak kullanmıştır. Mina Urgan *Hamlet*'le ilgili kitabında, Rosencrantz ve Guildenstern söz konusu olduğunda, kimin konuştuğunu ayırt edemeyeceğimizi söyler. Sesleri birbirine o kadar benzer ki, onları tek bir kişi ya da birbirini tamamlayan iki kişi olarak düşünebiliriz ancak. Urgan, Shakespeare oyuncularından "çatal-bıçak" olarak adlandırılmalarının nedeninin bu olduğunu belirtir. Tom Stoppard da aynı fikirden yola çıkarak, "Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler" isimli oyununda, iki karakterin kimliklerini sürekli karıştırdıkları bir durum yaratır. Bu durum, Ophelia'nın intiharıyla ilgili tartışırken birbirlerinin cümlelerini tamamlayan mezarcılar için de doğrudur. Yine de birinin diğerinden daha akıllı olduğu söylenebilir—Rosencrantz da Guildenstern'den daha zekidir—ama birbirlerinin sözlerini kolaylıkla değiştirebildikleri, sahnenin sonuna kadar birbirlerinin yerini doldurabildikleri için tamamen aynı işlevi görürler. Bkz. Mina Urgan, *Shakespeare ve Hamlet*, Altın Kitaplar, İstanbul, 1984, s. 418.

Shakespeare'in trajedileri ile ilgili karnavalesk öğelerden bahsederken, soytarı sahnelerinden söz etmemek mümkün değildir. Ancak bize kalırsa *Hamlet* söz konusu olduğunda, genç prensin deliliği bu tartışmanın merkezini oluşturmalıdır. Bizim bu kitapta *Tutunamayanlar* ile *Hamlet* arasında kuracağımız bağlantılar düşünüldüğünde de, hikâye açıldıkça prensin “göstermelik” deliliğinin neticesi olarak bir soytarı karakterine bürünmesi ve oyunun gidişatını değiştirecek bir dönüşüme sebep olması, öncelikle incelenmesi gereken meseledir. Shakespeare'in oyunu ile ilgili bu tarz bir çalışma, Robert Barrie'nin *Hamlet*'i “trajedinin bütün fikrini kahkahaya indirgeyen” bir soytarı olarak ele aldığı “Telmahs: Carnival Laughter in *Hamlet*” (Telmahs: *Hamlet*'te Karnaval Kahkahası) adlı makalesidir. Bu makalede Barrie, bir yandan Elizabeth dönemi tiyatro izleyicisinin soytarının nihai düşüşünü alkışlamaya teşvik edildiğini iddia ederken, öte yandan da *Hamlet*'te “karnavala özgü itibarsızlaştırmanın prensin resmî kültüre meydan okumasıyla ortaya çıktığını, söyler. Bununla anlatmak istediği şudur: Soytarı iktidarını ilan eden her fikri devirip alt etmekle kalmaz, sonunda kendisi de yarattığı eylemin bir parçası olur ve tükenir. Oyun içinde *Hamlet*, karnavalın değişken figürü olan soytarıya dönüştüğü ölçüde, kendi sonunu da hazırlamış olur. Barrie'ye göre, bir soytarı olarak *Hamlet*, sadece metnin özelliği ya da kullandığı dilin bir neticesi olarak değil, “ölümün kahkahası yüzünden de kendisini silmek ve yok etmek zorunda kalır.” Bu anlayışa göre, ölümün kahkahası Bakhtinci bir yerden ele alınır ve “hiciv ile ilgili mesafeli bir kahkaha olarak değil, her şeyi ait olduğu yere geri döndüren, kolektif bedenin kapsayıcı ve bütünleştirici şölensel karnaval kahkahası” olarak tarif edilir (97).

Barrie'nin incelemesi, Shakespeare'in tutucu ve geleneksel okumalarından ayrılan bir bakış açısı sunduğu için ilginçtir. Bu okumalar *Hamlet*'in göstermelik deliliğini genellikle büyük oyunun parçası olarak görür ve ona yeterince önem atfetmezler. Mesela önemli bir Shakespeare eleştirmeni olan Levin, *Hamlet*'in soytarı özellikleri göstermesini (yani “*antic disposition*” diye tabir ettiği delilik numarasını) bir tür hümanizm ola-

rak okumakta ısrar eder. Ona göre, Hamlet'in deliliği bize Erasmus'un *Deliliğe Övgü*'de sözünü ettiği gerçek bilgeliği hatırlatmalıdır. Bu nedenle, onun deliliğini var olan dünyanın bir eleştirisi, yani bir hiciv olarak görmemiz gerekir.⁷

Hamlet klasik *eiron* kavramının vücuda gelmiş halidir. Yani bilgelik iddiasından vazgeçtiği ölçüde bilgeleşen Sokratik ironiyi benimsemiştir. Daha doğrudan bir şekilde söylemek istersek, [Hamlet ile] Shakespeare aklın hümanist bir eleştirisini sunmaktadır. Bu akıl, Erasmus'ta gördüğümüz şekliyle, aslında hayatın kendisinin bir komedi olarak tezahür ettiğini düşünür. [...] (Levin 124-125)

Böyle bir Hamlet okuması, Bakhtin'in anlayışı ile örtüşmeyecektir. Çünkü bir temsiller evreninin dışına çıkamayacak ve dünyayı Platon'un öngördüğü görüntü ve gerçeklikten oluşan ikili karşıtlıklar içerisinde algılamaktan kurtulamayacaktır.⁸ Bu nedenle, her şeyin kendisine göre konumlandırıldığı ve merkezî bir nokta olarak alınması gereken evrensel ve değişmez doğru fikrini geri getirir.⁹ Bu ironi anlayışı, Prens'i bir sosyal eleştirmen ve hümaniste indirgeyerek deliliğindeki anarşist öğeleri göz ardı ettiği için resmin tümünü görmekten

7 Deliliğin (ya da abdal olmanın) bir Erasmus kavramı olarak daha derinlemesine bir tartışması için bkz. William Willeford, *The Fool and His Scepter: A Study in Clowns and Jesters and Their Audience*, Northwestern University Press, 1969, s. 25-26.

8 Ironi teriminin kökleri aklıyla böhörlenen karakter Alazon'a karşı zafer kazanan Yunanlı komik karakter *Eiron*'a kadar uzanır. Platon diyaloglarındaki Sokratik ironi bu kökten türemiştir. *Eiron* sözcüğü Yunancada aynı zamanda, "ayırarak, sınır koymak, farklılaştırmak anlamına gelir" ve bu anlamıyla kaçınılmaz olarak görüntü ve gerçekliği birbirinden kesin çizgilerle ayıran Platonik anlayışın içine düşer.

9 Sokratik ironi, ne Bakhtin'in diyalojizmiyle ne de Hegel'in anladığı anlamda diyalektikle uyumludur. Hegel'e göre, iki bilincin karşı karşıya kaldığı anda baş vurduğu yöntem olarak dil daha başından ironiktir, bu aşamada onun dışına çıkmanın yolu yoktur. Sokrates ise, sofistlerin yöntemlerini sorgularken, onların yanlış ve işlevsiz olduğunu göstermeyi ve dolayısıyla evrensel nasıl ulaşacağını anlatmayı amaçlar. Bu nedenle, Hegel'e göre Sokratik ironi hakikate giden bir diyalektik araştırma metodudur. Sorun şu ki, hakikat bu metodun "dışında" bırakılır. Platon'un anladığı gibi hareketsiz, sonsuz bir nesne olarak kalır (*Philosophy of Right* 101).

acizdir.¹⁰ Barrie aynı zamanda Levin'in Hamlet'in deliliğine dair yaptığı yoruma işaret ederek, "böyle bir Hamlet'in, resmî yıkımın eleştirmeni olduğu halde resmî değerler için gerçek bir tehdit teşkil etmediğini" kabul etmek gerektiğini söyler (84).

Hamlet pedagojik bir oyun değildir. Shakespeare'in oyununu bu gözle okumak, bu zengin metni çok dar bir aralığa sıkıştırmak anlamına gelir. Bu oyunu toplumsal bir meseleyi merkeze alan bir hiciv olarak okumak da aynı derecede zayıf bir yaklaşım olur. Prens Hamlet, bir toplumsal eleştiriyi dile getirmekten çok daha fazlasını yapar çünkü. Onun meselesi, yalnızca siyasi iktidarla değil, bireyin evrensel olanın karşısındaki güçsüzlüğüyle de ilgilidir. Aslına bakarsanız, toplumsal bir eleştirmen olmadığı gibi, bize bir ders vermeye çalışan sıradan bir ahlakçı da değildir Hamlet. Bütün iktidarların karşısındaki yalnızlığı ve boyun eğmezliği ile isyankâr bir karakterdir. Kendini ciddiye alan ve basmakalıp fikirlere sahip herkes onun alaycı dilinden nasibini alır. Bu anlamda, hiçbir iktidar onun karşısında uzun süre duramaz. Hepimizin varoluşunun üzerindeki yegâne iktidar sahibi ölüm bile. Oyun içinde, Hamlet kendisinin ve başkalarının ölümlülüğü üzerine defalarca konuşur. Kendini onun koşullarında bulan herkesin öteki tarafı sorgulayacağını düşünebiliriz. Doğrudur, insan her gün babasının hayaletinin ortaya çıktığı ve intikam talep ettiği bir dünyada yaşamaz. Bu olduğunda, kendi sonuna dair sorular sorması normal sayılabilir. Ancak Hamlet'in ölüm fikriyle yüzleştiği hemen her noktada, onu bilinmezliğinden arındırarak dönüştürdüğü ve bedenini tanıdık alanına indirerek ele aldığı görülür. "Cereyanda durmayın" ["Will you walk out of the air, my lord?"] gibi bir şeyler söyleyen Polonius'a "Mezarıma gideceğim" (ora-

10 "Hamlet and Counter-Humanism" isimli bu eserde, Knowles *Hamlet*'teki Rönesans değerlerine yoğunlaşarak hümanist retorik ve diyalektikteki Stoacıların ve Hristiyanların tutkunun değerini azalttıkları klişesinin önemi üzerinde durur. Kibri ve üzüntüsünde Hamlet'in öznelliği bireyin eşsiz kendiliği için olan akıl geleneğini reddeden bilincinde fark edilir, ki bu Knowles'a göre "burjuva bireyselliği kültürü, liberal hümanizmin özcülüğü tarafından geçmişe dönük bir anakronizm değildir" (1066). Bkz. Ronal Knowles, "Hamlet and Counter-Humanism", *Renaissance Quarterly*, cilt 52, sayı 4, Kış 1999, s. 1046-1069.

sı havadar sayılmaz) [“Into my grave” (II.ii.207)] derken de, Polonius’u kazara öldürdükten sonra yaverinin nerede olduğunu soran krala yaşlı adamın önemli bir davete gittiğini ama bu sefer yemek yiyen kişi değil de yemeğin ta kendisi olarak [“Not where he eats, but where he is eaten” (IV.iii.19)] katıldığını söylerken de, yine aynı sahnede başka yaratıkları yiyerek kendimizi semirttiğimizi ama bütün bunların boşuna olduğunu çünkü sonuçta bizim de mezarda solucanları semirteceğimizi iddia ederken de [“Your worm is your only emperor for diet: we fat all creatures else to fat us, and we fat ourselves for maggots” (IV.iii.21-23)] hep aynı bedensel imgelere başvurur ve ölümün ağırlığını yok sayarak onu itibarsızlaştırır.

Bütün bunlardan yola çıkarak, Barrie’nin de iddia ettiği gibi, Hamlet’in kendi trajedisini tersyüz etme becerisini gösteren bir karnaval soytarısı [*Fool*] olarak okunabileceğini söyleyebiliriz (86-87). Bu da, Shakespeare’in oyununda ironinin kullanımına bambaşka bir yerden bakmamıza neden olur. *Hamlet*’te prensin kullandığı dilden çıkarak oyunun tümüne yayılan ironi, ikili karşıtlıkların içinde bir kelime oyunu olarak kalmaz, bunun ötesine geçip kendini muğlaklığa ve iki anlam arasında sürekli bir gitgele açtığı için Levin’in “Sokratik ironi” diye tanımladığı sınırların dışına çıkar.

Tutunamayanlar’daki ironiyi tartışırken Nurdan Gürbilek’in bahsettiği durum da tam olarak budur aslında. Gürbilek, Atay’ın metnini okurken, ironi ve hiciv arasındaki farka dikkat çeker. Okura şunu hatırlatır: Hicvin tersine, ironide bir doğruluk, bir haklılık zemini yoktur. Ironi, doğruyla yanlış ayıran zeminin kayganlaştığı, belirsizleştiği an başlar. Ironinin öznesi, soytarının gerçeklik ve illüzyon arasındaki çizgide duran pozisyonunu daha en başından kabul eder (*Yer Değiştiren Gölge* 28-29). Gürbilek’in burada yaptığı tespit çok yerindedir. Atay’ın romanına ve karakterlerinin diline hâkim olan ironi, bize Bakhtin’i ve karnaval soytarısının dilini hatırlatan bir muğlaklık üzerinden açılır. Karnaval soytarısı, yalnızca kendi üzerine düşeni oynayan bir aktör değildir. O, üzerine ayak bastığı her zemini yıkan ve yeniden kuran, sonunda kendisini de ta-

mamen yok ederek dönüştüren bir karakterdir. Yalnızca dışarıdaki dünyaya meydan okuyabildikleri, yani bir toplumsal eleştiri ile karşımıza çıktıkları için değil, kendini olması gereken den daha fazla ciddiye alan ve mutlaklaşıp katılaştan bütün fikirlere savaş açabildikleri için, Turgut ve Selim, aynı anda hem gerçek hem ideal olan, Bakhtin'in dediği gibi, "yaşam ve sanat arasında garip bir orta noktada" (*Rabelais* 5) duran bir yaşam formunu temsil ederler.

Bu bölümde, yine Bakhtin'den ilham alarak, arkadaşı Selim'in peşinden giderken yavaş yavaş deliren (ya da abdallaştan) Turgut'un gelişimine yakından bakacağız. Bir yandan da Atay'ın karakterinin, edebi akrabası Hamlet gibi, aslında bir ortaçağ soytarısı [*Fool*] olduğunu göstermeye çalışacağız. Ortaçağın en önemli figürlerinden biri olan soytarı, kralın iktidarından korkmayan ve ona karşı durabilen yegâne karakterdir. Soytarının becerisi, iktidarın görüldüğü kadar kutsal ve dokunulmaz olmadığını göstererek onu itibarsızlaştırmaktadır. Soytarı kralın tacını kendi başına koyar ve siyasi iktidarı elinde bulunduranın aslında en büyük soytarı olduğunu ima eder. Soytarı da bir tür kraldır: Karnavalın kralı. Fakat soytarı, tacı kendi başına koyduğunda, kendini kral gibi ciddiye almaz. Her taç giymenin en nihayetinde tacı çıkarmakla sonlanacağını ve bunun iktidarın yarattığı illüzyonun arkasında yatan tek hakikat olduğunu bilir (*Rabelais* 365). Oğuz Atay'ın, toplumsal bir eleştiri öneren hicvin monolitik ciddiyetine karşılık, ironinin yarı alaycı-yarı ciddi tonunu tercih etmesinin nedeni budur. Tutunamayanlar, soytarının iktidarın tacını elinden alan oyunculuğunu taşırlar. Selim ve Turgut'un dilinde ortaya çıkan, her türlü iktidarı alaşağı ederken, bir yandan da onun yerine talip olmaya kalkan bir "doğruculuk" değildir. Bu ihtimalin ortaya çıktığı durumlarda, kendilerini de alt etmeyi ve gülünçleştirmeyi tercih ederler. Özetle, bir cins olarak tutunamayanlar, muktedirin maskesini sökerken onun yerini alacak olan yeni iktidara karşı da pozisyon alırlar. Çünkü o da kendi mutlaklığını ilan ettiği ölçüde katılacak ve kutsallaşacaktır. Atay için yegâne hakikat bu sürekli dönüşüm ve muğlaklıktır. Onun için, kendi hük-

münden başka bir güç tanımayan siyasi iktidarın yanında durmadığı gibi, onu alt etmek isterken onun başka bir versiyonuna dönüşecek hicivi de tercih etmemiştir. Atay'ın durduğu yer, bizce Bakhtin'e yakın bir yerdir. Çünkü her şeyden önce, sanatsal bir illüzyon yaratarak “özgür ve eleştirel tarihsel bilinç”in (73) üzerinde durabileceği bir zemin oluşturmayı başarmıştır.

“Metnin babaları” ve Cumhuriyet çocukları

Jale Parla, Tanzimat dönemi romancılarının metin içindeki güçlü mevcudiyetine işaret eder ve onların müdahaleci tavrının altını çizmek için “metnin babaları” terimini kullanır (*Babalar ve Oğullar* 49). Parla'ya göre, bazı durumlarda yazar metne ve karaktere müdahale etmekten de öteye geçer ve neredeyse bir “muhibir” haline gelir, çünkü Namık Kemal'in *İntibah*'ında¹¹ olduğu gibi yazar okuru karaktere karşı kışkırtarak araya girmenin geleneksel boyutunu aşar. Tanzimat edebiyatının diğer yazarları da farklı değildir, çünkü okura hakikati anlatmak gerektiğini düşünürler. “Hakikat” ise, tek başına yenilir yutulur bir şey değildir. Onun kabul görebilmesi için hikâyenin süsü ve bezeği içinde sunulması gerekir. Parla, erken dönem Osmanlı romanının kalbinde yatan bu “hakikat” alegorisini şöyle anlatır:

Osmanlı yenilikçilerinin roman yazma gerekçesini oluşturan bu alegorinin anlamı şudur: Gerçek evrenseldir; çıplak, mutlak, tek ve değişmezdir. Herkes için ayındır ve herkesçe de böyle kabul edilmelidir. Ancak, kimi zaman anlaşılması, çoğu zaman da kabul edilmesi güçtür. Bunun içindir ki masal öğeleriyle anlatılması gerekir. Romancı hem yorumcudur, hem de gerçeği süsleyendir, masal öğeleriyle bezenmiş gerçeğin bil-

11 Namık Kemal *İntibah*'ı 1879'da yazmıştır. Roman, babasını kaybetmiş genç bir adamın geleneksel aile değerleriyle tutkulu bir aşk hikâyesi arasında kalışını konu alır. Ahmet Evin'in de belirttiği gibi, *İntibah* “Avrupa romanlarından görülen cinsten bir psikolojik derinliği Türk yaşantısının içinde arayan ilk Türk romanıdır.” Bkz. Ahmet O. Evin, *Origins and Development of the Turkish Novel*, s. 68.

gesidir. Böylesine sorgulanamaz ve mutlak gerçekleri iletmek amacıyla yazılan öyküler kaçınılmaz biçimde alegorikleşir; alegori de ilk romanlarımızın, belki de Doğu romanının, hiç değilse başlangıçta üzerine kurulmuş olduğu eksendir. (52)

Parla'ya göre, erken dönem Türk romanına hâkim olan alegori, babasız bir çocuğun, yani bir yetimin hikâyesidir (15). *Babalar ve Oğullar*'da Parla'nın temel analizi, Türk romanının, oğulun hemen büyüme ve babanın sorumluluğunu alma konusunda acele ettiği "babasız" bir evde doğuşu üzerinedir. Babasız çocuk hikâyesinin kökleri, Osmanlı'nın dağılmasına ve erken dönem romanlarında şehvetli aşkı temsil eden karşı konulmaz bir kadın olarak resmedilen Batı'nın baştan çıkarıcı etkisine kadar uzanır. Bu nedenle, resim oldukça karmaşıktır: Türk aydını, ölü baba ve onun yerine geçmeye çalışan *dişi-şeytan* arasında kalır. Parla bizi bu alegorinin Freudyen çağrışımlarına karşı uyarır:

Yine de Tanzimat düşününde belirleyici olan babayı öldürmek değil, ölmekte olan babayı diriltmek çabalarıdır. [...] Babaoğul ilişkisi Tanzimat döneminde bir çatışma değil devamlılık ilişkisidir. Bu muhafazakâr ilişkinin oğulları ilk romancılarımızdır ve hepsi de kaybedilmiş bir baba arayışı içinde kendileri vesayet üstlenmek zorunda kalmış otoriter çocuklardır. (18)

"İyi baba ölü babadır," der Bülent Somay, muhtemelen Parla'nın tezine muzipçe bir gönderme yaparak (50). Parla'nın odaklandığı dönemde, ölü bir babanın ardından hızla büyümek zorunda kalmış genç erkeklerden söz etmek mümkünken, Somay'ın "Hamlet Kuşağı" adlı makalesininin arka fonunu oluşturan 1970'lerde, otoriter bir babanın vesayetinde büyüyen çocuklarla karşılaşırız. Bu döneme hâkim olan siyasi atmosfer dikkate alındığında, asıl meselenin "babasızlık"tan ziyade "aşırıya kaçan bir babalık" hali olduğu konusunda Somay'a hak vermek zorunda kalırız. Cumhuriyet'in otoritesi kendi bekasını sağlamak üzere devreye girmiş ve siyasi özgürlük talebi ile sokaklara dökülen gençlere "devlet baba"nın kim olduğunu

hatırlatmak üzere harekete geçmiştir. Bir açıdan şöyle de diyebiliriz: Osmanlı İmparatorluğu'nun babasız çocukları, ölen bir monarşinin kalıntılarından bir millet yaratmak adına kendileri sert birer babaya dönüşmüşlerdir. Türkiye Cumhuriyeti, Parla'nın daha evvel sözünü ettiği, "hakikat"ın taşıyıcıları olduklarına dair sağlam bir inanç besleyen "metnin babaları" tarafından kurulmuştur. Bu nedenle, Parla'nın benzetmesi dönüşmüş ve Somay'ın elinde modernist devleti temsil eden otoriter bir baba şeklini almıştır. Parla'ya göre, "mutlak otoritelerin zaafa düştüğü süreçlerde, dünya görüşü(nün) hâlâ mutlakçı olmaya devam" ettiği Tanzimat'tan yüz yıl sonra, çocukların babalarının otoritesini sorgulama zamanı gelmiştir. Oğuz Atay da bunu gerçekleştiren ilk yazarlardan biridir.

Türkiye'de 1970'lerde, cumhuriyetin ideallerini hayata geçirmeyi hedefleyen inkılapçı ruh hâlâ etkisini koruyordu. En azından o yıllar için, Osmanlı'nın son dönemine damgasını vuran Doğu'nun geleneksel değerlerine dönmek arzusu artık terk edilmiş gibi duruyordu. Ancak cumhuriyetin ilk yıllarında Türklük fantezilerini canlı tutan "muasır medeniyetler seviyesine" ulaşmak fikri de bir dönüşüm geçirmiş gibiydi. 1968'den sonra bütün dünyayı saran özgürlükçü siyasi atmosfer nedeniyle, Türkiye'de de güçlü ve ekonomik olarak bağımsız bir yeni ülke kurmak fikri –yani cumhuriyetin asıl ülküsü– Batı emperyalizmine karşı bir dünya devrimini savunan sosyalist gençlerin sesiyle örtüşmüş ve kendine burada yepyeni bir ifade bulmuştu.

Modern Türkiye'nin oluşturulması yolunda özgürlük ve eşitlik değerleri gözetilmeli ama Batı'nın siyasi iktidarına şüpheyle yaklaşılmalıydı. Yani 1970'lere gelindiğinde düşman hâlâ Batı'dır, fakat artık utangaç Osmanlı paşazadesini baştan çıkaran bir matmazel değildir, onun yerine Sam Amca'nın posterlerinden incecik parmağını izleyicisine uzatan kurnaz yaşlı adamdır – ya da daha gerçekçi bir biçimde, Boğaz'da görülen Amerikan savaş gemileridir.

Yukarıda da sözünü ettiğimiz makalesinde Bülent Somay, 60'lar ve 70'ler kuşaklarının Kemalizm'le kurdukları karmaşık

ilişkiye dikkatimizi çeker ve 6. Filo'ya yönelik protestoların bu ilişkiyi anlamakta ne kadar önemli olduğunu anlatır. Somay'a göre, "devrimci literatür" de bu olay seneler senesi Batılı emperyalist güçlere karşı kazanılmış büyük bir zafer olarak anılmıştır. İlginç olan, bu olay nakledilirken genellikle İstiklal Savaşı terminolojisinin kullanılması ve tarihteki bu iki sürecin benzerliğinin altının çizilmesidir. Somay'a göre, bu jargon siyasi bir tercihtir ve Türkiyeli sosyalistlerin ideolojik olarak Kemalizm ile kurdukları akrabalığın ifadesidir.

Üniversite gençliği, 6. Filo'nun askerlerini Dolmabahçe'den denize döktü." Bu ifade on yıl boyunca devrimci gençlerin gurur kaynağı oldu. Oysa aynı yıllar boyunca pek az insan bu cümlelerin fiiline dikkat etmiştir. "Denize dökmek" hepimizin beynine ilk, orta ve yüksek öğretim yıllarında kazınan bir fiil. Kurtuluş Savaşı'nın mutlu sonu, Yunanlıların İzmir'den "denize dökülmesidir" Bundan elliye yakın yıl sonra aynı eylem İstanbul'un göbeğinde, bu kez ABD askerleri için gerçekleştirilecek, ve bir kuşağın yıllar boyu övünç kaynağı olacaktır. ("Hamlet Kuşağı")

Türkiye belli ki "68 ruhu"nun, yani Avrupa ve Amerika'da esen "değişimin solcu rüzgârları"nın etkisi altındadır. Daha iyi bir dünya yaratma arzusuyla harekete geçen Türk gençliği, dünyadaki yaşlıları gibi özgürlük ve eşitlik aramıştır. Ancak Bülent Somay'ın son derece ilginç makalesinde de görüldüğü gibi, 60'lar ve 70'ler kuşaklarının özgürlük arayışları modern Türkiye'nin oluşturulmasında benimsenen görece otoriter Kemalist ideolojiyle el ele yürümüştür. Sürecin başlangıcında Türkiyeli devrimciler, toplumda büyük bir dönüşüm öngören ilerlemeci hedefleri ile Kemalizmin idealleri arasında büyük bir çelişki görmemişlerdir. Onların karşı çıktığı, Türk devletinin kendisi ve kuruluş idealleri değil, kökleri Batı'da olan emperyalizm ve kapitalizmin sözcüsü olduğuna inandıkları hükümetlerdir.

Anlaşılan Jale Parla'nın oluşturduğu "babalar ve oğullar" okuması hâlâ geçerlidir. Ancak işler iyice karışmış ve ölü ba-

banın ruhu ile onun yerini alan “yeni baba”nın iktidarı meseleyi iyice çetrefil bir hale getirmiştir. Bülent Somay “Hamlet Kuşağı”nda, dönemin psikanalitik bir okumasını yapar ve bu karmaşık bulmacanın içinden çıkabilmek için bize kimi değerli ipuçları verir. Somay’a göre, 70’ler kuşağı “ölü/iyi babanın”, yani Mustafa Kemal’in hayaletinin gölgesi altında yaşamıştır. Baba Hamlet gibi Mustafa Kemal de “Gençliğe Hitabe” ile Türk gençliğini büyük bir görev ile baş başa bırakmıştı. 70’lerin devrimci gençleri, “[...] ‘ana’ devleti varolan hâkim ve yönetici sınıfların elinden kurtarma macerasına girerken, meşruiyetlerini tıpkı Hamlet gibi, ölü/iyi babanın hayaletinden” almışlardı. Dolayısıyla ortalıkta iki baba figürü vardır. Biri gerçek ama ölü baba (Baba Hamlet/Kemalizm), diğeri de kötü ve sahte baba (Claudius/varolan devlet), dolayısıyla görev veren ve izlenmesi gereken devlet ile varolan baskıcı devlet sürekli karışıyor. Anne meselesi ise daha da karmaşıktı, çünkü Gertrude gibi “ana vatan” da, bazen yabancıların tecavüzünden korunması gereken kutsal anne olarak beliriyor, bazen de onu ele geçirmeye teşebbüs eden “yabancı” güçlere kolayca teslim olan bir fahişe olarak görülüyordu. “O zaman da iyi oğulların anne devleti hem yabancıardan, hem de onu yabancılar peşkeş çeken baba devletten koruması gerekiyor”du (50-51).

Somay’ın ölü baba/lider rehberliğinde “ana vatani” kurtarma görevini üstlenmiş gençlik fikri üzerinden açılan Hamlet metaforu, manik ve karmaşık 70’lerin atmosferini başarılı bir şekilde yansıtır. Oğuz Atay’ı dönemin yazarları arasında tartışmasız bir şekilde öne çıkaran mesele de bu noktada gizlidir. Onu kendi dönemdaşları arasında benzersiz kılan, Hamlet metaforunda işleyen iktidar mekanizmalarını görebilmiş olmasıdır. *Tutunamayanlar*’da, 70’lere hâkim olan bu ruhu yakalamış ve Hamlet metaforunu, ister devrim olsun ister yeni bir ulus yaratma çabası, tüm ilerlemeci hedeflerin totaliter doğasını sorgulamak için kullanmıştır. O dönemde daha çok, Cumhuriyet’in ideallerini yaymak için Anadolu’ya giden ve insanlara hizmet ve bilgi götüren karakterlerin (bu aydınlar genellikle öğretmen oluyordu) yaygın bir şekilde kullanıldığı, birtakım oluşum romanla-

rı yazılıyordu. Bu romanların ana teması, yoksulluk ve cehaletle beslendiği için önü alınamayan gericiliğe karşı ilerici ve aydınlık bir Türkiye'nin resmini oluşturabilecek kişilerin verdiği savaştı. Türk edebiyatında yoksulluk zaten geniş yer tutan konulardan biriydi. 70'li yıllara kadar bu konu daha çok taşra ve sınıf meseleleri üzerinden temsil ediliyor ve kişilerin içinde yaşadığı fiziksel koşulları belirleyen yönüyle ilgileniliyordu. 50'ler ile 70'ler arasında Türkiye'deki kültürel iklimi, bu meseleleri kendine dert edinen romanlar tarafından belirlendi. Daha sonra "köy romanları" ya da "toplumsal gerçekçi romanlar" diye anılacak olan bu kitaplar yazılırken, yazarların en önemli meselesi taşrada feodal ilişkilerin içinde hapsolmuş ya da köyden kente göç etmiş kişilerin mücadelesini anlatmaktı. Bu romanlar aracılığıyla, milliyetçiliğin ve vatanseverliğin solcu ilericilikle örtüştüğü görüşlerin kendine ifade bulduğu bir alt tür ortaya çıktı.¹²

Tutunamayanlar ise bu romanlardan hiçbirine benzemiyordu. Her şeyden önce, toplumsal bir meseleden ziyade kişisel ve hatta varoluşsal bir durumu anlatma cesaretini göstermişti. Üstelik kendini "köy romanları"nın dile getirdiği "toplumsal gerçeğin" karşısına yerleştiriyor ve bu konuda bir eleştiri dile getiriyorsa da, bunu tamamen başka bir yerden ve kendine özgü mizahi bir ton kullanarak yapıyordu. Daha da şaşırtıcı olanı, kentliydi ama elit değildi, taşrayı tanıyor ve içeriden bir yerden konuşuyordu. Bütün bunları dikkate aldığımızda, *Tutunamayanlar* gibi bir romanın ilk yayımlandığında Türk edebiyatı tarihinde garip bir durum olarak görülmüş olmasına şaşmamak gerekir. Eğer bütün "Türklük" tarihi, Parla'nın önerdiği gibi, "babalar ve oğullar" şeklinde özetlenecekse, Türk roma-

12 Mahmut Makal'ın *Bizim Köyü* (1950), Orhan Kemal'in *Bereketli Topraklar Üzerinde'si* (1954), Yaşar Kemal'in *Teneke'si* (1955), Talip Apaydın'ın *Sarı Traktör'ü* (1958), Fakir Baykurt'un *Kaplumbağalar'ı* (1967) bu romanlar arasında sayılabilir. Jale Parla'nın da belirttiği gibi, bu romanlar "Kemalizm, ulusalcılık, sosyalizm ve komünizm gibi bir arada durması beklenmeyen garip bir karışımın ürünüydüler." Bkz. Jale Parla, "From Allegory to Parable: Inscripti-
ons of Anatolia in the Turkish novel", *New Perspectives on Turkey*, sayı 36, Bahar 2007

nı sonunda isyankâr evladını, yani Hamlet'ini bulmuştu. Oğuz Atay'ın kendisi de bunun farkında olmalıydı ki, romanında Shakespeare'in karakterine doğrudan göndermeler yapmış ve onu sorunlu bir ülkenin kafası karışık genç prensi olarak hayal etmişti. Bununla da kalmamış, başkahramanı Turgut'un kişiliğinde bir anti-kahraman yaratmış ve onu yalnızca bir "mesih" değil, aynı zamanda bir soytarı olarak da tasvir ederek Türkiye'nin o dönemdeki ruhunu yakalamayı başarmıştı.

Ataerkil otorite problemi:

Tutunamayanlar'da Hamlet metaforu

Bülent Somay'ın da hatırlattığı gibi, *Hamlet*'i temelde ataerkil otoriteyle ilgili bir oyun olarak okumak elbette mümkündür. Buradan bakıldığı zaman, *Tutunamayanlar*'daki Hamlet anıştırmaları da yerine oturur ve daha anlamlı bir hal alır. Ancak Atay'ın romanında Turgut'un mücadelesi yalnızca devlet-babanın siyasi otoritesi ile değil, tümüyle "babalaşan" ve ceberrutlaşan bir dünyayla da ilgilidir aynı zamanda. *Tutunamayanlar*, bu açıdan düşünüldüğünde de, bir "babalar ve oğullar" romanı olarak okunabilir. Turgut'un babası ile ilişkisine romanın birçok yerinde defalarca değinilir ve babanın mutlak iktidarı altında yetişen oğulun bu güçlü ve merkezî figürle baş etmeye çalışması değişik kereler hikâye edilir. Tamamen "babalaşmış" ve akılcılaştırmış bir dünyada kendine yer bulma çabası, Atay'ın başka metinlerinde de, mesela "Babama Mektup"ta da kendini gösterir. Burada da, babanın her yeri kaplayan varlığından bunalan ama zamanla kendini onun yerine geçecek (ve tabii onun gibi bir gün ölecek) kişi olarak görmeye başlayan oğulun iç çatışmaları anlatılır. *Tutunamayanlar*'daki farklılık, bu iç çatışmaların mesafeli ve dikkatli bir anlatıcı tarafından değil, bir karnaval soytarısı haline gelmiş ve (ileride tartışacağımız gibi) ancak bu sayede iç monoloğunu sürdürmeyi başarabilen bir karakter tarafından dile getirilmesidir. Onun için Turgut'un Hamletleştiği sahne, "babalar ve oğullar" temasını bütün çağrışımlarıyla düşünmemizi talep eder bizden. Başka bir deyişle, Atay'ın ro-

manının bu şenlikli bölümü, Shakespeare'in oyununun siyasi gerilimi gibi varoluşsal sorularını da Atay'ın romanına taşır. Biz bu bölümde, siyasi iktidarın temsili ile daha yakından ilgileneceğiz ama "babalar ve oğullar" temasına kitabın ileriki bölümlerinde yeniden geri döneceğiz.

Meşru olmayan bir iktidarın hâkim olduğu bir ülkede kendini kapana kısılmış gibi hisseden Hamlet gibi, Turgut da sistemi sorgulayan her birey gibi siyasi otoritenin gücüyle yüzleşmek zorundadır. Bir yandan da, kişilerin özel hayatını en küçük köşesine kadar ele geçirmiş bu iktidarın kendi varlığı üzerinde yarattığı boşunalık ve değersizlik hissiyle baş etmek durumundadır. Ters giden bir şeyler vardır. Tıpkı Danimarka'da bir şeylerin ters gittiğinden şüphelenen Hamlet gibi, Turgut da bir yandan siyasi iktidarın meşruiyetini sorguladığı gibi, bir taraftan da o iktidarın pişirip sunduğu ve önüne koyduğu "medeni hayat" denen şeyin altını kaldırıp şöyle bir bakmak ister. Turgut dışında pek kimsenin derdi yok gibidir. Herkes önüne konanı kabul eder, yürümesi gereken yollarda yürür. Çoğu için bütün sorular sorulmuş ve hepsi cevaplandırılmıştır. Kimse şüphelenmez, itiraz etmez ve karşı çıkmaz. Bir hayaletle genç bir prens-ten başka. Tıpkı Shakespeare'in oyununda olduğu gibi.

Selim ve Turgut, yani *Tutunamayanlar*'ın hayaleti ve genç prensi, bu görevi üstlenecekler ve herkes tarafından kabul görmüş bir iktidarı tersyüz etmenin yolunu arayacaklardır. Ne var ki bu yol delilikten geçer. Hamlet için de Turgut için de böyledir bu. Hamlet'in oyun içindeki "delilik numarası" (*antic disposition*), tacını ve tahtını elinden almış ve onu "fazlaca güneşin altında bırakmış" ("too much in the sun") amcası Claudius'a karşı tek silahıdır. Onun iktidarı ile baş edebilmenin yegâne yolunun delilikten geçtiğini anlayan genç prens, saray soytarısının (belki de çocukluğundan hatırladığı Yorick'in) rolüne bürünür ve böylece bir tür dokunulmazlık elde eder. Kendini mutlaklığından şüphesi olmayan iktidarın karşısında alınabilecek yegâne pozisyonun delilik olduğunu bilecek kadar zekidir Hamlet. Saray soytarısı, kralın karşısına çıkabilecek ve onunla boy ölçüşecek tek kişidir. Korkuyu yenmenin ve ceberrut bir

iktidarla başa çıkabilmenin yolu budur. Bu açıdan bakıldığında, Hamlet'in deliliği oyuna heyecan ve mizah katmak için eklenmiş bir öge değil, dramatik işlevi açısından merkezî önem taşıyan bir kırılma anıdır. "Şirazesinden çıkmış dünyayı" ("the world is out of joint") yeniden yerine oturtmanın ve düzeltmenin ("to set it right") tek yolu olarak görülür.

Roman içinde Hamletleştiği, yani genç prensin delilik rolünü benimsediği ölçüde, Turgut bunun ne kadar güçlü bir araç olduğunu fark edecektir. Onun deliliği de Hamlet'inki gibi sarımsı, yıkıcı, tersyüz edici bir deliliktir. Önce rol olarak başlayan ama sonra yavaş yavaş karakteri de dönüştüren bu delilik hali, Turgut'un gündelik hayattan uzaklaşmasında ve kendi varoluşsal sorularına dönmesinde de büyük bir rol oynayacaktır. Turgut'un deliliği bu açıdan da Hamlet'inkine benzer. Karakterin yalnızca dünyaya karşı duruşunu değil, içsellliğini de okuyucuya açar, siyasi bir pozisyona işaret ettiği kadar bireyin evrensel karşısındaki durumunu da gösterir. Karnaval kahkahası soytarının ağzında, sadece iktidarı deviren anarşist bir güç olmakla kalmaz kozmik bir kahkahaya da dönüşür. Her halükârda, Turgut'un Hamletvari deliliği ile, bu kahkaha *Tutunamayanlar*'a da girer ve romanı karnavalın dönüştürücü gücüne açar.

Bu bölümün geri kalanında, modern romanda kendine yeni bir ifade biçimi bulan karnaval ruhunun, *Tutunamayanlar*'daki yerini ve özellikle de soytarı (*Fool*) figürünün iktidar mekanizmalarını tersyüz etmek için nasıl kullanıldığını tartışacağız. Bir yandan Oğuz Atay'ın Shakespeare'le olan diyaloguna yakından bakmaya çalışırken, diğer yandan da Turgut'un Hamletleşmesini Türk aydınının iktidara karşı konumunu anlatan bir metafor olarak okumaya gayret edeceğiz. Bu incelemenin merkezinde, Turgut'un (ve dolayısıyla onun temsil ettiği Türk aydınının) dünyaya karşı duruşunun başlı başına Hamletvari bir delilik, yani bir "*antic disposition*" olduğu iddiası yer alacak.

Tutunamayanlar'daki Hamlet göndermeleri, metnin bir karnavala dönüşmesini anlamada bir anahtar niteliği taşır. Oğuz Atay, Hamlet figürünü roman içinde her kullandığında, Shakespeare'in genç prensinin diğer bütün özelliklerini soluklaş-

tırır ve onun soytarılığına işaret eder. Bunu yaparak, hem kendili metninin Shakespeare'in oyununu belirleyen iktidarla ilgili sorunlara açar hem de Turgut'un söylemindeki grotesk özellikleri ortaya çıkarır. Bu tarz bir örnek, bize Graves'in önerisini anımsatan bir şekilde,¹³ Hamlet'i İsa'nın yanına koyup Turgut'un zihnindeki bir diyalogda bir araya getirdiğinde görülür. Hamlet'in İsa ile buluştuğu bu garip sahnede, Turgut sürekli araya girip okura iki karakterin de bayağı beceriksiz olduğunu hatırlatır. İkisi de işleri yoluna koymak ("to set it right") amacıyla yola çıkmış ama bu konuda düpedüz başarısız olmuşlardır. Bu sahnede Oğuz Atay, Turgut'un ağzından hem Hamlet'le hem de İsa ile dalga geçer ve onları insanlaştırarak tahtlarından indirir:

Ben Danimarka prensi Hamlet, siz kimsiniz? Aferin oğlum Hamlet, sen bu yolda devam et. Soylu olduğu için biraz yukardan bakacak elbette. Öteki, beyaharmaniyesinin içinde kaybolmuş; yalnız yüzü görünüyor. Hangi dili konuşacaklar? Biri Danimarka dilini bilmez: yok, muhakkak bilmez. Hamlet sakalsız ve bıyıksız. O bilir mi İbranice? Öteki, inadına sakallı ve bııklı. Fakir, ana dilinden başkasını bilmez. Berber yüzü de görmemiş fakir. İkisinin bir ortak yanı yok mu? Var elbette. İkisi de babası için savaşıyor. Kim beni memnun ederse, yukarıdaki babamı da sevindirmiş olacaktır. Hamlet, ben babanın ruhuyum.. Ey zavallı ruh! İntikam alma meselesinde anlaşamıyorlar. (285-286)

Atay daha sonra İsa metaforunu genişletir ve yalnızca başkahramanı Selim'in karakterini aydınlatmak için değil, solcu gençliğin 70'lerde kendini bulduğu konumu tanımlamak için

13 Harry Levin Hamlet'i Don Kişot ve Mışkin ile karşılaştırırken, Michael Graves genç prensi bu iki karakterin temelinde yatan arketiple, yani İsa ile birlikte düşünmeyi tercih eder. Bir yandan Hamlet'in deliliği seçtikten sonraki halinin, şakacı bir iskelet olarak tasvir edilen Ölüm'ün "arkaik temsili"ne benzediğini iddia ederken, diğer yandan da bu figürün Hristiyan çağrışımlarını hatırlatır ve prensin "İsa ile benzerliğinin [...] oyun sona yaklaşırken daha da belirginleştiği"ni iddia eder. Bkz. Michael Graves, "Hamlet as Fool", *Hamlet Studies*, sayı 4, 1982, s. 72-88.

de kullanır. Bu sahnede, İsa'ya devrimci bir özellik yüklüyor veya dünyayı kurtarmaya niyetlenen solcu radikallere mesih rolü atfediyor olsa gerektir. Bize kalırsa, bunların ikisini birden ima etmektedir. Dünyaya ikinci kez gelişinde, İsa'nın Türkiye'ye gönderildiğini hayal eder ve bunun neticesinde olabilecekleri bir bir sıralamaya başlar. Ona göre, İsa'nın gelişi oldukça sorunlu olacak, mesih bu coğrafyada ciddi bürokratik engellere takılacağı için bir türlü halka ulaşamayacaktır. Totaliter devletlere özgü kimi kayıt tutma, ajanlık ve paranoya özelliklerine dokundurarak, bizi İsa ile ilgili kayıt ve tutanaklara göz atmaya davet eder:

ADI: İsa SOYADI: Mesih ANASININ ADI: Meryem
BABASININ ADI: Tanrı DOĞUM YERİ: Nazaret
DOĞUM TARİHİ: 1 Ocak 0000 MEDENİ HALİ: Bekâr
TABİYETİ: R.İ. (Roma İmparatorluğu) DİNİ: Hristiyan
İŞ BU NÜFUS CÜZDANININ KAYITLI OLDUĞU
NÜFUS İDARESİNİN İLİ: İsrail İLÇESİ: Betlehem
MAHALLE veya KÖYÜ: Nezalet HANE NO: 34
CİLT NO: 2 (658).

Ve birkaç satır sonra:

Hırsızlar ve fahişelerle birlikte görölmüş. Ailesinden ayrı yaşıyor. Hristiyanlık propagandası yaptığı ileri sürölerek birkaç kere, sürgün isteğiyle savcılığa verilmiş. Her seferinde de delil kifâyetsizliğinden serbest bırakılmış. [...] Yahudilerin kiralı gibi bir isim takmışlar. Zararsız bir akıl hastası olduğu hakkında yaygın bir söylenti var. Şikâyet olmadığı için bu hususta bir tedbir alınmadı. Kapalı toplantılarda bazı mucizeler gösterdiği haber alınınca, kanuna aykırı bir âyin yapıldığından şüphelenilerek toplantılardan biri basıldı. Yapılan aramada bir mucizeye raslanmadı. Yalnız birlikte kitap okudukları ve aralarında tartıştıkları görüldü. [...] Aralarında Cudas adlı bir adamımız var. Bize devamlı bilgi veriyor. Arzu edilirse, askerlik şubesine ihbar edilip asker kaçağı olarak yakalatılması mümkündür. (659-660)

Burada İsa Mesih etrafındaki kutsallığın parodi edildiğini görürüz. Sıradan bir kişi gibi devletin bürokratik çarklarının içine düşmüş ve bir asi muamelesi görerek sistemin kontrolü altına alınmıştır. Gizli servis, herhangi bir “tehlike unsuru”na yapacağı gibi onu da “büyük gözaltı”na almış ve an be an izlemeye başlamıştır. Ancak bunu zararsız bir parodi ya da yalnızca bir şaka olarak değerlendirmek doğru olmaz. Atay’ın amacı, kutsal bir metinle dalga geçip onun itibarını elinden almak değildir. Ya da sadece bu değildir. Onun yerine, bu metinle diyaloga girerek, hem kutsal metnin (ya da “büyük anlatı”nın) hem de kendi anlattığı hikâyenin yeni anlamlar yüklenerek başka bir gözle okunabileceği bir ortam yaratır. Bu tarz bir anlatı zenginliği, Bakhtin’in dediği gibi, içinde dillerin ve biçemlerin karşılıklı bir şekilde birbirlerini anlamlandırdığı “içselleşmiş, diyalojik melez” bir metnin oluşturulması ile mümkündür. Burada Oğuz Atay, İsa’ya insanlığın yeni acılarını (yani modern totaliter devletler elinde çektiği sıkıntıları) yükleyerek onu modern zamanların kurbanı olarak yeniden tanımlamıştır. Bir yandan geleneksel metne sadık kalmış ve İsa’nın insan olan tarafını öne çıkarmış (yani onun da hepimiz gibi acı çekebilir olduğunu göstermiş), diğer yandan bu acıya yeni bir anlam yüklemiş ve Türkiyeli bu İsa’nın karşılaşılabileceği siyasi baskıyı resmetmiştir. Bu durumda, her iki müktedir de, yani İsa’nın kutsallığında resmedilen tanrısallık ile devletin kutsallığında tanımlanan siyasi iktidar da, yere indirilmiş ve gülünç bir mizansene konu edilerek dünyevileştirilmiştir.

Yukarıda alıntıladığımız pasajda görüldüğü gibi, herhangi bir kutsal figür Atay’ın elinde uzun süre iktidarda kalamaz. Soyтары’nın kahrkahası her zaman devrede olacak ve kendini ciddiye alan her fikri ya da kişiyi hızla alaşağı edecektir. Atay, bunu genellikle Türkiye’nin 70’lerdeki siyasi durumunu ya da bu durumla yüzleşmek zorunda kalan Türk aydınını anlatmak üzere kullanır. Örneğin bu bölümün esas meselesi olan Hamlet/Turgut eşleşmesinin bir neticesi de, bu eşleşme sayesinde Atay’ın bize Shakespeare’in bu unutulmaz karakterinin yepyeni bir okumasını sunmasıdır. Bu karakteri Turgut’un kimliğinde yeniden karşımıza çıkaran Atay, onu Türkiye’ye özgü sorunlar-

la baş etmeye çalışan ve bunların altında omuzları çökmüş bir genç adam olarak temsil eder. Hamlet'in meşhur tereddütü de böylece yepyeni bir anlam kazanır. Türk Hamlet'i de bir türlü harekete geçemez, çünkü siyasi olarak felç geçirmiştir. Bir türlü davranamaz, çünkü entelektüel elitizmi ve "halkın kurtarıcısı" olma fantezileri yüzünden tamamen paralize olmuştur. Bir taraftan halka anlatılacak bir mesele vardır (o da herhalde işlerin yolunda gitmediğidir), diğer taraftan da bütün bunları düzeltmesi gereken adam bu iş için uygun kişi değildir. Bir mesih gibi gördüğü Selim'in kendisine yüklediğini düşündüğü görevin ("Benim hikâyemi anlat!") taşıyabileceğinden daha ağır olmasından korkar Turgut. Hamlet'in "Ey kör talihim benim/Bana düşmez olaydı dünyayı düzeltmek" (I, v) pişmanlığını tekrarlayıp durur. Selim'i anlama ve diğer insanlar için de anlaşılmasını sağlama görevi için uygun olmadığına inanır. Selim kitap ilerledikçe İsa'yla daha çok bağdaştırılırken, Turgut'un da iç monologlarında Prens'in zihninin dolambaçlarında dolaştığını ve yavaş yavaş Hamletleştğini görürüz:

Onu bir kere öldürdünüz. Buna bir daha fırsat bulamayacaksınız. Birinci ölümünden temizleyeceğim onu, ikinci gelişini sağlayacağım böylece. Bu görev, benden daha esaslı birine verilseydi. Benim gibi zayıf ve korkak birinin bu işin üstesinden gelmesi mümkün mü? (417)

Burada Hamlet'i hemen fark edip tanırız: Prens de babasının hayaleti ile konuştuktan sonra "Bir korkak mıyım?" diye sorar kendine. Ama "dünyayı yoluna koyma" görevi kendisine düştüğü için kaderini lanetlemesine rağmen, böyle yapmanın gerekliliğini de şüphesiz kabul eder: "Danimarka devletinde çürüyen bir şeyler" vardır ve birinin bir şey yapması gerekiyordur. Bu "bir şeyler yapma" arzusunu, zaman zaman birbirinin alter egosu gibi hareket eden, Selim ve Turgut'ta da görürüz. Örneğin Selim'in İsa gibi ikinci bir kez dünyaya ineceğinin hayal edildiği "bir gün senin krallığın dünyaya hâkim olacak" sahnesi bir şeyler yapma arzusunun en kuvvetli ifadelerinden biridir. Hıristiyanlıkla ilgili alt metinleri açıkça takip edilebilen

bu sahnede, Hamlet imaları İsa göndermeleriyle birlikte ilerler ve bir gün her şeyin düzeleceği ve “şirazesinden çıkmış dünyanın” sonunda yerli yerine oturacağı sözü verilir.

Nurdan Gürbilek, bütün hesapların görüldüğü ve haksızlıkların giderildiği “Hüküm Günü” bölümünü, oyunla adaletin yakınlığının işaretlerinden biri olarak görür. Bu bölümden söz ederken, gerçek hayatta tesis edilemeyen adaletin, aslında bir oyun olan edebiyatın içinde kendisine yer bulabildiğini ve böylece ütopyalara dair umudumuzu taze tutmaya yardımcı olduğunu söyler. Böylece Selim’in güzel ve ışıklı ruhunun hâkim olduğu bir dünya düşünmek mümkün olacak –ve biraz sonra genelev sahnesinde göreceğimiz gibi– Turgut da bütün beceriksizliğine rağmen bu umudun taşıyıcısı olacak ve bu hayali başkalarına anlatabilecektir.

Orada göreceksiniz, insanların arasında birinci sınıf, ikinci sınıf ve halk şeklinde ayrımların ortadan kalktığı, köylülerin en kalın elbiseleriyle güneş altında çömelerek saatlerce devlet kapısında beklemedikleri, ressam olmak isteyenlerin reklamcı, yazar olmak isteyenlerin mühendis, mimar olmak isteyenlerin iktisatçı, meyhaneci olmak isteyenlerin hukukçu, hukukçu olmak isteyenlerin tezgâhtar, adam olmak isteyenlerin uşak, dilediği gibi yaşamak isteyenlerin rezil olmadığı, çocukların masallarla ve Allah’ın vereceği cezalarla korkutulmadıkları, taşradan gelenlerin şehirde doğmaktan başka meziyetleri olmayanlar tarafından hor görülmedikleri, yüreğimizi ezen bu sıkıntı, başımızdaki bu ağırlığın kalktığı, düşünme imtiyazlarının Batılıların elinden alındığı, delilerin kefaletle tahliye edildiği anlar vardır. (Ev Ödevi 30)

Tutunamayanlar’da “delilerin kefaletle tahliye” edildiği bu anlar, modernliğin anlatısı içinde kendine yer bulamamış, kenarda köşede kalmış ve sesini duyuramamış ya da Atay’ın dediği gibi “sahneye beşinci perdenin sonunda çıkabilmiş” olanlara yapılmış bir saygı duruşu sayılabilir. Bu tür sahneler sayesinde *Tutunamayanlar*, bir yandan susturulmuş ve kenara itilmiş bütün öğelere yer açmak isteyen daha iyi bir dünya hayalinin

ifadesi haline gelirken, yazınsal olasılıkları açısından da tek bir hikâyeye sıkışmayı reddeden ve kendini farklılıklara açan çok-sesli bir metnin işaretini verir. Gürbilek'in dediği gibi, Selim/Turgut karakterleri edebiyat denen “oyun” içinde kendilerine bir yer bulabilmiş ve böylece “delilik” mutlak akla karşı durmayı ve ona sesini duyurmayı başarabilmiştir.

Burada sözünü ettiğimiz deliliğin, Bakhtin'in anladığı türden dönüştürücü bir güç olarak karşımıza çıktığını bir daha belirtmekte fayda var. Bunun tam olarak neye karşılık geldiğini kavrayabilmek için, belki de onu bir başka düşünürün bu konudaki görüşü ile karşılaştırmak gerekir.

Bakhtin'in deliliğe atfettiği anlam, onu akılcılık kültürünün karşısına yerleştiren ve alternatif bir anlatı olarak gören Foucault'nunkine kimi açılardan benzese de, sonuçta taşıdığı çifte anlam açısından ondan farklıdır. Bakhtin gibi Foucault da felsefesini birbiriyle çatışan söylemler üzerine kurar ve bu söylemlerin iktidarla olan ilişkilerini inceler. Foucault'ya göre, iktidar arayışı içinde bilgiyi örgütleyen söylemler, “hakikat rejimleri” yaratırlar. Bilginin oluşumu, kullanımı ve dolaşımı her zaman iktidarla ve onun yarattığı “hakikat rejimleri” ile ilgilidir. Bu nedenle, her türlü bilgi bize onun arkasındaki iktidarı düşündürmelidir. Akılcılık kültürü de böyle bir iktidar ilişkisinin sonucudur ve bilgiyi deliliğin karşısında örgütlemiş, onu “ötekileştirerek” kendi yerini sağlamlaştırmıştır.

Foucault, buraya kadar Bakhtin'den pek farklı bir yerden konuşmaz: Onun da “deli”nin rolünü aklın iktidarının karşısında konumlanmış kuvvetli bir pozisyon olarak gördüğü açıktır. Delilik, bilginin tek bir merkezde toplanıp mutlak gerçek olarak temsil edilmesiyle birlikte tanımlanmış ve bir siyasi araç olarak kullanılmıştır. Foucault bu açıdan bakıldığında, deliliği efendi-köle ilişkisi içinde kölenin durumu olarak tarif eder ve bu ikisi arasındaki iktidar ilişkisinin aşağıya ve yukarıya doğru hareket eden bir pompa gibi efendiyi de köleyi de sistematik bir şekilde bağladığını söyler.¹⁴ Bakhtin'in dünyasında ise, böy-

14 Bastırılan olarak deli ile ilgili ayrıntılı bir tartışma için bkz. Foucault, *Deliliğin Tarihi*, Imge Yayınları, Ankara, 1992.

le simetrik ve kesin tanımlı bir karşıtlık yoktur. Doğrudur, söylemler arasında bir çatışma vardır. Ama delilik meydana okuduğu akıl gibi iyi tanımlı ve kesin hatlı değildir. Tam da bu belirsizlik nedeniyle akıldan daha güçlüdür aslında. Şekilden şekile girebilir ve dokunduğu her şeyi dönüştürebilir. Akıl ise, kendi iyi tanımlı sınırları içinde hareket etmek zorundadır. Delilikle karşılaştığında onun tarafından tehdit ediliyor olması bundandır. Tımarhaneden kaçıp dünyaya karışan deli dünyanın en bilge adamı haline gelebilir, ama akıllı adam en fazla yarı-deli olacaktır. Onun için, Bakhtin'in karnaval soytarısında gördüğü müphemlik onun delilik anlayışını belirleyen özellik olarak kalacaktır. Bizim *Tutunamayanlar*'da soytarı figürü ile kuracağımız ilişki de, bu müphemlik ve belirsizlik üzerinden olacaktır. Çünkü soytarı, karnavalın "neşeli göreceliği"nin vücuda gelmiş halidir. Onun bir mutlaklık iddiası yoktur. Foucault'nun söylediği gibi dersek, onun kendi söylemi içinde bir "hakikat rejimi" yaratması ve bunun üzerinden bir iktidar örgütlemesi beklenemez. Soytarı ise aksine, kendini bütün hakikat rejimlerine karşı konumlayacak ve mutlaklık iddiasında bulunan her söylemi hızla yere çalacaktır.

Tutunamayanlar'ın iki ana karakteri olan Selim ve Turgut'un yer yer birbirleriyle örtüştüklerini, hatta romanın sonuna doğru neredeyse ayırt edilemez hale geldiklerini söylemiştik. Romanın başında arkadaşının ölümüne anlam veremeyen Turgut, hikâye açıldıkça yavaş yavaş değişip dönüşür ve romanın sonuna yaklaştığımızda kendi iç konuşmasında Selim'le birleşir, ya da kendi deyimiyle "Selimleşir" Bu yakın ilişkinin ve nihai dönüşümün bir kısmı, Atay'ın Shakespeare ile diyalogu vasıtasıyla aktarılır. *Hamlet*'e yaptığı göndermeler aracılığıyla, Atay ana karakterinin bu dünyadaki yalnızlığını ve yavaş yavaş "delirilişini" anlatmakla kalmaz. Bir taraftan da, bir hayaletin peşinde yola düşmüş olmanın korkunçluğunu hissettirir okuyucuya. Turgut'un ölü arkadaşın ayak izlerinden giderek yaptığı yolculuğun, Hamlet'in babasının hayaletinin verdiği direktiflerin peşinde gitmesinden pek farkı yoktur. İkisi de artık hayatta olmayan ve sevilen birinin sesi olma görevini yüklenmişler ve bu gö-

revle birlikte kendi ölümlülükleriyle de yüz yüze gelmişlerdir.

Tutunamayanlar’ın iki ana karakterinin birbirlerinin “öteki-ben”i olarak okunabileceğini fark ettiğimizde, Oğuz Atay’ın romanı, kimi Shakespeare’in oyunu ile ilgili olan, daha zengin okumalara da açılmış olur. Turgut’un ölü arkadaşının anısını takip etmesini, Hamlet’in babasının hayaletinin peşinden giderek bir anlam arayışına çıkmasına benzetebileceğimiz gibi, Atay’ın karakterinin bir yandan da Horatio’yu andırdığını söyleyebiliriz. Çünkü o da Hamlet’in arkadaşı Horatio gibi geride kalıp hikâyeyi anlatmakla yükümlüdür. Birinin yaşaması ve olan biteni geride kalanlara anlatması gerekir. Turgut da, romanın içinde tekrar tekrar aynı şeyi söyler bize: Selim geride bir “söz” bırakmıştır. Bu sözün anlatılması, onu henüz duymamış olanlara aktarılması gerekir. Sanki o da Hamlet’in Horatio’ya dediği gibi, Turgut’a “Ben öldüm ama sen yaşayacaksın, demiştir. Yaşayanların da sorumluluğu vardır: Ölülerin hikâyelerini anlatmak.

Hamlet’in son ve belki de en dokunaklı sahnesinde, iki arkadaşın vedasını görürüz. Danimarka’nın talihsiz prensi, arkadaşına bu berbat dünyaya kendi hatrına biraz daha katlanması rica eder.

Sen erkek adamsın, Horatio, ver o kupayı bana!

Ver Allah aşkına...

Benim içeceğim şey o. Bak, canım Horatio,

Kimseler bilmez olanları,

Ne berbat, bir ünüm kalır dünyada benim!

Yüreğinde bir yerim varsa,

Geç git biraz gideceğim cennete,

Biraz daha katlan bu kötü dünyamıza

Benim hikâyemi anlatmak için. (V, II)

Turgut’un yapmak istediği de tam olarak budur. Hayatta kalmasının nedeni, arkadaşının hikâyesini anlatma isteğidir. Ama onu anlatabilmek için önce anlaması gerekir. Roman boyunca yaptığı yolculuk bunun hikâyesidir. Turgut arkadaşını anlamaya başladığı ölçüde dünyadan uzaklaşır ve o da Selim gibi bir

“tutunamayan” haline gelir. Bu nedenle *Tutunamayanlar*, gide-rék Hamletleşen bir Horatio’nun hikâyesi olarak da okunabi-lir. Anlatıcının kahramanın kendisine dönüştüğü ve onun çılgınlığını anlamaya çalışırken yavaş yavaş delirdiği bir hikâye. Çünkü Turgut’un ifadesiyle “Selimleşmek” için, Selim’in geçtiği yollardan geçmek gerekir.

Turgut hayalî yardımcısı Olric ile konuşmaya başladığında, bu dönüşümün farkındadır:

Ben Selim değilim Olric. Selim romanları okuya okuya Selim-liğe özenen bir Don Kişot olmaktan korkuyorum. Don Kişot, büyük bir soyluydu efendimiz. Kendisine büyük saygım var-dır. Onun gibi birine hizmet etmekten şeref duyardım. (417)

Buradaki Don Kişot göndermesi tesadüf değildir: Don Kişot varlığı ile şövalyelik ve törensellik gibi ortaçağ ideallerini ters-yüz edip küçük düşürürken, Turgut da bu söylemiyle moder-nist devletin ülkülerini hedef alır ve onları itibarsızlaştırır. Ama dahası da vardır. Önceki bölümde tartıştığımız gibi, Kişot gön-dermesi aynı zamanda Sanço’nun varlığını da ima eder, ki bu da bizi bölünmüş bir benlik olarak Soytarı’nın temsiline, yani Turgut’un iç monoloğunda Olric’in ortaya çıkışına getirir. Tur-gut’un monoloğu, Olric’in sahneye çıkışıyla hem diyalojik ha-le gelir hem de karnavallaşır, çünkü aklın sesine karşı deliliğin itirazı da duyulmaya başlar. Olric resme dahil olduğunda, Tur-gut da Hamlet gibi, kendi deliliği üzerindeki kontrolünü yitir-meye başlamıştır. Delilik artık bir tür numara (*antic disposition*) olmaktan çıkmış, yavaş yavaş kendi yolunu çizmeye başlamış-tır. Başka bir deyişle, romanda Turgut’un deliliğine –ve dola-yısıyla dönüşümüne– doğru giden yol Olric’ten geçer. Burada, kahramanın tekdüze monoloğunu kırmak amacıyla ona ikinc-i bir ses eklemenin gerekli olup olmadığı tartışılabilir elbette. Diyaloji her zaman karşılıklı bir konuşma gerektirmez çünkü. Düşüncenin içinde de başka seslerle ve söylemlerle her zaman bir iletişim içinde olduğumuz için, karakterin bilinç akışını di-yalojik bir hale getirmenin yolu hayalî bir konuşmaya başvur-mak olmayabilir. Ötekinin sesi zaten bizim söylemimize sızmış

durumdadır. Bakhtin'in *Romanda Söylem* adlı eserinde söylediği gibi, "var olmak" "diyalojik bir şekilde iletişim kurmak" demektir ve eğer üretilen metin bu durumu yansıtmıyorsa, o zaman hayatı anlatmakta başarısız olmuş demektir.

Romancı, düz yazının bu linguistik zeminiyle bağlantıyı koparırsa, göreceleştirilmiş Galileci linguistik bilincin üstlerine erişemezse, yaşamın çift-sesliliği ve içsel diyalojisine sağır kalırsa, o zaman bir tür olarak romanın gerçek imkânlarını ve işlevlerini benimseyememiş, hatta fark edememiş demektir. Elbette tema ve kompozisyon açısından romana benzeyen sanatsal bir dünya oluşturabilir ama bu bir roman yarattığı anlamına gelmeyecektir. Tarzı onu ele verecektir. Katışıksız ve tek sesli dilinin özgüvenli ya da aptalca inatçı bütünlüğünü (muhtemelen yapay ve inandırıcı olmayan bir çift-seslilik de buna eşlik edecektir) hemen fark ederiz. Böyle bir yazarın eserini söylem çeşitliliğinden arındırmaktan çekinmediğini de hemen anlarız. (327)

Bakhtin bize şunu söyler: Metninizin tümünü ikili bir konuşma üzerine kurabilirsiniz, ama eğer yapay bir çift-seslilik söz konusu ise, taraflardan birinin sürekli ötekini onayladığı bir Platonik diyalogla baş başa kalabilirsiniz. Böyle bir durumda, metin tek bir fikrin sesi haline gelmiş, tek bir gerçeği aktarmak üzere yazılmıştır. Yani tek-sesli olarak kalmıştır. Diğer tarafın varlığının amacı, sesleri çeşitlendirmek değil, diyalogun ilerlemesini sağlamak ve o tek gerçeğin okuyucuya aktarılmasını kolaylaştırmaktır. Turgut'un durumunda örneğini gördüğümüz gibi, içsel monolog bir diyalog halinde de temsil edilebilir. Zaten Bakhtin de bunun mümkün olmadığını söylemez, sadece tek yöntemin bu olmadığını hatırlatır. Ona göre, karşılıklı konuşma, yani diyalog, diyalojinin bütün olasılıklarını tüketemez: "Çift-seslilik diyalog içinde tamamen tüketilemez, söylemden hiçbir zaman tümüyle çıkarılamaz – en azından makul ve mantıklı bir şekilde parçalara ayrılıp tasnif edilemez" (330).

Olric Turgut'un söylemini çeşitlendirir, karmaşıklaştırır ve en önemlisi diyalojik bir hale getirir. Bunun nedeni, sadece bir di-

yalog olanağı ya da –bu konuşmanın Turgut’un zihninde cereyan ettiğini düşünürsek– temsili bir konuşma yaratması değildir. Olric bir yan karakterin özelliklerini taşır, onun üstlenebileceği bütün görevleri yerine getirir: Kimi zaman Turgut’a karşı pozisyon alır, kimi zaman onu yüreklendirir, bazı aşamalarda ise okuyucunun sormak istediği şeyleri sorar ona. Yine de bu hayali arkadaşın en önemli işlevi, sözcüklerin şirazesinden çıkmasına neden olması ve böylelikle Turgut’un aklın alanını terk etmesini kolaylaştırmasıdır. O vakte kadar doğru bir çizgi üzerinde ilerlemeye gayret eden ve her sözünü tartarak konuşan Turgut, Olric’le birlikte sözcüklerin anlamlarının kaydığı ve konuşmanın bir karnaval haline geldiği yeni bir mecra girer.

Turgut’un başından beri hissettiğimiz keskin farkındalığı, romanın bu noktasına geldiğimizde, o kadar yoğunlaşır ki, sonunda Olric’in temsilinde tamamen başka bir kişilik haline gelir. Kahramanımız aklın sınırlarına doğru yaklaşırken, bütün gerçekliği ve sağduyuyu bir başka karaktere yükleyip öyle gitmek ister. Onun için Olric her ne kadar *Hamlet*’e özgü çağrışımlar taşıyorsa da, biraz da *Kral Lear*’in soytarısına benzer. Kral delirirken, soytarı onun hem yoldaşı hem de bekçisi olacaktır. Olric’in *Tutunamayanlar*’daki işlevi de bundan pek farklı değildir.

Yine aynı nedenle, bu iki karakterde Don Kişot ve Sanço’nun yansımalarını da görürüz. Tamamen aklını yitirmiş bir efendinin yanında, yolunu kaybetmemesi için elinden tutan ve ona göz kulak olan bir hizmetkâr, bir uşak, bir vale. Ya da bir soytarı. Kral ya da şövalye çoktan delirdiği için akıllanmak zorunda kalmış bir soytarı. Komik, şakacı ve oyuncu ama her zaman sadık bir soytarı.

[...] Bana, bu bilinmeyen ülkeye gelmek üzere yola çıkmadan önce söylemişlerdi Olric; bizim ülkenin az görünen güneşini arayacağımı söylemişlerdi. Çok geç kalmadan birşeyler yapmalıyız. Kraliçe geliyor efendimiz: biraz kendinizi toparlayınız. Beni bırakmayacaksın, değil mi Olric? Sizi ne zaman yalnız bıraktım efendimiz? (550)

Olric isminin nereden geldiğine dair birçok tahmin vardır. Berna Moran, *Türk Edebiyatına Eleştirel bir Bakış*'ta, bu ismin nereden alınmış olabileceğine dair birkaç varsayımda bulunur. Bunlardan biri de bu ismin *Hamlet*'teki saray soytarisının isminden esinlenmiş olabileceğidir (218). Gerçekten de, Turgut'un hayalî arkadaşı Hamlet'te kendisini hiç görmediğimiz ama lafını bolca işittiğimiz Yorick'i anımsatır. Onun gibi hazırcevap, sevecen ve sadıktır. Çocukken Prens Hamlet'i omuzlarında taşıyan Yorick gibi o da "efendisinin" üzülmüne dayanamaz. O, Turgut'un "ikinci ben"i, Selimleşmek isteyen tarafının ifadesidir. Bu özellik güçlendikçe de can bularak kitaba hâkim olur.

Olric'in varlığının işaretini kitabın daha ilk sayfasında görürüz. Hatta doğruyu söylemek gerekirse, roman onunla açılır: "Olay, XX. yüzyılın ikinci yarısında, bir gece, Turgut'un evinde başlamıştı. O zamanlar daha Olric yoktu, daha o zamanlar Turgut'un kafası bu kadar karışık değildi" (17). Turgut'un Hamletvari deliliğinin (*antic disposition*) temsili olan Olric'in etkisi bu andan başlayarak bütün romana yayılır. Ama Olric'in kendisi, genelev sahnesine kadar karşımıza çıkmayacaktır.

Genelev sahnesi: Turgut'un Hamletvari deliliği

Ankara, Ankara

Ey iyi kalpli üvey ana.¹⁵

Tutunamayanlar'daki genelev sahnesinin kitabın akılda kalıcı bölümlerinden biri olarak haklı bir ünü vardır. Romanın ortalarına doğru, Turgut bir iş seyahati için Ankara'ya gider ve birtakım devlet dairelerini dolaşır. Ama asıl amacı, Selim'in eski arkadaşlarını bulup onlarla konuşmak ve onu intihara götüren sebeplere dair bir fikir edinmektir. Bu niyetle, hep adını duyduğu ama tanışmadığı birkaç kişiyle görüşür. Selim'in çocukluk arkadaşı Metin de bunlardan biridir. Bu "kazma dişli, güreşçi suratlı" genç adam, "ikinci sınıf milli Türk romanı

15 Cemal Süreya, "Oteller Hanlar Hamamlar için Sürekli Şiir"

kahramanına” benzemektedir. Kendini romantik ve hassas biri olarak takdim eden Metin, Turgut’un hayatta hoşlanmadığı her şeyin toplamı gibidir. Ağzını açtığında klişelerden başka bir şey çıkmaz, vıcık vıcık bir Türk tangosu hassasiyetinde yaşar ve bir küçük esnaf sıradanlığında olmasına rağmen kendini film artisti kadar zarif zanneder. Ayrıca sahte, cahil ve düpedüz fırsatçıdır.

Turgut karşısındaki bu sersemi merakla izlerken ve nasıl biri olduğunu anlamaya çalışırken, Metin onun şirket parasını kullanarak ısmarladığı yemeğe saldırmıştır bile. Onun Turgut gibi bir sorgulamaya ihtiyacı yoktur. Hatta bundan fersah fersah uzaktır. Metin gibi insanların tek derdi bir sonraki yemeği kime ısmarlatacaklarıdır. Her zaman yaşanacak yağlı bir kapıyı ve kendilerini acındıracak vicdanlı birini bulurlar. Hep kendilerine üzülmüşler. İnce hastalıktan tez vakitte öleceklerine inanırlar. Ama Turgut’un da dediği gibi, hayatta kalma becerileri çok yüksektir aslında: “Üzülme ölmezsin. Seksen yaşını bulursun bu ıstırapla sen Metin Bey. Karını bile gömersin de, üzüntüden bir daha evlenmiş bulursun kendini” (239).

Bu girizgahtan da anlaşılacağı gibi, Metin *Tutunamayanlar*’ın Polonius’udur. Turgut’un onunla konuşmasını dinlerken, Hamlet’in Polonius’la konuşurken “şu sıkıcı zevzek adam” değişimini hatırlarız. Genç prensin bu yaşlı sersemin nasıl olup da bir zamanlar Kral babasının sadık bir yaveri olduğunu anlamaya çalışması gibi, Turgut da Selim’in Metin’de çocukken ne bulduğunu kestirmeye çalışır. Biraz merak biraz da kıskançlıkla bakar ona. Selim’in onu neden bu kadar benimsediğini ve sevdiğini anlayamaz bir türlü: “Bana haksızlık ettin Selim; açıklamalara Metin’i bile koydun. Kim bilir neden? İşte karşımda yarım saattir oturuyor bu şerefın farkında olmadan. Kaba ve melankolik bakışlı bir genç” (238).

Turgut, genellikle yaptığı gibi bu bölümde de, biri iç biri dış ses olmak üzere, iki ayrı ses kullanır. Bir yandan Metin’le meyhanede yaptıkları konuşmayı yürütürken, bir yandan da kendi kendine yorumlar yapar, yargılarda bulunur. Bu iki ses hemen her zaman iç içe geçer:

“Burhan Cahit’i okudun mu Turgut?” Gördün mü nereye geldin Turgut? Sen istedin, sonuna kadar gideceksin. “Pek okumadım. Ne demek oluyor pek okumamak? Uzatma, idare ederim ben. “Ne kalem vardı adamda Turgut, bir bilsen.” Her şeyi de bilemem ya. “Bir romanında, hiç unutmam, gene böyle bir kadın, kanına girer genç bir adamın.” Ben kadınlardan yanayım. “Zengin bir müteahhittir adam. Bütün servetini yer bitirir, bu sarı saçlı kahpe.” Turgut, boyalı saçlı kadına gülümse-di. Ben kadınlardan yanayım dedik ya. (248)

Bu bölümde –eğer anlatıcının sesini saymazsak (“Turgut boyalı saçlı kadına gülümsedi”)– Metin’in sesi ile birlikte aynı anda üç sesi birden izlerken buluruz kendimizi. Turgut’un kendisi ile yürüttüğü iç konuşma, Metin’in anlattıklarını okuyucuya tefsir etme faaliyetine dönüşmüştür. Hatta bazı yerlerde tefsir ile teşhir birbirine girer ve Turgut bu kıt akıllı adamı düpe-düz rezil etmek ister. Metin de bunu hak eder gerçi. İkinci sınıf Türk romanlarından yaptığı iç sıkıcı alıntılardan ve kendisinin belli ki çok zekice bulduğu karakter analizlerinden sonra, hızla tangolara geçer ve Turgut’u can evinden vurur:

Peki Metinciğim: canım benim! Fakat, Türkçe tango? “Bu kadınlar da fazla, dedi yapma bir şaşkınlıkla: “İçimden geçenleri okuyorsun dostum. Ben de aynı konuda sana içimi dökmeye hazırlanıyordum.” İçin çıksın, iki gözün kör olsun da piyango bileti sat. Metin şaşırmadı: “Ben, seni görür görmez anlamıştım: bütün kaygısız görünüşünün altında, duygulu, içine kapanık bir insan olduğunu.” Bunu beğendim işte. “Türkçe tangolardaki kırık ve ıstırap dolu sözleri ancak böyle bir insan anlayabilir.” Bat Turgut bat.

Turgut batmaktadır hakikaten. Pavyonumsu berbat bir meyhanede bu zevzek adamla kısılp kalmıştır. Üstelik arkadaki tangoların sesi, Metin’in konuşmasından bile daha beterdur. Türk tangolarının sahtekâr hüznü ve yapış yapış romantizmi, Turgut’u neredeyse fiziksel olarak hasta eder. Ama çaresiz bu geceyi nihayete erdirecektir. İçkinin de yardımıyla o da oyuna katılır.

“Bak hemşerim, bizim, orkestradan bir isteğimiz olacak. Allahım sen günahlarımı affet. Metin’e eğildi: “Hangi tangoyu isteyelim Metin?” “Ben en çok, ‘Yıldızlar düşerken bir gece, Tanrıya yalvardım gizlice,’ var ya onu severim işte.” Bütün yıldızlar başına düşsün. (261)

Metin’in birbiri ardından söylediği tangolar, Hamlet’in Ophelia’ya yazdığı sahte aşk mektubunununkine benzer bir duygusallık yayarlar, Hamlet’in mektuba eklediği kısa şiirde şöyle yazar: “İnanma istersen yıldızların yandığına,/ Güneşin döndüğüne inanma,/ Doğrunun ta kendisini yalan bil,/ Ama seni sevdiğime inan Ophelia” (II, ii). Bu dil elbette Hamlet’e ait değildir. Polonius ile dalga geçen Hamlet, onun dili ve duygusallığını ödünç almıştır burada. Mektubun Polonius’un eline geçeceğini bildiği için, şiiri de ona göre uydurmuş ve bu yaşlı adamın bayat ve yavan romantizmini taklit etmiştir.

Turgut da Metin’le konuşurken bunu yapar. Bir süre sonra Metin’in dilini içselleştirir ve onunla aynı dilde konuşmaya başlar. O da Hamlet gibi oyuncu bir kişiliğe bürünür ve karşısındakinin foyasını ortaya çıkarmak için benzer taktikler kullanır. Turgut Metin’le dalga geçmekten büyük bir keyif alır. Bu adam sadece hayatta nefret ettiği her şeyin vücuda gelmiş hali değil, bir de Selim’i kendisinden çalan kişidir. En azından Turgut böyle hisseder. Selim en mahrem anlarını, hayatının en önemli kısmı olan çocukluğunu, bu beş para etmez adamla paylaşmıştır. Onun için her türlü cezaya layıktır bu adam. Turgut Metin’in söylemini ödünç alıp onun tango dilinde konuşmaya başlayınca (“Kalbim hep ağlasın Metin. Gerçekten ağlasın.”), bunun onun Hamletleşmesinin bir parçası olduğunu anlarız: Çünkü bir yandan bu dili Metin’i ve onun söylemini küçük düşürmek için kullanırken, diğer yandan ona yeni anlamlar yükleyerek kendi dilinin bir parçası haline getirir. Kalbim ağlasın derken, hem tangoların bayat diliyle dalga geçer hem de Selim’i kaybetmenin yarattığı gerçek ve yakıcı acıyı ifade eder.

Shakespeare’in oyununda, Hamlet soytarının pozisyonunu alıp bir deli gibi davranmaya başladığı andan itibaren büyük bir

özgürlük kazanır. Dilediğine gönlünden geçeni söyleyebilir hale gelir. Turgut da bu sahnenin hemen ertesinde gelen genelev bölümünde, benzeri bir özgürlüğün tadını çıkaracak ve soytarının dilini benimseyerek çifte anlamlarla, anıştırmalarla, zeki-ce kelime oyunları ile konuşacaktır. Böylece övgüyle yerginin, beğeniyle kınamanın, neşeyle melankolinin iç içe geçtiği ve sürekli birbiriyle yer değiştirdiği bir dünya önümüzde açılacaktır.

Turgut'un Metin ile konuşurken benimsediği dilde, bize Hamlet'in Polonius'a "balık tüccarı"¹⁶ dediği ya da "manastıra gitmesi" için Ophelia'yı teşvik ettiği sahneyi anımsatan anlar vardır. Bu sözlerde Hamlet bütün durumu özetler, Polonius'un otoritesini yerle bir eder ve onun politik açgözlülüğünü açığa çıkarır. Ophelia ile konuşurken ise, genç ve masum bir kızın görüntüsünü bir fahişeninkiyle, manastırı da bir genelev ile değiştirir.¹⁷ Soytarının dili, bu tür ikili karşıtlıkların arasında serbestçe hareket eder ve aralarındaki sınırların kaldırılmasını ön-görür. Biraz sonra göreceğimiz gibi, *Tutunamayanlar*'da da bu dil çok önemli bir rol oynar.

"Manastır" derken Hamlet gerçek bir manastırı kast ediyor olabilir ama Atay, bu metaforu ciddiye alır ve kendi Hamlet'ini bir geneleve gönderir. Oraya doğru hareket etmelerinden itibaren, Turgut'un aslında bunu başından beri planladığını anlarız. Çünkü Metin ve Selim'in gençliklerinde birlikte geneleve gitmiş olduklarını biliyordur (Demek kemancı Metin sensin. De-

16 Polonius'a "balık tüccarı" diyerek, Hamlet bu saygıdeğer lordun ve Kral'ın bir numaralı danışmanının mesleğini küçümsemek amacı gütmüş olabilir. Ancak bu sözcüğün o dönemin İngilizcesinde halk arasında "kadın tüccarı" olarak kullanıldığını da hatırlamak gerekir. Bu durumda, Hamlet kızını kendi siyasi emellerine alet etmek konusunda fazlaca hevesli olan Polonius'a kadın satıcısı diyordur aslında. Polonius ona göre çok sevdiği kızını, bu bakire genç kıızı, kendi çıkarı için gözden çıkarmakta bir dakika bile tereddüt etmemektedir.

17 Söz konusu bölümde, Hamlet Ophelia'ya farklı şekillerde beş kere manastıra kapanmasını söyler. Hamlet'in Ophelia'ya manastıra (*nunnery*) kapanmasını ve kendini bu berbat dünyadan kurtarmasını öğütmesi, buradan çıkacak anlamlardan biridir. Ama Hamlet'in genelevi kastetmiş olması da mümkündür. "Nunnery" Tudor İngilteresi'nde iki farklı anlama geliyordu: Shakespeare'in zamanında hem genelev hem manastırdı. "Genelev" anlamı Tudor İngilteresi'nde bile günlük dile özgü bir kullanımdı ama Shakespeare, Bakhtin'i de memnun eden bir şekilde, günlük dili seçkin edebiyatta kullanmasıyla tanınmaktadır.

mek sen bu kadarsın. Dur dur... Sen Selim'in geneleve ilk gidişinde yanında taşıdığı şu... Tamam sensin. Evet... İkinci de ilk defa gidiyordunuz.) Selim'in bu kadar mahrem (ve bir o kadar da düşkün) bir tecrübeyi bu saçma adamla yaşamış olmasını sindirememek bir yana, kendisi de aynı tecrübenin içinde yer almak ister. Kendi gözleriyle görmek ister. Selimleşmesinin bir parçası da bu olacaktır çünkü.

Turgut ve Metin bütün geceyi bir bardan çıkıp ötekine gidecek geçirdikten sonra, sonunda bir geneleve gelirler. Böylece *Tutunamayanlar*'a karnavaleskin muğlaklığı da dahil olur. Bunun ilk işareti de, Hamlet'teki gibi soylu kadınlar ve fahişeler arasındaki keskin ayrımın belirsizleşmesidir. Ancak bu sahne- de Turgut, annesinin ihanetini sindiremeyen ve ona duyduğu nefreti oyun boyunca birkaç kere fahişe dediği masum bir kız olan Ophelia'ya yönelten Hamlet'in aksine, genelevdeki kadınlara birer hanımefendi gibi davranmayı tercih eder. Hatta genelevin "Mama"sına "Anne" diye hitap eder:

"Burada çok rahatım. Terliklerimi getirin. Entarimi getirin. Beni getirin. Patron yaklaştı: "Rezalet çıkarmayın. Polis çağırırım." Turgut kalktı. Bir kadın merdivenden indi; salondaki adamlardan birine işaret etti. Birlikte çıktılar. "Yatırım ve tüketim. Anneciğim, benden şimdiye kadar ne kötülük gördün?" Divandaki kadına baktı: "Birbirimizi seviyoruz ve evlenmek istiyoruz. (265-266)

Genelev sahnesi, grotesk gerçekçiliğin temel özelliği olan, manevi ve maddi (üst ve alt) seviyelerin sürekli tersine çevrilmesi, şeyleri "baş aşağı etme" şeklindeki tipik karnavalesk yaklaşımın örnekleriyle doludur. Turgut yaşamın ucuzluğundan bıkmıştır; tıpkı Hamlet gibi dünyadan yorulmuştur: "Tanrım! Ulu Tanrım! Ne bunaltıcı, ne berbat, / Ne tatsız, ne boş geliyor bu dünya bana!" (I, ii). Ama Turgut'un etrafındaki dünyanın bayağılığını –bu bölümde Metin'le temsil edilen– küçümsemesi ya da babanın otoritesini simgeleyen Ankara'yı hor görmesi soyut bir fikir değildir. Bakhtinci bir ifadeyle, bunların hepsi bedeninin alt katmanlarına transfer edilmiş ve böylelikle somut-

laşarak mevcudiyet kazanmıştır. Yemeye, içmeye ve fahişelerin vücutlarının görüntüsüne yapılan göndermeler, soyut düşüncelerin aksine, grotesk oldukları ölçüde “derin bir olumlu karakter”e (*Rabelais* 62) sahiptirler.

Ankara’daki uzun gecenin zirvesini ilan ettiğinde, Turgut, yarı ironik bir şekilde de olsa, bedeninin olumlu karakterinin farkında gibidir:

“Meselenin kaynağına gidiyoruz Metin!” “Kaynağına mı? Ne resi...” Turgut ayağa kalktı. Kahramanca sallanıyordu. “Meselenin dibine gidiyoruz. Kaynağına gidiyoruz.” Elleriyle masaya dayandı. Dişlerini sıktı: “Hayatın kucağına gidiyoruz Metin. “Peki, nereye?” “KERHANEYE!” Herkes sustu. Turgut bağırды: “Hesap. Palto. Araba.” Kapıya koştu. Şöföre bağırды: “Yürü!” “Nereye beyim?” “KERHANEYE!” (264)

Turgut ve Metin, geneleve ağırbaşlı bir şekilde adeta resmi bir heyet edasıyla girerler, ama Turgut kontrol etmeyi başaramadığı sarhoşluk coşkusuyla gelişlerinin sebebini hemen ilan eder: “Burayı canlandırmaya geldik. Elimizdeki ışık, karanlığı delectektir.” Daha sonra mekânın patronuna yaklaşır ve şöyle der: “Anneciğim. Venüs’ün kollarına atmaya geldik kendimizi” (265).

Turgut’un burada “karanlığı delen ışık” metaforunu kullanması tesadüf değildir. Genellikle bir meşale ile temsil edilen ve cehaletin yarattığı karanlığın aklın ışığı ile aydınlatılarak sona erdirildiği bir dönemi anlatan bu metafor, Cumhuriyet’in kuruluş yıllarının en tanınmış ifadelerinden biridir. Köklerini Aydınlanma’nın akılcı ışığında bulan Türkiye’nin modernleşme projesi, cahilliğe ve kökten dinciliğe karşı mücadele edecek bir gençlik tahayyül etmiştir ve bunu Cumhuriyet’in “karanlığı delen meşale”si ile temsil etmiştir. İlginç olan, Turgut’un resmi dilin bir parçası olan bu imgeyi alıp ona yeni bir anlam yüklemiş olmasıdır. Bu imgeye cinsel çağrışımlar yükleyerek onu bulunduğu soyut ve dokunulmaz yerden indirmiş ve bedeninin alt bölgelerine tahvil ederek ona yeniden hayatıyet kazandırmıştır. Başka bir deyişle, onu Bakhtinyen anlamda karnavallaş-

tırmıştır. Böylece, Turgut'un söyleminde Aydınlanma'nın meşalesi, "karanlığın" içine girmeye hazırlanan fallik bir simgeye dönüşür. Turgut'un bu hamlesiyle birlikte, karnavalın hâkim olduğu bir alana girdiğimizi anlarız. Bundan sonra bu sahnedeki her detay karnavalın dönüştürücü ve tersyüz edici gücüne tâbi olacak ve her ideoloji kendini ciddiye aldığı ölçüde itibarsızlaştırılacaktır. Çünkü Bakhtin'in karnavala atfettiği bu güç, "dünyayla ilgili son sözü, yenilemenin, yaşamı aydınlatmanın yollarını, yaşamın anlamını ve potansiyelleri açıklamanın peşinde olan herhangi bir ideolojinin üstünlüğünü" (*Rabelais*, 11) çürütme becerisine sahiptir.

Bu sahnede Turgut, karşımıza grotesk bir figür olarak çıkar. Bu haliyle, ortaçağ soytarılarının yeniden vücut bulmuş hali gibidir. Yani abdalılığı ve aptalığı ya da övgü ve yergiyi aynı anda barındırır. Ortaçağ soytarısı ve modern grotesk palyaço, süregelen bir evrimin parçalarıdır ve yarı ciddi-yarı komik alana ait olan "Menippos Yergisi"nin başlattığı edebi geleneğe geri dönerek düşünüldüklerinde daha iyi örneklendirilebilirler. Bu anlayışa göre, soytarı yalnızca sahnedeki rolünü yerine getiren komik bir aktör değildir. Onun varlığı çok daha derin bir gerçeklik üzerinden açılır. Soytarının asıl işlevi, mutlak, değişmez veya mistik olanı popüler, şenlikli biçimlerin somut ve ulaşılabilir haline dönüştürmektir.¹⁸ Bu tür bir soytarılık anlayışı, Turgut'un Hamletleştirdiği ve onun gibi yarı-deli rolünü üstlenerek dokunulmaz sanılan her şeyi bulundukları ayrıcalıklı konumdan al aşağı ettiği, yani beden dokunulabilir sınırlarına indirdiği genelev sahnesinde kesinlikle iş başındadır. Bu sahneyle beraber Osmanlı'dan tutun da, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş ilkelerine kadar her şey tiye alınacak, tabiri caizse, ülkenin

18 Öte yandan Kinser, Bakhtin'in Rabelais'nin "karnavalesk" dünya görüşü olarak adlandırdığı şeyin bir sınırı olduğunu söyler: "Rabelais'nin sırayla elit ve popüler olan dünya görüşü her zaman gayri resmî ve bu nedenle de yıkıcı, tersinir ve karnavalesktir. Rabelais'nin tersinir ve yıkıcı ve hatta kralı ve kiliseyi desteklerken bile bunu gayri resmî (mizahi, hümanistik, komik) bir şekilde yapan metinleri arasındaki bağlantılar, popüler ve karnavaleskten ziyade organikçi ve tinselci olarak karakterize edilebilir." Bkz. Samuel Kinser, *Rabelais's Carnival: Text, Context, Metatext*, University of California Press, Berkeley, 1990. <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft596nb3q0/>

resmî tarihinin ipliği pazara çıkarılacaktır. Bunun gerçekleşeceğinin ilk işaretini, Turgut'un genelev sınırları içinde yeni bu ülkenin varlığını ilan etmesi ve kendini o ülkenin prensi olarak kutsamasıyla görürüz:

“Grand Mama, söyle bana: burası müstakil bir memleket mi? Hangi kanunlarla idare ediliyorsunuz?” Hıfzısıhha kanunlarıyla. “Sen buranın hükümdarı mısın? Evet öylesin: tevazu gösterme.” Birden, salonun ortasına fırladı. Boyun damarları şişmiş, yüzü kızarmıştı. “Sizin tabiyetinize giriyorum. Ben, Turgut Özben, Danimarka kralının oğlu,” Memâlikîâlîosmanın vârisi, sizlere tarih kürsüsünden sesleniyorum.” (265)

Neden herhangi bir karakter değil de Hamlet? Çünkü Hamlet gibi Turgut da kendi deliliğinin dönüştürücü etkisinin farkındadır. Turgut kendini Danimarka kralının oğluyla özdeşleştirir, çünkü onun da Hamlet gibi kaybedecek bir şeyi yoktur artık. O da Hamlet gibi tarihin ihanetine uğramış ve bu nedenle delirmektedir. Onun gibi hayaletlerle konuşup dünyadan onların intikamını almaya çalışır. Ve elbette o da Hamlet gibi edebiyatın gördüğü en büyük soytarılarından biridir. Dokunduğu her şeyi tersyüz eder, toplumun ayrıcalıklı kişilerini yerin dibine batırır, bataкта yaşamak zorunda bırakılanlara itibarlarını iade eder. Çift anlamlarla, sözcük oyunları, karmaşık metaforlarla konuşur ama yine de kendisini dinleyen herkesin içine dokunan laflar etmeyi başarır.

Karnaval soytarısının en önemli özelliklerinden biri de, söylemine sinmiş olan tiyatroya konuşma biçimidir. Soyтары bütün jestlerini abartır, duygularının altını belirgin bir şekilde çizer, taklit ederken grotesk bir resim çıkarır izleyicinin karşısına. Turgut'un bu sahnedeki uzun tiradlarında da teatral bir hava vardır.¹⁹ Romanda bu noktaya gelinene kadar “kara mizah” olarak adlandırılabilir gülmece ögesi, bu sahneye gelindiğin-

19 Hamlet gibi Turgut da teatral özellikte bir dil kullanır, çünkü onunki de kulağa “prova edilmiş” gelir. Holderness *Hamlet* kitabının “Madness and Metadrama” isimli bir bölümünde Hamlet'teki teatralikten bahseder. Bkz. Graham Holderness, *Hamlet*, Open University Press, Philadelphia, 1987, s. 57-81.

de, okurunki de dahil olmak üzere bütün otorite biçimlerine meydan okuyarak grotesk bir nitelik kazanır. Bu tuhaf sahnenin gücüne şaşırmaktan alamayız kendimizi, çünkü romanda o vakte kadar yakından izlediğimiz burjuva hayatının sıkıcı tekdüzeliğine eğlenceli bir alternatif sunar. Ama Atay'ın yapmak istediği sadece eğlencelik bir sahne yazmak değildir. Bir yandan bizi şaşırtıp eğlendirirken, bir yandan da gerçek bir anti-kahraman olduğu iyice ortaya çıkan Turgut'un kimliğinde bir dünyayı yıkarken yenisini kurar. Genelev sahnesinde Turgut, yeni bir dünya yaratma kapasitesine sahip olan karnaval kahkahasının gücünü keşfeder ve ona göre davranır:

Bağırdı: “Metin!” Metin, uyukladığı koltuktan başını kaldırdı. Şaşkın, çevresine baktı. “Gidiyor muyuz Turgut?” “Hayır. Yeni geldik. Dostlarımızın arasında bu ülkenin misafirleriyiz. Kendileri, eksik olmasınlar, lütfettiler; bu gece ülkeyi idare etmek şerefini bize bahsettiler. Metin! Seni sadrazam yaptım. Ben de maliye nazırıyım. Suyun başında bekliyorum. Dünya bir kerhanedir: her gelen yaptı geçti. Grand Mama, perdeleri kapa. Sen de kızım, ışıkları söndür; yalnız büfenin üzerindeki kırmızı abajur kalsın. (266)

Burada da Atay'ın Shakespeare ile diyalogu devam eder. Turgut bu sahnede, Shakespeare'in “Dünya bir sahnedir” sözüne, serzenişten ziyade bir durum tespiti andıran “Dünya bir kerhanedir” lafıyla karşılık verir. Ona göre dünya böyle bir yerdir. Birilerinin “yapıp geçtiği” yerdir yani. Bunu işitince, Atay'ın Turgut'a bu lafı söyletirken aklında Ankara'nın olup olmadığını merak ederiz. Dünyanın merkezi gibi görünen başkent, birilerinin suyun başını tuttuğu ve fırsatını bulanın “yapıp geçtiği” bir yer midir? Turgut, bu sahnede yarattığı alternatif ülkede, siyasetin kalbinin attığı başkenti de böylece tersyüz eder ve onu bir genelevin bedenselliği içinde dokunulabilir ve eleştirilebilir hale getirir. Modernlik ideallerinin simgesi olan başkent ve onun merkezinde duran meclis ve bakanlar soyut birer varlık olmaktan çıkmış ve bütün zaaflarıyla okuyucuya teslim edilmiştir. Suyun başını bekleyen “maliye nazırı”ndan tutun da, ül-

kenin hükümdarı olarak görevi çoktan belirlenmiş olan genç-lev patroniçesine kadar, bütün göndermeler cinsel imalarla ve anıştırmalarla doludur. Bunların yarattığı bedensellik, karnavalın şenlikli biçimlerinin neticesidir ve bir soytarının ağzından çıktıkları için kabul edilebilir hale gelirler.

Bu sahnede ilginç olan bir başka şey ise, Turgut'un bütün Türkiye'nin –ya da başkentte simgeleşmiş haliyle Cumhuriyet'in– ideallerini temsil etmek için böyle bir mekân seçmiş olmasıdır. Atay'ın bu seçimi, bize Franco Moretti'nin *Atlas of the European Novel*'da ulus-devletin kronotopu olarak roman fikrinden bahsetmesini hatırlatır. Bu kitapta Moretti, bir yandan roman sahnelerini, olayların geçtiği yerlerin ve karakterlerin hareketlerinin haritasını çıkarırken (3), bir taraftan da kendini “edebiyatta mekân çalışması” yürüten bir “edebi kartograf” olarak ilan eder. Bunun nasıl bir yaklaşım olduğunu okuyucuya aktarmak için de daha kitabın başında bir örnek verir: Jane Austen'in romanlarında sık sık rastlanan İngiliz kırsalına gönderme yaparak, bu romanlardaki olay örgülerinin “modern devletin kaba saba ve garip yeniliğini alıp onu seçkin ve geniş bir evin tanıdık rahatlığına taşıdığını” (20) belirtir. Atay da bir anlamda ulus devleti tanıdık bir evin mahremiyetine taşıma misyonunu üstlenmiştir. Ama anlaşılana, Türkiye gerçekliği düşünüldüğünde, bu ev Austen'in anladığı türden bir yer değildir.

Daha önce, Bülent Somay'ın makalesinden bahsederken sözünü ettiğimiz, ana/vatanın ölü babanın hayaleti tarafından gençliğe emanet edilmesi şeklinde özetlenebilecek Hamlet-temalı Cumhuriyet projesi, burada bir kez daha karşımıza çıkar. Hamlet'in amcasıyla evlenen ve babasının hatırasına ihanet eden annesine kızması gibi, Turgut da insanların Selim'i ve onun temsil ettiği şeyleri unutmuş olmalarına içerler. Oysa bu ülkenin esas sahibi Selim gibi iyilerdir. Ama şimdi ülkede kötülük hâkim olmuş, hak etmeyenler rütbelere kazanmış, ana/vatan bir batakhaneye dönmüştür. Ülkenin iyi insanları da batakhanelerde yaşamaya zorlanmıştır. Ama Selim geri gelecektir. O geldiği zaman dünya yeniden eski ışığını ve güzelliğini kazancaktır. Turgut bu konuşmada batakhane'yi ve orada yaşamak

zorunda bırakılan insanları yüceltirken, bir yandan da memleketin nasıl düşkün bir hale geldiğini anlatmak için yine genelevle ilgili imgelerden yararlanır. Yani aynı metaforu, karnavala özgü bir şekilde, çift taraflı bir şekilde kullanır.

Hamlet'in annesiyle yaptığı konuşmaya referansla, bu bölümü *Tutunamayanlar*'ın "yatak odası sahnesi" olarak da düşünebiliriz. Turgut, bir ihanet içinde gördüğü vatandaşları Selim'in yeniden gelişiyi ilgili olarak uyandırmak ister. Tıpkı Hamlet'in cehaleti ve zaafı yüzünden kandırıldığını düşündüğü annesine babasının varlığını hatırlatmak istediği sahnede olduğu gibi, Turgut da bir hayaletten ve onun temsil ettiği dünyadan söz eder. Selim'in temsil ettiği dünya şimdilik kaybolmuştur. Ama bu ütöpik sahnede, o dünyanın geçici bir şekilde de olsa yeniden kurulduğuna şahit oluruz. Turgut, Selim'in İsa gibi yeniden dünyaya gelişini hayal ettiği bu sahnede, dünyadaki iyiliğin yeniden tesis edilmesini anlatır. Ama bunu yaparken, gelişme ve ilerleme metaforlarını bulundukları yerden indirir ve onları bedensel olanın alanına sokarak yeniden inşa eder.

Turgut'un konuşmasında, resmî tarihle ilgili bütün simgeler genelevin gündelik yaşantısının parçası olan detaylara dönüştürülür ve böylece ulus-devletin ilkeleri kişisel ve bedensel alanın sınırlarına indirgenir. Bunun sonucu olarak, kutsal olanla dünyevi olan yer değiştirir ve grotesk gerçekçiliğin temel prensibi olan dönüşüm ilkesi devreye girmiş olur. *Tutunamayanlar*'ın devlet otoritesine karşı tutumu böylece soyut bir fikir olmaktan çıkar. Turgut'un bu konuşmasıyla beraber, bu fikir bedeninin alt kısmına transfer edilmiş ve bir bütünlük, bir mevcudiyet kazanmıştır. Bir ideolojiye karşı bir başka ideolojinin üstünlüğü değildir bu. Turgut, zihinsel ve soyut olanı bedensel olanın alanına taşıyarak, onu somutlaştırmış ve ona bir cisim kazandırmıştır. Bu sahne bütün karnaval sahneleri gibi komiktir elbette. Mizahla doludur. Ama bir yandan da, hâkim siyasi söyleme dair korkutucu olabilecek her ne varsa, onu yakalayıp bedensel olanın alanına çektiği için devrimcidir de. Bu yer değiştirmenin bir amacı da, yabancı olanı aşına kılarak, siyasi otoritenin tutunamayanların hayatlarına saldıgı korkuyu ortadan

kaldırmaktır. Mesela Metin, yavaş yavaş korkusunu yenip, ortama ısınmaya başladığını söylediğinde, “Elbette ısınacaksın, der Turgut, “Hepimiz bu vatanın çocuklarıyız. Hepimiz vergilerimizi ödüyoruz. İnsanları ayıran duvarları yıktık. Elbirliğiyle bizi mutlu yarınlara götüren bir anlayışın kurulmasına hizmet ediyoruz. İçelim.”

Bunu yalnızca müstehzi bir eleştiri olarak okumak mümkün değildir. Turgut burada sadece her fırsatta önümüze sürülen vatandaşlık güzellemesine dokundurmakla kalmaz, bir yandan da başka türlü bir birlikteliğin olasılığından söz etmek ister. Burada da görüldüğü gibi, Turgut genelev sahnesi boyunca, resmî devlet törenlerinde kullanılan soyut dile sadık kalır. Ama o dili fahişelerin bacakları, kolonyacı Safer’in terlikleri ya da müşterilerin şehveti gibi grotesk imgelerle doldurur ve dönüştürür. Böylece bir yandan resmî dili değersizleştirip gülünçleştirirken, diğer yandan da kenarda köşede kalmış ve Cumhuriyet projesinde kendilerine bir yer bulamamış bu küçük insanların hayatını kutsar ve yüceltir.

Yani soyut ilkelerin insanlaştığı, kendilerine insanların hayatında bir yer ve anlam bulduğu bir andan söz ediyor oluruz. Mutlak bir fikrin kendine beden bulması, kurumsal olanın kişileşmesi, iktidardaki fikirlerin alaşağı edilip ezilenlere itibarlarının iade edilmesi, *Tutunamayanlar*’ın bu bölümünün ana fikridir. Onun için, burada bir kez daha Atay’ın İsa imgesine başvurmaya şaşırmayız. Kutsallığın insanlaştığı ve cisimleştiği bir durum için bundan daha yerinde bir örnek olamaz çünkü. Mutlaklığın nihai ifadesi olan Tanrı da İsa’nın bedeninde cisimleşip insanlaşmamış mıdır? O zaman, bir tür “insanlaşma töreni” olarak okuyabileceğimiz konuşmanın kutsal-insanı Selim’in tanrısallığı da, İsa mesihin bedeninde temsil edilecektir.

“Aramızda bulunması bizlere şeref verecek olan dostum, ülkenin gerçek sahibidir. Bu dünyaya ikinci gelişinde, beyaz bir ata binmiş olarak aramızda görünecektir. İlk gençliğinde, bu sokaklarda çok dolaşmış, bazen bir türlü içeri giremeyerek dönüp gitmiştir. Bazen de, bu ve bunun gibi salonlarda saatler-

ce oturarak, onu anlayacak duygulu bir kalbi boş yere beklemiştir. İkinci gelişinde, bu sokak zafer taklarıyla donatılacaktır. Bütün kapılar defne dallarıyla süslenecektir. O gün resmî tatil olacak ve kızlar müşteri kabul etmeyerek, ellerinde bayraklar, pencerelerde, yarı bellerine kadar sarkmış, bekleyeceklerdir. Polisler, en iyi üniformalarını giyerek asayişini temin edeceklerdir. Çünkü, o kadar kalabalık olacak, o kadar kalabalık olacaktır ki üç gün öncesinden ayırtmaya kalksanız bile hiç yer bulunamayacaktır. Yalnız, karaborsacılar müsamaha edilmeyecektir. Çünkü o, öyle isterdi. Sokak bir gün önceden süpürtülecek; çöpçüler de onu, ellerinde süpürge sopaları, hazırol vaziyetinde bekleyeceklerdir. Safer bile o gün için, terliklerini çıkararak ayakkabılarını giyecektir. Bütün müşteriler de, kapıların dışında, bayramlıklarını giymiş olarak elele tutuşacaklardır.”

Kızlardan biri hıçkırmaya başladı. Bir müşteri: “Hangi bayram?” diye sordu arkasına. Metin, anlamadan bakıyordu. Turgut devam etti:

“Kurtuluş bayramının kerhane bölümü. (269)

Turgut’un genelevdeki gecesiyle ilgili tüm detaylar, Bakhtin’in sözünü ettiği popüler şenlikli biçimlerin özelliğini taşır: Bir yandan gülmecenin neşeli ve oyuncu karakterine sahipken, aynı zamanda “derin bir anlamla yüklü”dürler (*Rabelais* 207). Turgut “kurtuluş bayramı” kutlamalarını genelev ahalisinin de katılabileceği neşeli bir geçit törenine dönüştürdüğünde, Türkiye’nin modernlik projesinin temelinde yatan ilerleme fikrini küçük düşürür ve itibarsızlaştırır. Bütün resmî törenler ve kutlamalar, devletin mevcut hiyerarşisinin, kurallarının ve değerlerinin kutsanması ve teyit edilmesi anlamına gelir. Ortaçağ’daki resmî törenler gibi onlar da, “sabit, tartışılmaz ve kalıcı” kanunların, “önceden tesis edilmiş, varlığı sorguya açılmayan, sonsuz ve değişmez doğruların” (9) geçit törenidir aslında. Oğuz Atay bu sahnede, kahkahanın anarşist gücünü sokarak, kendi varlığından başka hiçbir şeyi tanımayan bu katı ve tavizsiz bakış açısını dönüştürür ve “resmî” görüşün karşısına neşe-

li ve değişken bir alternatif çıkarır. Bunun tek amacı, mevcut sistemi eleştirmek değildir. Amaç, başka bir yaşamın mümkün olduğunu da göstermektir. Askerî bir disiplin içinde gerçekleşen resmî bir törenle değil, genelev ahalisi de dahil olmak üzere herkesin mutlulukla dahil olabileceği bir kurtuluş günüdür bu. İnsanlığın kurtuluşunun günüdür. Bu dönüşümün vasıtası da Turgut'tur. Bir anti-kahraman, bir "soytarı" olan Turgut, eski dünyayı (yani tartışılmaz ve dokunulmaz iktidarı) kahkahayla dönüştürerek tahtından indirir ve onu yok ederek yepyeni bir dünyanın kurulmasını mümkün kılar. Bir hayal bile olsa, bir anlık bile olsa, bu sahneye dahil olan karakterlerin kendilerine bu rüya içinde yer bulabildiklerini görürüz:

Salon karışmıştı. Metin, Turgut'a yaklaştı: "Güzel konuştun. Fakat, kimden bahsettiğini pek anlayamadım." Ağlayan kız: "Bize faydası dokunacak mı bu paşanın?" diye sordu. Turgut gülümsedi. "Yalnız, bizden şu haraç isteyenler var ya, onları sokmamalı bence o gün. Herkesin bir işi var, onlarsa hazır yiyici. Turgut: "Hakkın var," dedi. "Ben de isimlerini ağzıma almadım zaten. Patron endişeliydi: "Bize bir zararı dokunmaz ya bu adamcağızın? Ben namuslu bir kadını. Kızlar da benden memnundur. Onlar şahadet ederler bana." Bir koltuğa çöktü. Hıçkıran kız, rahat bırakmıyordu: "Hikâyenin sonunu anlatmadın. Kumandan buralara kadar zahmet ettiğine göre, bir niyeti olmalı. Bu sokağa böyle birinin geldiği hiç duyulmamıştır. Neden biz bayrakları alıp sokaklara dökölüyoruz da o bir şey söylemiyor?" Arkadaşı. "Hiç konuşmadığına göre, kendini beğenmişin biridir herhalde, diye söze karıştı. Hıçkıran kız içini çekti: "Belki de gürültüden, prensin konuşmasına fırsat vermiyorlar. Ben, buna benzer bir filim görmüştüm galiba. Onda da çok ağlamıştım." "Haydi sersem. Sen dün ne yediğini hatırlamazsın." Kız alındı, sustu. (270)

Karnavalın iki tarafı da keskin olan kılıcı, yani bir yandan paye verirken diğer yandan tahttan indiren ve itibarsızlaştıran özelliği, burada da benzer şekilde işler. Turgut'un "karnaval kahkahası" ile her şey yer değiştirir. Grotesk bir tersyüz et-

me eylemine maruz kalan, yalnızca ulusal geçit töreni ve onun temsil ettiği resmî ideoloji değildir. Turgut da benzeri bir dönüşüme uğrar. Kendisini genelevde kurduğu bu ilerlemeci hareketin lideri ilan ettiği andan itibaren bunun olacağı bellidir. Karnavalın temel kaidesi, hiç kimsenin yukarıda uzun süre kalamayacak olmasıdır. İktidardakiler her zaman aşağı doğru hareket eder. Bu düşüşün karnaval dilindeki karşılığı küfür ve edepsiz şakalardır. Genelev sahnesinin sonunda, fahişeler ona karşı döndüklerinde, Turgut da bu şakalarla birlikte karnavalın soytarı-kralı haline gelir ve tahtından alaşağı edilir. Karnavalın kesin doğrular içinde sıkışmayı reddeden muğlaklığı burada kendini bir kez daha belli eder. Kral her zaman biraz soytarıdır, soytarı da aslında kralın ta kendisidir. İkisini birbirinden bağımsız düşünmek mümkün değildir. Turgut da, bu sahnenin sonunda “tersyüz edilmiş bir dünyanın kralı” haline gelir (*Rabelais* 370).

Bu sahnenin bir özelliği de, kendinden önce gelen bölümün ağırlığını ortadan kaldırmaktır. Genelev sahnesinin hemen öncesinde, Turgut İstanbul’dan Ankara’ya gelmiş ve devlet dairelerinde uzun uzun iş kovalamıştır. Turgut başkenti iyi tanır. Nasıl iş takip edileceğini de çok iyi bilir. Yine de bu karanlık binaların içine girer girmez kendisini yakalayan o tanıdık bir bunaltı hissinden kurtulamaz bir türlü. Akşam Metin’le geneleve gittiğinde, bir anlamda bu hissi tersine çeviren bir hamle de yapmaktadır aslında. Turgut’un bize tanıttığı şekliyle Ankara, Türkiye’nin en üniformalı, en takım elbiseli ve belki de “en erkek” kentidir. Genelev sahnesinde ise Turgut, bizi bambaşka bir Ankara resmi ile karşı karşıya bırakarak, bu bürokratik şehrin erkeksi varlığını bir fahişenin cilveli havasıyla değiştirir – ki bu da karnavala özgü dönüşümlerin bir parçasıdır. Başkent Ankara da, romanın bu karnavalsı bölümüne gelindiğinde, gün boyunca sergilediği erkeksi mesafeyi kaybederek şekil değiştirir ve hafifmeşrep bir kadın olarak temsil edilir. Bunun sıradan bir yergi olmadığını hatırlayalım: Bu yer değiştirme iktidarın suratsızlığını yererken, hafifmeşrep kadına da paye verir ve onu yüceltir. Bu, o zamana kadar gördüğümüz suratsız,

tavizsiz ve acımasız Ankara'dan çok daha eğlenceli ve renkli bir şehir temsilidir. Devlet ideolojisinin tek sesli ve mutlak ideolojisine karşı genelevin çoksesli ve muğlak karakteri bir seçenek olarak bize sunulmuş olur. Bu sahneyle birlikte bir kapının kapanıp bir başkasının açıldığını hissederiz.

Turgut gün boyu devlet dairelerindeki memurlarla iletişim kurmaya çalışırken, Ankara'nın bürokrasisinin geçilmez duvarlarına dair bizi iyice bir bilgilendirir:

[...] Hademeler süpürür verir insanı. Elini hiç bir kâğıda uzatmayacaksın: on emrin birincisi budur. Söze erken başlamayacaksın, hiç bir düşünce ileri sürmeyeceksin, hiç bir şey bilmezmiş gibi görüneceksin, garip şekilde giyinmeyeceksin, ellerini masaya dayamayacaksın, seni baştan savmalarına yol açmak şartıyla kendini acındıracaksın, gülümseyeceksin, bekleyeceksin.. ve hiç bir zaman ümide kapılmayacaksın. (292)

Tutunamayanlar'da Ankara çoğu kez nüfuz edilemeyen bir devlet dairesi olarak tasvir edilir. Neredeyse Kafkaesk tonlar taşıyan bu tür tasvirlerde, başkent her zaman klostrofobik, karanlık bir koridor gibi anlatılır. Turgut'un Ankara'daki tecrübesini okurken, yalnızca insanların değil, binaların bile takım elbise giydiği hissine kapılır insan. İnsanlar gibi, bu binalar da ulaşılmazdır:

Hükümet konağı eski bir bina Olric. Çünkü kapısı ortada. Bayındırlık müdürlüğü gibi yeni bir bina olsaydı kapısı yandan olurdu. En yeni binalarda ise kapının nerede olduğu belli değildir Olric. Henüz kasabalara böyle yenilikler girmiyor. İnsan ruhunu sikan simetriden kurtulmak için yalnız, kapı yana alınıyor. Şimdilik tahsisat bu kadar. Bu yan kapılara da güvenilmez. Vatandaşa onları da kaparlar. Vatandaş hangi kapıdan mı girer Olric? İlk bakışta zor anlarsın onu sen. Vatandaş olmadan o kapıyı bulmak güçtür. (586-587)

Turgut'un bizi gündüz devlet dairelerinde dolaştırırken, gece geneleve götürmesi de bundandır. Devlet dairelerinin aksine, genelevin kapısı herkese açıktır. Adı üzerinde "umumi" bir

mekândır orası. Sadece bazı ayrıcalıklı kişilere açık olan “devlet kapısı”nın aksine, genelev bütün bedenlere açık olan ve hepsini tek bir faaliyette eşitleyen bir yer olarak temsil edilir.

Grotesk gerçekçilikte bedensel öge sahiden olumludur, çünkü ruhani ve zihinsel ögenin aksine içerikten yoksun değildir. Öte yandan, fikre dayalı olan şey, yani sözde “Mutlak” sadece bir soyutlamadır. Bedenin olumlu kişiliğine sahip değildir. Hem tekil hem de dışlayıcıdır. Halbuki bedensel olan hem çoğul hem de olumlayıcıdır. “Ego” olabilmek için kendini “öteki”nden koparan ve bunu yaparken habisleşip evrensellik iddiasıyla ortaya çıkan bu zihinsel prensip, bütün insanları temsil etmekte yetersiz kalmaya mahkûmdur. Ama bedensel prensip tek bir bedene işaret etmez. Bedenin kozmik bir karakteri vardır ve bütün insanlığın varlığını topyekûn temsil etme gücüne sahiptir. Burjuva egosuna, “tecrit edilmiş biyolojik bireye, mahrem ve bencil ‘ekonomik insana’ değil, tüm bir halkın kolektif geçmişine işaret eder” (*Rabelais* 47). Turgut aklın sınırlarını zorlarken, biz de *Tutunamayanlar*’da böyle bir kozmik bütünlüğün tasvir edildiği karnavalesk anı gözlemleriz:

Kaç yıl sonra başlayacağını henüz bilim adamlarımızın kesinlikle tespit edemediği tunç devri, halkımız için bir altın devri olacaktır. Bir kısım ilâhiyatçılara göre bu devir, İsa’nın İkinci Gelişi ile aynı zamana raslayacaktır.

Tunç devrinde insanlarımız arasında, birinci sınıf vatandaş, ikinci sınıf vatandaş ve halk şeklinde yapılan ayırım ortadan kalkacaktır. [...] Şöförler halka eziyet etmeyeceklerdir. Bozuk para bulunduracaklardır.

Köylüler, en kalın elbiseleriyle, güneş altında çömelerek satatlerce devlet kapısında beklemeyeceklerdir.

Apartman kapıcılarının saltanatı sona erecektir.

Kalabalık caddelerde oyuncak satan esmer adam, kemer satan ve olduğundan yirmi yaş fazla gösteren adam ve küçük şişelerde ne olduğu anlaşılmayan bir sıvı satan ve sar’ası yüzünden sık sık kaldırımara düşen adam ve meyhanelerde fıstık satan gözlüklü genç adam ve gene meyhanelerde kasap oyunu

oyunarak hayatını kazanan Koço ve artık yaşlandığı için rakı isteyince şarap getiren garson Tanaş, bu zavallı durumlarını dan kurtarılacaktır.

Herkes istediği mesleği seçecektir. [...]

Delilerle alay edilmeyecektir. Mahalle çocukları böylelerinin peşine takılmayacaktır. [...]

Sokak köpeklerinin durumu düzeltilecektir. [...]

Kurnazlık ortadan kalkacaktır. Bu konuda sıkı tedbirler alınacaktır.

Yüreğimizi ezen bu sıkıntı, başımızdaki bu ağırlık kalkacaktır.

O zaman, bin yıllık saltanat başlayacaktır. Bin yıl daha sürecektir. Bin yıl daha sürecektir. Bin yıl daha sürecektir. Bin yıl daha sürecektir. Bin yıl daha, bin yıl daha... (241)

Karnaval kahkahası, gücünü ikili karşıtlıkların ötesine geçebilmek konusundaki becerisinden alır. Temelini özne/nesne ikiliğinin keskin sınırlarına dayandıran ideolojilerin asık suratlı katılığına aksine, kahkaha sürekli bir muğlaklık ima eder. Bu muğlaklık sayesinde, hiç sonu gelmeyen bir tersine çevirme eylemi içindedir. “Katı ve dönüşmez” olduğunu iddia eden her fikri baş aşağı ederek, üst tabakayı alt tabakayla değiştirerek, bütün sözde mutlaklıkların karşısında yer alır. Bütün boşlukları içerikle doldurur. Bu nedenle kahkahada gizli olan maddi bedensel prensip özgürleştiricidir. İdealleştirilmiş, romantikleştirilmiş, sabitlenmiş her şeyi somut ve maddi olanın dünyasına getirir. Ayaklarının yere basmasını sağlar ve onları gerçek kılar. Uzaktakini yakınlaştırır, yabancı olanı aşına hale getirir, dokunulmaz olanı dokunulabilir kılar. İşte bu nedenle, karnaval kahkahası korku uyandıran bütün ideolojilerin ve dogmatik fikirlerin panzehiridir. Bizi “fanatizm ve bilgiçlikten, korku ve tehditten, didaktiklikten, naiflik ve yanılsamadan, tekil anlam, tekil seviye, duygusalıktan” (*Rabelais* 135) arındıracak ve kurtaracak olan da odur.

Yalnızca genelev sahnesinde değil *Tutunamayanlar*’ın başka yerlerinde de, Türkiye’nin modernleşme projesinin ve onun

kalbinde yatan ilerleme idealinin alaşağı edildiğini ve itibarsızlaştırıldığını görürüz. Ancak bu sahneye gelinene kadar, yani Turgut Hamletvari bir delilik/soytarılık rolünü benimseyene kadar, bu tersyüz etme hareketi bu kadar belirgin değildir. Bu noktadan sonra, Turgut'un söylemi soytarının muğlaklığını taşıyacak ve Olric'in ortaya çıkmasıyla birlikte başta kendi hayatı olmak üzere bütün tekdüzelikleri yıkıp yeni bir dünya kurma amacını güdecektir. Turgut Hamletleştiği ölçüde özgürleşir. Modernliğin bütün kutsal metinleriyle yüzleşip hesaplaşır. Turgut'un söyleminde, kendini fazla ciddiye alan her siyasi hareket ve varoluş biçimi, karnaval kahkahasının hedefi haline gelir. Mutlak olduğu iddiasıyla ortaya çıkan her görüş dünyevileştirilerek insana uygun boyutlara indirilir: Resmî tarih, modern felsefe, yeni kentsoyluların "iyi yaşam" idealleri, sosyal adalet sistemi ve hatta toplumsal dönüşüm peşinde olan "devrimcilik kurumu" bile. Turgut bize modernliğin temel sorununun sadece eşitsizlik olmadığını hatırlatır. Modernliğin meselesi, kendi meşruiyetini sarsacağından korktuğu için bütün sesleri susturmuş ve sonunda sıkıcı bir tekdüzellikle baş başa kalmış olmasıdır. Ehlileştirilmiş ve cilalanmış bir hümanizm anlayışı nasıl gerçek özgürlüğün yerine geçemezse, tektiplilik de gerçek eşitliğin yerine geçmez.

Tutunamayanlar bizi kahkaha vasıtasıyla korkuyla baş etmeye çağırırken, bir taraftan da bu tekdüzeliğe savaş açar. Çünkü bu dar kafalı ciddiyetle baş edebilmenin tek yolu kahkahadır. Ona gülebildiğimiz anda tekdüzeliği çeşitlendirmiş, kendi sesinden başka hiçbir ses duymak istemeyen iktidara karşı bir alternatif sunabilmiş oluruz. Bu açıdan bakıldığında, Atay'ın romanı "tam bağımsızlık yalnızca bütünüyle korkusuz bir dünyada mümkündür," (56) diyen Bakhtin'in fikirlerinin edebiyattaki yansımalarından biri olarak okunabilir.

Oluşum Romanı ve Tutunamayanlar

Oluşum romanı üzerine yazdıklarından günümüze dek ulaşan bölümde Bakhtin, dünyayı “fakirleştiren” ve “gerçekliğe dair çok dar bir bakış açısı sunan” Aydınlanma felsefesine bir yandan çatarken, bir yandan da bu düşüncenin 18. yüzyılın sonunda *Bildungsroman*’ın (yani oluşum romanının) ortaya çıkmasına vesile olduğunu teslim eder. Bu eserinde Bakhtin, oluşum romanı ile ondan önce gelen geleneksel roman biçimleri arasındaki farklılığa dikkat çeker ve her iki roman biçiminde de zamanın karakter üzerindeki etkisinin çok önemli olduğunu söyler. Bakhtin’e göre, bu iki roman türünü birbirinden ayıran şey de tam olarak budur aslında. Geleneksel romanlarda, kahraman statik bir dünya modeli içine sıkışmış bir şekilde temsil edildiği için bir gelişme imkânı bulamazken, oluşum romanında kahramanı çevreleyen olayların gelişimi ile kahramanın kendisinin dönüşümü arasında bir bağlantı gözlemek mümkündür. Bu yüzyılın sonunda ortaya çıkan oluşum romanı, tamamlanmış ve bitmiş bir karakterden ziyade, gelişmekte ve değişmekte olan bir kahraman yaratır kendine. Daha önemlisi, insanı natamam –yani oluşmakta olan, bir süreç içinde bulunan– bir şey olarak görür ve öyle resmeder. (*Speech Genres* 44-45)

Franco Moretti ise, bu oluşum temasından yola çıkarak, *Bil-*

dungsroman'ın, Hegel'in *Tinin Görüngübilimi*'nde kurduğu sistemin edebi dünyadaki karşılığı olduğunu söyler (*Way of the World* 7). Bunu söylemekte tamamen haklıdır, çünkü *Görüngübilimi*'nde olup biten şey belli bir açıdan bakıldığında, aslında bir bireyin eğitimi ve gelişimi (*Bildung*) diye de okunabilir. Söz konusu birey, bir bilinç olarak kendi özünün farkına varır ve bu yolla tüm gerçekliğin bilgisine vakıf olur. Onun için, *Görüngübilimi* bir yandan gerçekliğin kendini açtığı bir sistemken, bir yandan da bu farkındalığın bilince geldiği ve yavaş yavaş açıldığı bir öğrenme sürecidir. Oluşum romanının yapısı, *Görüngübilimi*'ninkini andırır çünkü 1) *biyografiktir*, yani anlatının odağında içbütünlüğü ve bireysel kimliği olan bir bilinç yer alır, 2) *diyalektiktir*, yani bireyin gelişmesini birbiriyle çatışan güçlerin neticesi olarak tanımlar, 3) *tarihseldir*, yani kimlik oluşumunu çizgisel ve kronolojik bir anlatı biçiminde aktarılan bir süreç olarak görür, 4) ve *teleolojiktir*, yani nihai bir hedefe doğru ilerler ki, bu hedef de aslında bilincin kendi bilgisine sahip olmasıdır.

Fransız düşünür Hyppolite ise, *Görüngübilimi* ile ilgili incelemesinin önsözünde, Hegel'in, belki de ilk oluşum romanı sayılabilecek *Wilhelm Meister*'den haberdar olduğunu ve bu romanın yapısından esinlenmiş olabileceğini, çünkü *Görüngübilimi*'nin yazıldığı yıllarda Goethe'nin Jena Üniversitesi ve çevresindeki kültürel oluşum içinde çok popüler olduğunu yazar. Hatta daha da ileriye giderek, Hegel'in kitabını edebi bir eser olarak okuyabileceğimizi öne sürer, çünkü ona göre bu eser "başlangıçtaki inançlarını inkâr edip dünyayı deneyimleyen ve bu deneyimleri neticesinde gerçek bilgiye ulaşan bilincin yolculuğunu anlatan felsefi bir romandır" (*Genesis and Structure*, 12).

Gerçekten de bu açıdan bakıldığında, Hegel'in eserinde Goethe'nin genç kahramanından ve onun yolculuğundan izler bulabiliriz. Klasik oluşum romanının en önemli özelliği, genellikle genç yaşından itibaren anlatının parçası haline getirilen ana karakterin değişik tecrübelerden geçerek bir öğrenme sürecine tâbi olmasını ve bunun neticesinde toplumun işlevsel bir parçası haline gelmesini anlatmasıdır. Yani sonuçta oluşum roma-

nı kahramanları, romanın başında soyut idealleri olan birer bireyken, roman sonlandığında toplumsal bir varlık olduklarını kavrar ve birer “vatandaş” haline gelirler. Goethe’nin *Wilhelm Meister’in Çıraklık Yılları* adlı romanı da bu izleği takip eder. Romanın genç ve tecrübesiz karakteri Wilhelm, idealleri uğruna evinin güvenli ortamını bırakır ve dünyaya doğru bir yolculuğa çıkar. Bu yolculuk süresince, değişik sosyal sınıflardan birçok insanla tanışır ve büyüdüğü çevreden çok farklı değerleri benimsemiş toplulukları yakından görme şansı olur.

Dünyaya yapılan yolculuğun bir anlamı da budur zaten: Kendin gibi olmayanla tanışmak ve bu sürecin sonunda değişip dönüşmek. Ancak bu değişim, basit bir şekilde karşı uca savrulmak anlamına gelmez. Sürecin sonunda, oluşum romanının ana karakteri yaşadıkları neticesinde olgunlaşır ve toplumsal rolünü bu sefer kendisinin bilgisine sahip olarak kabul eder ve benimser. Wilhelm de, babası gibi bir tüccar olmayı reddetmiş ve tiyatro sevdası yüzünden kendine bambaşka bir yol çizmeyi tercih etmiş olsa bile, romanın sonunda başladığı noktaya geri dönecek ve entelektüel açlığıyla toplumsal görevlerini bir araya getirecek bir çözüm bularak “ehlileşecek”tir.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, roman açıldıkça genç Wilhelm’in kendisine benzemeyen insanlarla ilişkiye girdiği ölçüde değiştiğini ve yavaş yavaş olgunlaştığını gözleriz. Başta tamamen umutlardan ve sonu gelmeyen bir hevesten oluşan Wilhelm, gelişim gösterdikçe sınırlarını ve sorumluluklarını öğrenir. Ama bu sanıldığı kadar yumuşak bir süreç değildir. Kendini tanımaya doğru ilerleyen yolculuğu boyunca, defalarca inancını kaybeder ve o vakte kadar kendini tamamen adadığı büyük ideallerin aslında birer yanılsama olduğunu fark eder. Doğru olduğunu zannettiği şeyler yanlış çıkar, güvendiği insanlar onu yarı yolda bırakır, parıltılı idealler hayatın pratik sorunları ile karşılaşınca birdenbire solup gider. Wilhelm’in takip ettiği yol kendi tarihidir. Bu yolda yürürken, sadece kendisini değil dünyayı da şekillendirdiğini fark eder. Kendi yanılsamaları ve hataları üzerinden açtığı bu tarih, aynı zamanda kendi dışında kalan dünyanın da oluşumudur. Yani bu yolculuk sırasında ken-

dini dışa vururken, bilinç nesneleşir ve dünyalaşır. Bu nedenle Wilhelm'in romanda geçtiği adımlar *Görüngübilimi*'ndeki üçlü modele benzer. Saf bir bilinçle başlar –çünkü gerçek deneyimden yoksun bir fikre dayanır– kendini reddeder ve kendine yabancılaşmış bir bilinç olur ve daha sonra kendinin olduğu gibi bilgisine sahip olarak onu yeniden elde eder. Böylece dışsallaşmış ve nesneleşmiş bilinç haline gelir. Yani soyut ve yalıtılmış “ben”den ziyade ilişkiye girdiği için somutlaşmış ve çoğullaşarak “biz” haline gelmiş evrensel gerçekliği oluşturur.

Bu nedenle Goethe'nin çizdiği Wilhelm Meister portresi, dışarıdan kendisine dayatılan doğruları içselleştiren ve toplumsal düzeni kendisininkiymiş gibi kabul eden itaatkâr bir köle değildir. Goethe'yi Hegel'e benzer kılan şey modernitenin birbirine taban tabana zıt iki temasını, yani birey ve toplumu, ayrı ayrı dinamik ögeler olarak algılaması ve diyalektik bir ilişki içinde bir araya getirmesidir. Georg Lukács, *Bildungsroman* konusuna da uzun uzun değindiği kitabı *Roman Kuramı*'nda bu noktanın altını çizer ve Goethe'nin romanını aynı dönemde yazılmış diğer metinlerden ayıran şeyin romanın konusu olduğunu söyler. Lukács'a göre *Wilhelm Meister*'in esas meselesi, sorunlu bir bireyi katı toplumsal gerçeklikle uzlaştırmanın yollarını aramaktır. Romanın olay örgüsü de, bu nedenle “içsellik ve dış gerçeklik arasında, imkânsız gibi görünmesine rağmen yine de mümkün olan bu uzlaşmayı sağlamaya” dayalıdır (57).

O zaman iş, bu uzlaşmayı nasıl okuyacağımıza kalmıştır. Bunu Georg Lukács'ın yaptığı gibi toplumsallık için gerekli bir dönüşüm olarak okuyabiliriz. Ya da Franco Moretti'nin dediği gibi, bu temayı genellikle genç bir adam olarak temsil edilen roman kişinin burjuva toplumunun kurallarına uymak için nasıl ehlileştirilip normalleştirildiğinin hikâyesi olarak görebiliriz (*The World* 7). Wilhelm Meister'in olay örgüsü, nereden baktığınıza bağlı olarak, her iki okumaya da açıktır. Wilhelm, bir taraftan boş hayallerini yavaş yavaş terk eden ve hayatın gerçek koşullarının farkına varan bir delikanlı olarak görülebilirken, bir yandan da büyüsünü yitirmiş ve başkalarına benzemeye başlayarak “normalleşmiş” bir genç olarak da değerlendirilebi-

lir. Burada değişmeyecek tek mesele şudur: Nereden bakarsak bakalım, Wilhelm kendisinin de artık daha yüksek bir gerçeklik olarak gördüğü bir aşamaya ulaşmıştır. Bu dönüşümde büyük bir rolü olan Aydınlanma adamı Jarno, Wilhelm'e boş idealizminin yanılıcı doğasını anımsatır ve onu hayatına bambaşka bir anlam getirecek bu yeni olgunluk dönemini kucaklamaya davet eder: "Gençler bir süre tasasız yaşayabilirler. İnsan işlerinin düzgün gitmesi için, tezatlara gerek vardır" (*Wilhelm Meister*, Sekizinci Kitap, Bölüm VII). Bu Lukács'ın da Moretti'nin de üzerinde fikir birliğine varacakları bir yerdir: Goethe romanının ana karakterini kurgularken, onu toplumsal bir birey olarak düşlemiş ve çıktığı bu zorlu yolculuğun sonunda kendisi ile dünya arasında bir uzlaşma sağlayacağını öngörmüştür. Bu uzlaşma yalnızca karakterin değil, toplumun da değişmesini talep eder. Onun için, bir yandan karakter "ehlileşirken", diğer yandan toplum da esneyecek ve dönüşecektir.

Wilhelm, bir küçük burjuva hayatı süren babasının evini terk ettiğinde ve aktör olmaya dair umutlarını gerçekleştirmek için dünyaya aıldığında, yukarıda sözünü ettiğimiz dönüşümün gerçekleşeceğinden bihaberdir. Onun istediği tek bir şey vardır: Babası gibi olmak istemez. Babasının yaptığı gibi kendini sahip olduklarıyla tanımlamak yerine "var olmak" ister. zgrlğn yaşamak, gerçekte kim olduğunu keşfetmek ister. Onu hayatta sahip olduklarıyla var olanların dünyasına hapseden orta sınıf köklerinin farkındadır ve bütün derdi bu dünyayı arkada bırakmaktır. Arkadaşı Werner'e şöyle yazar: "Burjuva kendisine: 'Sen kimsin?' diyemez. Sadece 'Sen neye sahipsin? Anlayışın, kabiliyetin, servetin ne kadardır?' diye sorar." Wilhelm, eğer bir soylu olsaydı bu soruları sormak zorunda kalmayacağının farkındadır, ama "sadece bir burjuva" olduğuna göre "o zaman kendi yolunu izebilmelidir" (Beşinci Kitap, Bölüm III).

Böylece daha romanın başından, oluşum romanlarının esas karakterinin ancak küçük burjuvalar olabileceğini anlarız. En azından Goethe'nin yaşadığı yüzyılda böyledir bu. Çünkü ancak bu sınıfa mensup biri, toplumsal sınırların esnek olduğu

ve bir sınıftan diğetine geçmenin mümkün olduğu bir dünyayı hayal edebilir. Kendileriyle birlikte toplumu dönüştürecek olanlar, birer birey olarak kendi varlıklarının farkına varan bu yeni orta sınıftır. Wilhelm, ikinci nesil bir burjuva olarak, babasının sahip olduğu şeylerle yetinmez. Onun asıl arzu ettiği, “asiller gibi” yüksek idealler peşinde koşma lüksüne sahip olmak, sanat ve tiyatro gibi hayatın ince yanlarıyla meşgul olabilmektir. Toplumsal olarak talep ettiği ise, mal mülkten daha fazlasını isteyen bir birey olarak kendine yer bulabileceği daha iyi bir dünyadır. Alman kültürünü rafine edecek bir sanatsal deneyimin öncüsü olmak ister Wilhelm. Dünya onun için ancak böyle anlam kazanacaktır. Yolculuğa çıkmasının nedeni de budur. Hikâye açıldıkça, bu hayalleri gerçekleştirmenin ne kadar zor olduğunu kendi gözleriyle görecektir. Tiyatro ve sanatçılar onu hayal kırıklığına uğratacak, değil Alman kültürünün tümünü, kendi çalıştığı kumpanyayı bile dönüştürmek konusunda başarısız olacaktır. Bu arada eğitimde de toprak sahipliğinde de modernliğin gereklerini yerine getiren ve yenilikleri takip eden soylu bir aile ile dostluk kurar. Onlar vasıtasıyla, kendilerine “Kule Topluluğu” adını veren üst sınıftan bir çevrenin içine girer. Böylece hem ticarete hem tiyatroya alternatif olabilecek bir kültürel hayatla karşılaşır. Bu nedenle romanın son bölümlerinde tiyatroyu bırakır ve bu soylu ailenin bir üyesi olan Natalie ile nişanlanarak bir aile babası olmaya hazırlanır. Kısacası, hayallerini gerçekleştirmek üzere başladığı bu macerada, toplumun yenilenmesinin yollarını ararken kendisi “yenilenmiş bir idealist” haline gelir.

Klasik *Bildungsroman*’ın, bireyi de toplumu da dinamik prensipler olarak algıladığını söylemiştik. Idealist kahraman toplumsal gerçeklikle bağlantıya geçtiği zaman, birey kendini olgunluk kazanırken bulur, bir yandan da toplum kendini birey üzerinden gerçekleştirmiş olur. Hegel gibi Goethe için de, bireyin kendini tanıması ve anlaması ancak toplumsal koşullar içinde mümkündür. Roman karakteri dünyaya açılmadan aslında kim olduğunun farkına varamaz. Onun için, evden çıkmak oluşum romanının başlangıç noktasıdır. Bundan sonrasın-

da ise, karakterin geçtiği deneyimler zor ve acılı da olsa olgunluk için gerekli adımlar olarak sunulur. Sonunda elde edilen sonucun bunların hepsine değdiği anlarız. Çünkü kahramanımız yanılsamalarını terk etmiş ve toplumsal gerçeklikle yüz yüze geldiği ölçüde “bu toplumun” bir üyesi haline gelmiştir. Ancak eldeki proje yalnızca yeni bir insanın oluşması değildir. Aynı zamanda yeni bir toplumun da oluşturulmasıdır. Bu nedenle, kendisi tamamen farkında olmasa da, Wilhelm kendi yolunu seçerek bir bütün olarak toplumun geleceğini de belirler: “Günün birinde bu halin [toplumun durumunun] değişip değişmeyeceği ve hangi şeylerin değişeceği beni ilgilendirmiyor. Bana lâzım olan, meselenin şimdiki durumunda kendi kendimi düşünmek ve vazgeçilmez ihtiyaçlarımı sağlayıp elde etmektir” (Beşinci Kitap, Bölüm III).

Wilhelm’in böyle demesi bizi yanıltmamalıdır. Romanın bütünü açısından düşünüldüğünde, karakterin dönüşümü toplumsal dönüşümün bir öncülü olarak ortaya çıkar. Tıpkı birey gibi toplum da ancak sürecin sonunda kendini başka bir ışık altında görmeye başlayacaktır: Natalie’nin ailesi ve “Kule Topluluğu”, Jarno’nun kitabın sonuna doğru dile getirdiği gibi, ancak “yüksek ülküler” uğruna ticaret yapmayı kabul eden bir toplumsal örgütlenme biçimini hayal eder ve savunurlar: “Bizim eski kule teşkilinden doğacak bir sosyete dünyanın dört bir tarafına dağılarak her bulunduğu yerden âza toplayacak” (Sekizinci Kitap, Bölüm VII). Jarno, Kule Topluluğu’nun sözcüsü olarak burjuvazinin yenilediği ve küreselleştiği bir gelecek tahayyül eder. Bu nedenle, asil ruhlu genç adam ve onun beklentilerini karşılamayan bir toplum biçimi arasında aracılık etme görevi bu topluluğa düşer. Kule Topluluğu sayesinde, Wilhelm’in de bir parçası olabileceği yeni ve idealize edilmiş bir burjuva toplumu önümüze sürülmüş olur. Sürecin sonunda, Wilhelm sonunda boş hayallerden uzaklaşıp kendini gerçekleştirirken, “Kule Topluluğu” da bu karakter aracılığıyla orta sınıfın daha rafine ve karmaşık bir biçimi olarak hayatiyet kazanmış olur. “Kule Topluluğu”, ne Wilhelm’in dar görüşlü ve materyalist babası gibi tavizsiz bir bağnazlık içinde hapsolmuştur ne de incelikten

yoksun yaşam biçimleri ile yüksek ideallerin yanından bile geçemeyen tiyatro kumpanyası üyeleri gibi düşük ahlâklıdır. Wilhelm'in Natalie ile olan nişanı, onu tacirlerin topluluğundan alır ve orta sınıfın üst kademelerine yükseltir. Dahası, "Kule Topluluğu" Wilhelm'i tiyatrodan daha etkili bir organizasyona kabul ederek ona bir çıkış yolu sunar ve devam eden gelişmesini kendi projelerine bağlar: "Bize katıldığınız takdirde ya Almanya'da kalıp Lothario'ya yardım etmekte, yahut benimle Amerika'ya gelmekte tam serbestsiniz. Bu sonuncu şekli daha beğeneceğinizi umuyorum; zira büyük seyahatler yapmak gençler için çok yararlı bir şeydir" (Sekizinci Kitap, Bölüm VII).

Bu noktaya geldiğimizde, her şey tatlıya bağlanmış ve Wilhelm'in gelişmesi (ya da en azından bu gelişmenin romanın konusunu oluşturan kısmı) tamamlanmış gibi görünür. Ancak bu noktada, karakterin gelişmesindeki koşulların gerekliliğine dair bir şüphe duyarız, çünkü romanın tümünü belirleyen bu gelişim teması bize bir dizi tesadüf olarak görünür. Wilhelm başka şeyler yaşasaydı, olaylar bambaşka bir yönde gelişebilirdi diye düşünürüz. Halbuki anlaşılan yazar, yolculuğun sonundaki bakış açımızı esas olarak görmüş ve bu noktaya gelene kadar geçilen bütün aşamaları sürecin ayrılmaz bir parçası olarak kabul etmeyi tercih etmiştir. Görünen odur ki Goethe, geçmiş, şimdiyi ve geleceği çizgisel ve tarihsel bir zaman anlayışı benimseyerek ve bir gereklilik zinciri içinde sunmak istemektedir. Bu gereklilik Bakhtin'e göre, Goethe'nin zaman algısını anlamak için çok önemlidir: "Bu Goethevari gereklilik kaderci bir gereklilikten ya da mekanik doğal gereklilikten (natüralist bakış açısından) çok uzaktır. Görünür, somut ve maddidir ama yine de yaratıcı ve tarihsel bir gerekliliktir" (*Speech Genres* 39).

Bakhtin'in Goethe'nin romanının ayrılmaz bir parçası olarak gördüğü bu tarihsel gereklilik, aynı zamanda Hegel'in *Tinin Görüngübilimi*'nde sözünü ettiği sürecin ileriye doğru hareket etmesini sağlayan gerekliliktir. İnsan tecrübesinin tümünü içeren bu süreç tamamen kendini açtığında bütün olasılıklar artık gerçekliğe dönüşmüş olur. Süreç tamamlandığında ve bilinç sürecin tümü olarak kendisinin farkına vardığında, özel

olan aracılığıyla evrenselliği, evrensellik aracılığıyla özeli düşünebilir ve bu iki anın bütünselliğini bir sentez olarak kavrayabilir. Bu son noktadan bakıldığında, sürecin bütün aşamaları tarihsel bir gereklilik içinde birbirini takip eder. Bu ana gelene kadar ise, zaman bir tesadüfler zinciri olarak görülebilir ancak.

Bu açıdan bakıldığında, Wilhelm'in başına gelen olayların tarihsel bir gereklilik içinde gerçekleştiğini kavrarız. Romanın sonunda ana karakterin hikâyesinin romanın geniş olay örgüsüyle örtüşmesi de bundandır. Wilhelm "Kule Topluluğu"na tanıtılınca, bu topluluğun daha başından onu izlemekte olduğunu anlarız. Wilhelm'in hayatına girmek için doğru zamanı beklemektedirler sanki. Anlatıda Wilhelm'in karşılaştığı yedi yabancıнын, genç adamın adımlarına rehberlik etmek için Kule'nin başındaki başrahip tarafından oynandığı ortaya çıkar. Buna ek olarak, Wilhelm'e romanın sonunda çiraklık dönemi ni hikâye eden bir parşömen verilir. Böylece okuduğumuz romanın da "Kule Topluluğu" tarafından kaleme alınmış bir anlatı olduğu ihtimali ile karşı karşıya kalırız. Wilhelm'in yaşamındaki olaylar "hem gözlenmiş hem de yönlendirilmiş," yani kaydedilmiş" ve kısmen de olsa bu topluluk tarafından bir araya getirilmiştir (VIII Kitap 10. Bölüm). Wilhelm, romanın sonuna gelene kadar Kule'nin yaşamını yönlendirme konusundaki rolünün farkında değildir. Son iki kitapta, Kule'nin Wilhelm'in hayatında, Natalie ile evlenme kararı da dahil olmak üzere, her şeyde görünmez bir gücü olduğu ortaya çıkar.

Bu nedenle öykünün sonunu getiren "Kule Topluluğu" bireyin kendini geliştirmesiyle ve topluma entegre olması arasında bir fark gözetmeyen türden bir toplumsal uzlaşmanın kutsuz bir metaforu olarak karşımıza çıkar. Yukarıdan bakan ve olayların gidişatına dair kahramanın kendisinden çok daha fazla şey bilen bir göz vardır. Bu göz, kahramanın geçeceği aşamaları sürecin içinden değil, sonundan gördüğü için onları birer tesadüf olarak değil, birer zorunluluk olarak algılar. Bu anlamda, sonunda karakter ile anlatıcı arasındaki boşluk kapanıldığında, karakter de sürecin tümünü görebilir ve bu tarihsel gerekliliğe hâkim olabilir.

Bu noktada, Franco Moretti'ye hak vermek zorunda kalırız. En azından klasik oluşum romanı ve bu türün ilk ve en önemli temsilcisi olan *Wilhelm Meister* söz konusu olduğunda, toplumsal uzlaşma bir “normalleşme” ve “ehlileşme” süreci olarak tezahür etmektedir. Modernist roman ise oluşum romanı ile diyaloga girdiği yerlerde, bu türün tarihsel zorunluluk anlayışı ile ironik bir ilişki kuracak, onun önerdiği toplumsallığa şüpheyile bakacaktır.

Oğuz Atay'ın Goethe ile diyalogu

Bazı eleştirmenler, belki de biraz aceleci davranarak, *Tutunamayanlar*'ı bir oluşum romanı olarak okumayı tercih ederler.¹ Aslına bakılırsa, ana karakterde izlenen gelişim ve dönüşüm göz önünde bulundurulduğunda, Oğuz Atay'ın romanını sıra dışı bir *Bildungsroman* olarak sınıflandırmak elbette mümkündür. Ancak biz Turgut'un gelişmesini farklı bir açıdan ele alacağız. Bu türe ait romanlar, yukarıda da tartıştığımız gibi, geleneksel olarak toplum ve birey arasında bir uzlaşmayla sona erer. Bu nedenle tam bir *Bildungsroman* kahramanı olan Wilhelm gençlik fantezilerini geride bırakır ve ehlileşir – “Kule Topluluğu”na girişi ve Natalie ile olan evliliği bu yöndeki değişiminin somut sonuçlarıdır. Halbuki *Tutunamayanlar*'ın olay örgüsü tam aksi istikamette ilerler. Turgut romanın başında tam bir küçük burjuva iken, hikâye açıldıkça toplumsal uzlaşmanın kırıldığı bir noktaya doğru ilerler ve romanın sonunda tamamen toplumdan soyutlanarak yalnızlaşır ve hatta delirir.

Bu görmezden gelinemeyecek kadar önemli bir farktır. Tartışılmayacak bir durum, Oğuz Atay'ın klasik oluşum romanını gayet iyi bildiği ve onu alıp kendi metninin bir parçası haline

1 Berna Moran ve Yıldız Ecevit, Turgut'un roman içindeki gelişmesinin bireyin toplumla uzlaşması yönünde değil de ondan kopuşu biçiminde gerçekleştiğini kabul etseler de, *Tutunamayanlar*'ın bir *Bildungsroman* ya da en azından bir “gelişim romanı” olarak okunması gerektiğini savunurlar. Moran, Turgut'un değişimini bir “dönüşüm” (288) olarak görürken, Ecevit bu karakterin içsellliğini vurgulayarak Turgut'un kendi “iç dünyasına bir yolculuk” yaptığını (340) söyler.

getirdiğidir. Ancak bu klasik roman türü ile diyaloga girerken, Atay başka yerlerde de yaptığı gibi, onu kendi amaçları için kullanır ve Türkiye gerçekliğinin bulunduğu yerden okumayı tercih eder. Turgut'un bir gelişim ve dönüşüm içinde olduğu doğrudur. Fakat Batılı benzerlerinin aksine, Turgut'un gelişimi topluma katılmaktan ziyade ondan kopmaya ve uzaklaşmaya doğrudur. Atay'ın romanı, Turgut'un yavaş yavaş bir "tutunamayan" haline gelmesinin hikâyesidir. Wilhelm'in dünyaya açılmak arzusuyla belirlenen "dışa doğru" ilerlemesinin aksine, Turgut'un hareketi bir kayıpla başlayan ve onu çevresindekilere yabancılaştıran "içe doğru" bir gelişmedir. Bu nedenle, klasik oluşum romanının sunduğu sonlu ve anlamlı bir dünya resminin aksine, *Tutunamayanlar* böyle bir nihai anlamın mümkün olduğu fikrine şüpheyle yaklaşacak ve biçim olarak bir oluşum romanını andırsa bile, ucu açık tamamlanmamış ve sonsuz anlamlara gebe bir metin olarak karşımıza çıkacaktır.

Bu bölümün geri kalan kısmında, bir yandan bu iki romanı karşılaştırırken, bir yandan da Oğuz Atay'ın oluşum romanı ve onun arkasında yatan felsefi gelenek ile nasıl bir diyaloga girdiğini göstermeye çalışacağız.

İroni ve Bildung parodisi

Goethe ile Atay'ın birer yazar olarak benzer taraflarından biri, metinlerini biyografik bir tema üzerinden açmaları, hatta kendi özyaşam öykülerinden yararlanmalarıdır. Goethe Wilhelm'i tasvir ederken kendi gençlik tecrübelerinden, özellikle de tiyatroya duyduğu ilgiden faydalanır. Benzer bir şekilde, Atay da her iki karakterini oluştururken, kendi hayatındaki detayları kullanır. Yıldız Ecevit'in kapsamlı biyografisi *Ben Buradayım*'da söylediği gibi, *Tutunamayanlar*'da Atay'ın gençlik ve çocukluk anılarının izlerini görmek mümkündür.

Goethe söz konusu olduğunda, bu durum romanda ikili bir bakış açısı yaratır. Bir yandan, genç ve tecrübesiz Wilhelm'in yaşama karşı duyduğu heyecana ortak olurken, bir taraftan da yazarın kendi karakterine yönelttiği ironik bakışı görür gibi

oluruz. Bu açıdan, yazar kendi gençlik halini elinden tutmuş hayatta bulacağı nihai anlama doğru yürütüyor gibidir aslında. Genç Goethe'nin sanata ve edebiyata dair romantik fantezileri, yaşlı ve olgun Goethe'nin, elinde bir romana dönüşmüştür. Yazar Goethe, gençliğinin idealizmini romanında cisimleştirmiş ve onu elle tutulur bir sanat eserine dönüştürmüştür.

Wilhelm Meister'e hâkim olan ironi, anlatıcı ve karakterin bakış açıları arasındaki bu farklılığın neticesidir. Hegel, "Diyalektik dünyanın evrensel ironisidir, der. Ironinin kaynağı, bireyin oluşum sürecinde kendini bazı amaçlara bağlamayı istemesi ama bunların hiçbirine sadık kalmayı başaramamasıdır. Çünkü her seferinde bir mutlaklık iddiası taşır. Halbuki sürecin sonuna gelene kadar kendi öznelliği içinde sıkışıp kalacak, arzu ettiği mutlak gerçeğe ulaşamayacaktır. Birey, kendi öznelliği ile dışarıdaki dünya arasındaki uyumsuzluğu fark ettiği anda yabancılaşır ve o vakte kadar "mutlak doğru" olarak kabul ettiği inancını terk etmek zorunda kalır. Bunun ertesinde, bir başka inanca sarılacak ama bu diyalektik süreç onu yolculuğunun sonuna kadar terk etmeyecektir. Yolculuğun sonundan bakıldığında ise, sürecin tümü böyle yanılsamalar, inkârlar ve yeniden tesis edilen "yarım doğrular" ile doludur. Bu anlamda, sürecin sonundan bakan biriyle sürecin içinde olan kişinin bakış açıları farklı olacak ve ironi de tam olarak buradan kaynaklanacaktır. Bilgiye ulaştığını varsayan karakter ile kendi karakterinin eksik bilgisinin farkında olan anlatıcı arasındaki uçurum, sürecin sonuna kadar kapanmayacaktır. O ana kadar, karakter "tamam" olduğunu iddia ettiği her aşamada yeniden ve yeniden "eksik" olduğunun bilgisiyle karşılaşacaktır.

Bunu Wilhelm'in durumunda çok açık bir şekilde görürüz. "Kule Topluluğu"na katılana kadar sürekli kendini onaylar, inkâr eder ve yeniden onaylar. Her seferinde bağlanacağı yeni bir ideal bulur. Sonra dünyanın bu ideale uymadığını fark eder ve yabancılaşır. Bildiği tek şey, yolundan vazgeçemeyeceğidir. Tecrübenin kendisini çağırdığının farkındadır ve zamanının büyük bir kısmını yeni keşfettiği bu özgürlükle ne yapması gerektiğine dair düşünerek geçirir:

Wilhelm henüz hissiyle uyuşmadığı bir anda başıboş kaldığını görüyordu. Duyguları asil, fikirleri açıktı; tasavvurları da yabana atılır gibi değildi. Bütün bunları bir derece emniyetle kendi kendine itiraf edebilirdi. Tecrübesinin az olduğunu görebilmesi için yeterli sebepler vardı. Bu yüzden başkalarının tecrübelerine ve bu tecrübelerden onların emniyetle çıkardıkları sonuçlara haddinden aşırı bir değer veriyor ve bundan ötürü daha da çok yanılıyordu. (Beşinci Kitap, Bölüm I)

Böyle naif bir yerden baktığı için, Wilhelm dünyaya açılmanın ve kendi iradesini gerçekleştirmenin tamamen hata yapmak üzerine kurulu olduğunu anlayamaz. Yalnızca “Kule Topluluğu”nun bakış açısıyla temsil edilen anlatıcı (ya da bu durumda yazarın ta kendisi), bir doğrunun ancak bir hatadan doğabileceğini görür. Ve o yeni doğrunun da süreç içinde yanlışlanacağını bilir. Bu nedenle, anlatıcı için tarihsel bir zorunluluk içeren bu süreç, Wilhelm için kendi özgür iradesinin neticesi olan ve hayal kırıklıkları ile farkındalıkların birbirini kovaladığı bir yolculuktur.

Wilhelm Meister’in bu teleojik yapısı, yazar ve ana karakterin bakış açıları arasında bir mesafe oluşmasına neden olur. Romanın kahramanı olgunluğa doğru ilerleme yolunda kendi tecrübesini tesadüfi bir şey olarak algımlarken, yazar onun her hareketinin kendini tanımaya yönelik geri dönülmez ve zorunlu bir adım olduğunu düşünür. Yazar okurdan karakterinin cahillliği ve kendini bilmezliği ile mutlak bilgiye talip oluşu arasındaki ironiyi görmesini ister. Kısacası *Wilhelm Meister*’de, anlatıcının (ya da yazarın) ta başından bildiği ama karakterin yolculuğun sonuna kadar ulaşamayacağı bir hakikat vardır.

Tutunamayanlar’da ise, bu biyografi havası ve ironik mesafe hemen sezilmekle birlikte, yazarın böyle bir hakikat anlayışına karşı tutumunun farklı olduğunu hemen hissederiz. Oğuz Atay, bir yandan karakterlerinin öznelliğinin farkında olan ama bir yandan da okura “hakikat”i aktarma zorunluluğu hisseden bu tanrısal yazar konumuyla bir sorunu olduğunu daha başından belli eder. Aslında *Tutunamayanlar*’da yazarın bu merkezi

konumunu inceden inceye tiye alır ve bize oluşum romanı geleneğinin bir parodisini sunar. Onun Goethe ile diyalogunun esası da burada yatar. Goethe'nin temsilcisi olduğu bu gelenekte gerek zamansallık algısı ve gerekse ironinin kullanımı yazara tartışılmaz bir iktidar atfeder. Oluşum romanının arketipi olan *Wilhelm Meister*'de her şeyi gören ve bilen yazarın bu tanrısal konumu roman boyunca hissedilir. Her şeyi bilen ve gören bir anlatıcının varlığı, bütün olayları tek bir açıklama altında toplayarak, metnin sağlayacağı sonsuz okuma olasılıklarını mutlak bir anlama doğru daraltır. Daha evvel de söylediğimiz gibi, Bakhtin için bu anlam bütünselliği olumlu bir şey değildir, çünkü "monolojik" bir söyleme² işaret eder. Roland Barthes içinse bu bir cinayet sayılır, çünkü bir metne "tek bir 'teolojik' anlam" atfetmek yani onu "Tanrı yazarın mesajı" olarak okumak (146) bütün diğer anlamları öldürmek anlamına gelecektir.

Tutunamayanlar'ın yazarı ise, metniyle kurduğu oyuncu ilişkisi nedeniyle, yazmak eyleminin doğası itibariyle yazarın öznel varlığının ötesine geçen bir oyun (*jeu*) olarak düşünülmesi gerektiğini söyleyen Michel Foucault ile aynı tarafta yer alır bizce (102). Onun için de önemli olan yazar değil, yazma eyleminin kendisidir. Öyle görünüyor ki, Oğuz Atay "yazar bir ölünün rolünü üstlenmelidir," diyen Foucault'nun bunu söylerken ne demek istediğinin farkındadır. Metniyle kurduğu ilişkide, her ne kadar karakterlerinin içselliğine odaklansa da, bir yazar olarak bize nihai ve değişmez bir anlam sunmaktan kaçınır. Önümüze çıkardığı bütün anlamları birer birer alaşağı eder, onların altını oyar ve gerçekliklerini tartışılabilir hale getirir. Metni farklı seslere ve değişken gerçeklere açar. Karakterleriyle onlara tepeden baktığı ve her şeyi onlardan önce bildiği bir düzlemde buluşmaz. Romanının sınırlarını sert çizgilerle çizmez ve karşımıza ucu açık bir metinle çıkar. Başka yazarlarla konuşmayı sürdürmesi ve onları kendi metninin bir parçası hali-

2 Holquist, Bakhtin'in diyalogik kavramını analiz ederken Dostoyevski ve Goethe arasındaki farklılıklara dikkat çeker. Şöyle ki, Goethe "var olan bütün zıtlıkları bütünsel bir gelişmenin farklı katmanları olarak algıladığı" için monolojiktir. Bkz. Michael Holquist, *Dialogism: Bakhtin and His World*, Routledge, Londra, 1990, s. 161.

ne getirmesi de bunun göstergelerinden biridir. Aslolan yazarın kendisi değil, edebiyat denen diyalogun devam etmesidir.

Bu diyalogu devam ettirmenin bir yolu da, Bakhtin'in *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*'nda söylediği gibi, parodiden geçer. Başka sesleri metnin bir parçası haline getirmek, bazen de bir başkasının söylemini ödünç alıp onu özgün anlamının dışında kullanmak anlamına gelebilir. Bu durumda ödünç alınan sese yepyeni bir anlam yüklenir ve bu şekilde kullanılır. Böyle bir söylem aynı anda iki işlev birden üstlenir: Bir yandan ilk kullanıldığı halindeki anlamı anımsatırken, diğer yandan bu anlamı bozuma uğratan ve yeni bir içerikle dolduran ikinci anlamı da taşır. "Böyle bir söylem işlevini yerine getirirken başka birine ait olduğu da anlaşılmalıdır," der Bakhtin. Böylece anlamsal çoğulluk açıkça görülür ve parodiye içkin çift seslilik ortaya çıkar. (229)

Tutunamayanlar'da başka metinlerle diyaloga girmenin bir yolu olarak parodiye sık sık başvurulur. Atay'ın Turgut'un doğumunu anlattığı aşağıdaki pasaj da bunun örneklerinden biridir. *Bildungsroman* geleneğinin biyografik anlatılar üzerine kurulu olduğunu daha önce söylemiştik. Romanın kahramanını genellikle çok genç yaşta ele alan (hatta çocukluktan itibaren bütün hikâyeyi bize anlatmayı kendine görev bilen) bu roman türü ile dalga geçebilmek için, Atay bu bölümde bize kendi karakterinin dünyaya gelişini hikâye etmek ister. Bunu yaparken, oluşum romanının diğer özelliklerinden faydalandığı gibi, her şeyi okuyucuya aktarmak isterken ayrıntı bolluğunda kaybolan tanrısal yazar konumuyla da dalga geçer:

Bundan yirmi beş yıl kadar evveldi. Aksaray'ın Horozuçmaz Mahallesi Lâlegül Sokağı Hane No. 54, Cilt No. 22, Sahife No. 669'da, iki katlı ahşap bir evde, medenî hali bekâr, cinsiyeti erkek, dini İslâm bir çocuk dünyaya geldi. Babası tütün reji muhasipliğinden, on sekiz yıl dört ay yirmi iki gün sonra emekliye ayrılacak olan Hüsnü Bey, annesi de ev kadını Mürüvvet Hanımdı. Turgut bir ebe marifetiyle, babası ahşap evin alt katında merak ve endişeyle kıvrılır ve beş dakikada bir

merdivenleri tırmanırken dünyaya geldi. Daha doğrusu, yazık ki, yedinci kere merdivenleri tırmandıktan sonra aşağı inerken doğdu. Evin içinde mahallenin yaşlı kadınları dolaşıp duruyor ve Hüsnü Bey de orada, varlığı gereksiz bir insan olduğunu düşünerek, kendini nereye koyacağını bilemiyordu. [...] Üst kattan çocuk ağlamasının duyulduğu sırada Hüsnü Bey, ertesi gün gireceği Amme Hukuku imtihanını düşünüyordu. Bir taraftan muhasebeci yardımcılığı bir taraftan hukuk talebeliği... Hüsnü Bey bunalıyordu. Okumaya fazla düşkün olmadığı için, sadece kitaplarda isimlerini görmekle yetindiği filozoflar, kafasında birbirine karışıyor; Necmettin'in notlarından aklında kalan cümleleri hatırlamaya çalışıyordu. Bu Necmettin'in notları da ne kadar okunaksızdı. 'Onbinlerin Ricatı'nı yazanın Aristophanes mi yoksa Ksenophanes mi olduğunu çözmeye çalışırken Platon'un aile nazariyesi, Dante'nin devlet mefhumuna karışıyordu. Hüsnü Beyin en büyük talihsizliklerinden biri de yanlış isimlerin daima daha önce aklına gelmesiydi. Kültür, sadece bazı isimleri hatırlamaktan ibaret değildir, deniliyordu. Kültür, bu isimleri yerli yerinde ve başka isimlerle münasebetini bilerek kullanmak demektir. Kelimeler, kelimeler... diye düşündü Hüsnü Bey, Shakespeare'in adını bile duymadığı halde. Bu kelimeler, kültür mü demektir? (53-54)

Birinci Bölüm'de Modern Epik'ten söz ederken, sözün sonsuz bir çeşitlilikle kendini sürekli çoğalttığı ve detayların birbiri üzerine yığıldığı "aşırılık ekonomisi"ne değinmiş ve bunun modern romana özgü bir durum olduğunu söylemiştik. Burada da benzeri bir ayrıntı bolluğu görüyoruz. Ancak bu pasaja hâkim olan kesinlik takıntısı ve Turgut'un arka planını oluşturan her bileşenden bahsetme arzusunu da göz ardı etmek mümkün değil. Yazar (ya bu bölümün anlatıcısı), karaktere dair her türlü bilgiye sahip olduğu iddiasıyla karşımıza çıkıyor. Bize Hüsnü Bey'in tam olarak kaç gün sonra emekli olacağı gibi gelecekte gerçekleşecek olaylardan ya da hane ve cilt numarası gibi ancak Turgut'un kimlik kartında bulunabilecek detaylardan söz edebiliyor. Hatta Hüsnü Bey adını hiç duymamış olsa bile, anlatıcı

onun zihninden bakarak Shakespeare'den alıntı dahi yapıyor.

Atay burada her şeyi bilen ve gören bir anlatıcının kimliğine bürünerek tanrısal yazar pozisyonunun bir parodisini yapıyor. Parodide her zaman olduğu gibi, diyaloga gireceği anlatı biçimini önce bize hatırlatıyor, sonra da onu başka bir anlamla donatıp gülünçleştiriyor. Burada da yazarın metniyle ilişki kurarken kendine atfettiği tanrısallığı tiye alıyor. Yazarın dünyayı anlama ve bilme konusundaki iddiasını alıp muhtemel sınırlarına doğru iterek, bu iddiayı tartışılabilir bir hale getiriyor. *Tutunamayanlar*'da bu ve benzeri pasajlarda söz konusu olanın basit bir taklit olmadığı açıktır. Sadece gülünç olsun diye yazılmış bir metinle karşı karşıya olmadığımızı hemen fark ederiz. Atay, tanıdık bir biçimi yeni bir anlamla yükleyerek karşımıza çıkardığı için, hem o eski biçimi sorguya açar hem de yeni bir yazma biçiminin olanaklarını zorlar. Sarsılmaz bir otorite olarak karşımıza çıkan bu yazar konumunun güvenilir olmayacağını ve onun tarafından dile getirilen "hakikatin" her zaman eksik kalmaya mahkûm olduğunu hissettirerek, oluşum romanında rastlayacağımız türden yazar-karakter ilişkisine meydan okur. Bunu yaparken bir yandan da bu tanrısal yazarın, Goethe gibi büyük bir yazar olsa bile, her zaman gülünç bir şekilde "yetersiz" kalacağını, çünkü iddia ettiğinin aksine sürecin sonundaki anlam bütünlüğüne asla tümüyle vakıf olamayacağını gösterir. Dünyayı anlam verilebilir bir yolculuk olarak temsil etmek arzusuyla ortaya çıkan oluşum romanı, asla dünyanın tümünün bilgisine sahip olamayacak ve Goethe'nin (ya da Hegel'in) tahayyül ettiğinin aksine başı sonu belli ve tamamlanmış bir metin olarak karşımıza çıkamayacaktır. Anlatıcı da, bu küçük örnekte görüldüğü gibi, karakterinin hayatından söz ederken bile okuyucuya hikâyeyi asla tümüyle aktaramayacak, anlatılmayanlar her zaman anlatılanlardan daha fazla olacaktır.

Bakhtin'in dediği gibi, iki yazarın sesinin birbiriyle çarpıştığını duyduğumuz yerlerde parodi bizi çoksesliliğe götürür. Bakhtin'e göre, sıradan bir üslup denemesi ya da taklit, bir söylemi çoksesli hale getirmek için yeterli değildir. Ama parodik bir taklitte çokseslilik mümkündür, çünkü gülünçleştirme

amacıyla ödünç alınan söylem tanıdık bir söylem olarak varlığını yeni metnin içinde de sürdürür. Böylece bir metne birbiriyle zıt iki ayrı ses aynı anda yön veriyor hale gelir (*Dostoyevski Poetikası* 189). Bakhtin, bu durumun sıradan bir taklitten nasıl ayrıştığını anlatmak için şunları söyler:

[...] biçemleştirmede olduğu gibi [parodide de] yazar yine başkasının söylemiyle konuşur, ama biçemleştirmenin tersine parodi bu söyleme, direkt olarak orijinaline yöneltilmiş anlam-sal bir amaç katar. İkinci ses, diğerinin söylemini benimserken ilk sahiple düşmanca çarpışır ve onu tamamen karşıt bir amaçla hizmet etmeye zorlar. Bu nedenle parodide biçemleştirmede mümkün olan seslerin kaynaşması olamaz [...] sesler birbirlerinden ayrılmamış, düşmanca birbirlerinin karşısına konulmuşlardır. (233)

Tutunamayanlar'da seslerin bu şekilde birbirlerinin karşısına konduğu ve birlikte sunulduğu örneklerle sık sık rastlarız. Bunlardan birinde, Atay oluşum romanının sadece dünyayı tümüyle temsil etme hırsıyla değil, geleneksel olay örgüsüyle de dalga geçer. Yukarıda *Wilhelm Meister*'den bahsederken uzun uzun anlattığımız gibi, oluşum romanının özünde birey ile toplum arasındaki gerilim yatar. Klasik oluşum romanı, karakterin maruz kaldığı uzun ve zorluklarla dolu olgunlaşma sürecini bu eksenden bakarak hikâye eder. *Tutunamayanlar*'da Turgut'un çocukluğunu anlattığı bölümde Atay da benzeri bir şemayı izler ama karakterinin hayata dair ilk tecrübelerini nasıl edindiğini aktarırken bu yolculuğu dramatikleştirerek gülünç hale getirir:

Turgut, tercüme-i hâlini yazan büyük müverrih Selim Işık'ın aksine, ilk tahsilini sokakta yapmıştı. Henüz üç yaşının baharındaydı. Güneşli bir günün sabahında, minimini Turgut, ilk defa sokağa çıkıyordu. Nasıl, minimini Newton, gene böyle güneşli bir günde, bahçesinde dolaşırken, başına düşen bir elma sayesinde yer çekimi kanununu bulmuşsa, Turgut da o gün, sokak, dolayısıyla hayat mücadelesi kanununu keşfetmişti. Evlerinin yanındaki boş arsada top oynayan çocukların ara-

sına, yaşının verdiği teklifsizlikle sokulmağa çalışınca, beş yaşında kocaman bir sokak serserisinden ilk yumruğu yedi gözüne. Hidrostatik kanununu bulur bulmaz hamamdan fırlayan Arşimidis'in hızıyla geriye döndü ve annesine şikâyetle koştu. Annesinden yediği dayak, ona ikinci hayat kanununu keşfet-tirdi: ‘ ve şikâyet etmeyesin.’ (58)

Oluşum romanına şeklini veren olay örgüsü hâlâ oradadır (genç bir adam dünyaya açılır ve birtakım acı deneyimler aracılığıyla olgunlaşarak dünyayı öğrenir), ama Atay'ın mizahi sesiyle çarpıştığı için klasik bir büyüme hikâyesi değildir artık bu: Goethe'nin karakterine karşı takındığı tavizsiz ve ciddi tavrı, Atay'ın küçük Turgut'un maceralarını anlatırken kullandığı dalgacı ve eğlenceli sesle çarpıştığında ortaya bambaşka bir *Bildung* (oluşum) anlatısı çıkar. Evet, kahraman dış dünyaya açılmıştır ve hevesle yeni ilişkilere doğru koşmaktadır. Ama bir sokak çocuğu bedeninde karşısına çıkan “öteki” ile karşılaştığında, dünya suratına bir yumruk olarak inmiştir. Atay, hikâyeyi bu şekilde özetleyerek, Goethe'nin kurgusunun katı ideolojisini, küçük bir çocuğun “hayatın acı gerçeği” ile karşılaştığı ilk anın şaşkınlığına indirger. Bir yandan, toplumsallaşmanın acı verici bir deneyim olduğunu kabul ederken, diğer yandan bu deneyime anlam atfetme ihtiyacını sorunsallaştırır. Hırpalanmak bu işin doğasında vardır. Ama bu durum dünyayı tanıyıp öğrenebileceğimiz ve onu akıl vasıtasıyla ehlileştirebileceğimiz anlamına gelir mi? Atay, oluşum romanının kurgusunu alıp gülünçleştirirken, böyle bir nihai anlama ulaşabileceğimiz konusunda şüphesi olmayan Goethe'ye bu soruyu yöneltir gibidir. Turgut'u “mini mini bir Newton” olarak resmetmesi de aynı noktanın altını çizmek içindir. Dünyanın akıl vasıtasıyla kendini bize açabileceği fikrinin vücuda gelmiş hali olan Newton'u küçük bir çocuk olarak sokağa gönderip bir yumrukla yere yıktığında, Aydınlanma projesini de aynı şiddetle yere devirmiş olur.³ Bu gön-

3 Bilimin seküler tanrısı Newton, Alexander Pope'un ünlü şiirinde söylediği gibi, bilgiyi ulaşılabilir ve anlamlı kılan Aydınlanma Çağı'nın en önemli kişilerinden biridir: “Doğa ve Doğanın yasası, karanlıkta saklıydı / Tanrı: Newton olsun! dedi ve her şey aydınlandı.”

dermenin bir tesadüf olmadığını metin açıldıkça daha iyi anlarız. Oğuz Atay'ın Aydınlanma Çağı'nın dünya görüşü ile meselesi olduğu, bir süre sonra şüpheyi meydan vermeyecek şekilde ortaya çıkar. *Tutunamayanlar*'da, Turgut'u önce Newtonlaştırıp sonra yere yıkmısından sonra, Aydınlanma'nın devamı sayılabilecek bir başka düşünürü de aynı şekilde devirecek ve "akıl kültürü" bir kez daha karşısına alacaktır:

Gustav Willibald Franz Hegel, 1774'te Stadthamburg'da doğdu. Bu küçük kasabanın Stadt-Hamburger über Reinenvernunft şehriyle karıştırılmaması gerekir. (Turistler karıştırır.) G.W.F. Hegel'in doğduğu kasaba, daha güneye düşüyor. Hegel, büyük Teuton kralı Gustav Willibald Illiteratus'dan tam iki bin yıl sonra, 1892'de Stadthamburg Belediye Meclisinin oybirliğiyle aldığı bir kararla adı 'Fleischer Allee'den 'Franz Hegel Strasse'ye çevrilen sokakta, mütevazı bir evde dünyaya geldi. Babası, Hegel'in doğduğu evin altında küçük bir dükkânı olan orta halli bir kasaptı. Ünlü adaşı Georg Wilhelm Friedrich Hegel'in aksine, Franz Hegel, iyi bir eğitim görmedi; doğru dürüst okula bile gidemedi. Daha altı yaşındayken, babasının yanında çırak olarak çalışmaya başladı. [...] Hegel, bu kısa öğrenim devresinde, okuyup yazmadan başka, kasap dükkânında müşterilere paranın üstünü verecek ve veresiye defterini tutacak kadar matematik, Incil'i okuyacak kadar dilbilgisi ve Luther ile Calvin'i ayıracak kadar din tarihi öğrendi. (175-176)

Atay'ın ironik tavrı burada bir kez daha ortaya çıkar. Belli ki oluşum romanının kalbinde yatan *Bildung* fikrini alıp onu kendi isim babasının üzerinde uygulamak istemiştir. Hegel ile ilgili bu pasajda, *Bildung* fikrinin üzerine kurulu bütün bir geleneği yerle bir ettiğine şahit oluruz. Öncelikle iyi bir vatandaş ve sadece şans eseri felsefeye merak duyacak biri olarak tarif ettiği bir başka Hegel'in hikâyesini anlatır bize. Bu Hegel diğerine pek benzemez. Bir kasabın neredeyse okuma-yazma bilmeyen oğlu olarak tanıtılır bize. Çok zorlu koşullarda yaşayan bu alternatif Hegel, bütün engellerin tek tek üstesinden gelerek felsefe alanında doktor unvanını alır ama sonunda nihai bir an-

lama ulaşmanın mümkün olmadığını anlayınca üniversitedeki işini bırakıp başladığı noktaya geri döner.

Bu hikâye, bir açıdan bakıldığında Atay'ın *Bildung* anlatılarına katkısıdır, çünkü oluşum temasını alıp kendi bildiği gibi kullanır. Kendisinin bilgisine ulaşp başladığı noktaya geri dönen karakter çok tipik bir oluşum romanı kahramanıdır. Bu kahraman, hikâyeye cahil biri olarak başlamış ama sonradan geçtiği süreç neticesinde olgunlaşarak değişmiştir. Başladığı noktaya geri döndüğünde, artık aynı kişi değildir, çünkü artık kendini tanıyan ve dünyanın bilgisine sahip olan biridir. Burada hikâyenin kırıldığı yer –tam da Atay'ın yapacağı bir şekilde– kahramanın aslında böyle nihai bir bilginin mümkün olmadığını anladığı yerdir. Onu tarihî bir karakter olan Hegel'den ayıran yer de burasıdır.

Atay'ın alternatif Hegel biyografisi yazdığı bu kısım, romanın en eğlenceli bölümlerinden biridir. Ama bunun yanı sıra çok ciddi bir iddia da içerir: Platon'dan başlayıp Descartes ve Kant üzerinden ilerleyen Batı felsefesi geleneğinin akıl-merkezli hakikat anlayışına ve bunun nihai noktası olan Hegel'e düpedüz ortak çıkar. Gerçeğin onun algıladığı gibi olmadığını söyler. Aydınlanma'nın şişkin ve bilgiç Ego'suna dünyanın bilgisine hâkim olamayacağını hatırlatır. Bu açıdan, Hegel'in seçilmesi önemlidir. Çünkü Hegel'in hakikat anlayışı, kendinden önce gelen felsefi gelenek ile dünyanın ancak akıl vasıtasıyla ulaşılabilir bir yer olduğu konusunda anlaşsa da, bilincin gelişimini ancak başka bir bilincin varlığı üzerinden açan bir sistem olması açısından Aydınlanma düşünürlerinin yaklaşımından farklıdır. Onun için bilincin bütün ilerleyişi “öteki”nin varlığı üzerinden tanımlanmıştır. Çıktığı yolculuk içinde bilinç kendisini “öteki” sayesinde tanır, öğrenir ve gerçekleştirir. Kendisinin ve dünyanın bilgisine sahip olması da ancak bu şekilde mümkündür. Fakat bu süreç içinde “öteki” tamamen bilincin bir parçası haline gelir ve “ötekiliğini” kaybeder. Yani bilinç kendinin farkına varıp bir “özbilinç” haline gelirken, onun dışında kalan her şey de böylece soğurulur ve kimliğini yitirip bilincin bir parçası olur. Bu durumda, Ego'nun dışında kalan

her şey ara laşır ve ona tâbi olur. Ego “ teki”ni kendileştirdiği s re e büyüyecek ve dünyanın bilgisi olarak kendini açacaktır. Buradan bakıldığında, Aydınlanma  ağı’nın kibirli “ben”i, Hegel’in elinde iyice devleşmiş ve kendinden başka her şeyi yutan bir bilinç şeklini almıştır.

Bu bölümde, karşımıza hesaba katılmayan bir öteki, yani bir başka Hegel koyarak, Atay bütün bu “benmerkezci” felsefe yapma biçiminin ipliğini pazara çıkarır. Belli ki bu “ teki” Hegel, “feylezof Hegel’in” beklemediği bir yerden –tabiri caizse “ters köşeden”– gelmiş ve oyuna umulmadık bir şekilde dahil olmuştur. Onun varlığı, yalnızca edebiyatın sınırları içinde kalsa ve sembolik bir değer taşsa da, bütün felsefesini kendi “Ego”sunun etrafında şekillendiren ve dünyayı kendileştirdiği ölçüde yerini sağlamlaştıran bu düşünce biçimine ciddi bir itiraz olarak okunabilir. Alternatif bir Hegel hikâyesi, bütün Batı felsefesi geleneğine karşı tavır alır ve dünyayı tümüyle bilmenin ya da akıl yoluyla nihai bir anlama ulaşmanın mümkün olmadığını söyler. Bunun bir nedeni yukarıda sözünü ettiğimiz gibi ayrıntıların t ketelemezliği ise, bir diğer nedeni de bu bölümde gördüğümüz gibi “ teki”nin asimile edilemez olmasıdır. Atay burada bilinmeyen “ teki”nin olasılığını bize hatırlatacak ve *Tutunamayanlar*’ın genel atmosferi ile uyumlu bir şekilde, bir kez daha kenarda köşede kalmış ve varlığı tanınmamış olanlardan yana tavır alacaktır.

Akla karşı delilik

Bilincin gelişimini merkeze alan diyalektik bir yolculuğun oluşum romanının temelini oluşturduğunu daha önce de söylemiştik. Oluşum romanı kahramanının en büyük özelliği harekete geçebilmesi, yani durağan bir karakter olmamasıdır. Çünkü eyleme geçen karakter kaçınılmaz olarak hataya düşecektir. Hata yaptığı zaman ise kendisine yabancılaşacak ve bu olumsuzluk sayesinde diyalektik bir süreç başlayacaktır. Yabancılaşma, karakterin inancı ile özdeşliğinin sona ermesinden kaynaklanır. Bilinç, o ana kadar mutlak gerçek sandığı inancını d n-

ya ile sınıadığında, ona atfettiği kesinliğin bir yanılsama olduğunu fark eder. İnancı yanlışlandığında da “olumsuz” bir özellik kazanır. Bu olumsuzluk onun öğrenme sürecinin başlangıcı ve ilerlemeye devam edeceğinin garantisidir.

Wilhelm Meister’de de kahramanı Kule Topluluğu’na götüren yol, hatalarla, yanılsamalarla, olumsuz sonuçlarla dolu eğri bğrğrğ bir yoldur. Hegel’in deyişiyile, bilincin geçtiğı bu yolculuk “şüphenin yolu, daha doğrusu umutsuzluğun otoyolu”dur (*Görüngübilim* 135). Romanda olumsuzluğun kullanımı çok önemlidir, çünkü Wilhelm’in oluşumunun temelini oluşturur. Deneyimlerinin olumsuz sonuçları nedeniyle, Wilhelm bir inançtan diğeriine doğru sivrulur ve her seferinde bulunduğu noktayı önce tutkuyla benimser ve sonra onu da inkâr etmek zorunda kalır. Onun bu romantik idealizmi bazen utanç verici ve üzücü durumlara neden olur: Mariane ile olan ilişkisi kadının sadakatsizliğı ile sonuçlanır; kafasında büyütüp süslediğı tiyatro ideali, Laertes ve Philina gibi yaşam kavgası veren küçük aktörlerin gösterisine dahil olduğunda tuzla buz olur; şövalyelik ve soyluluk fantezileri eşkıyalar tarafından saldırıya uğrayınca son bulur; babalık hayali ise cahilce davranışları yüzünden çok sevdiğı küçük Mignon’u kaybedince yıkılır. Fakat sonunda bütün bu başarısızlıklar bir şekilde aşılır ve Wilhelm’in eğitim sürecinin bir parçası haline gelir. Çünkü hikâye Wilhelm’in hikâyesidir. Bütün bu olumsuzlukları romanın sonunda ulaşılabacak nihai anlamın bulunduğu yerden görmemiz beklenir. Kule Topluluğu’nun bulunduğu noktadan bakıldığında, hepsi yeni ve olumlu bir anlam kazanacak ve kahramanın hikâyesinin yapı taşları olarak karşımıza çıkacaktır.

Wilhelm’in yolculuğı sırasında yaptığı hataları bir bir sıralamak yersiz olur. Ama romanın olay örgüsünün ana karakter dışında kalan her şeyi nasıl gözden çıkarılabilir olarak algıladığını göstermek için bir örnek vermek uygun olur. Umutsuzlukla biten bu maceraların arasında en trajik olan Wilhelm ile Mignon’un ilişkisinin anlatıldığı bölümdür. Mignon’un hikâyesi kendi içinde romanın gelişiminde önemli bir rol oynamaz, ama bu sevimli karakterin zamansız ölümü, onun da romanda-

ki diğerkarakterler gibiyalnızca Wilhelm'in eğitim sürecinin bir parçası olarak algılandığını gösterir. Wilhelm, Mignon'la seyahatinin daha başlarında bir akrobasi şovunda karşılaşır. Başboş bir akrobat grubu tarafından kaçırılıp zorla alıkonmuş bu hassas genç kıza hemen ısınır. Sonunda onu kötü bir muameleye maruz kaldığı bu hoyrat kalabalıktan kurtarır ve himayesine alır. Küçük Mignon da bunun üzerine Wilhelm'e minnetle bağlanır ve onun sadık hizmetkârı haline gelir.

Bu saf genç kızın Wilhelm'e âşık olduğu ortadadır, ama kahramanımız onun ilgisinin farkında değilmiş gibi görünür. Kızın kendisine duyduğu hayranlığı görmezden gelip ona babacan bir şefkatle yaklaşmayı tercih eder. Mignon, daha sonra aralarına katılan ve gezgin bir ozan olan yaşlı arpçı ile birlikte Wilhelm'in himayesine girmiş olmaktan mutludur. Ama Wilhelm'in ilgisine muhtaçtır. Duygusal ve kırılgan bir yapısı vardır. Hatta arada bir endişe krizleri geçirip hasta düşer. Sonunda Wilhelm âşık olduğu Natalie vasıtasıyla Kule Topluluğu'yla tanıştığında, Mignon da onunla birlikte bu soylu ve zengin insanların arasına karışmak zorunda kalır. Ama bunun neticesinde hassasiyeti iyice artmış, endişe krizleri daha şiddetli bir hal almıştır. Sonunda Wilhelm'i bir kadını öperken görünce ciddi bir şekilde hastalanır ve yatağa düşer. Onun ölümü, Wilhelm'in yükselmek ve ilerlemek için ödediği en ağır bedel olacaktır.

Wilhelm Meister'deki en dramatik sahnelerden biri budur. Daha sonra yaşlı arpçınıninkiyle birleşecek olan Mignon'un hikâyesi, delilik ve ölüm gibi kabul edilmesi güç olayların bile süreç içinde nasıl soğurulup aşılabildiğinin ve Wilhelm'in gelişimini hiçbir şeyin durduramadığının kanıtıdır aslında. Bu iki uyumsuz karakter, Goethe'nin yaşadığı dönemde bolca yazılan lirik hikâyelerden fırlamış gibidirler. Yazar anlaşılan bu tür çılgınca bir varoluşun kendi romanının sağduyuya dayalı bir toplumsal uzlaşmayı öneren yapısını sarsmasını istememiştir. Onları romanına alarak Wilhelm'in karşısına koymuş ve kahramanının sürecini oluşturan olumsuzlukların bir parçası haline getirmiştir. Bunları okuyucunun önüne koyarak, toplumsallaşma beceri-

sinden yoksun her türlü kuvvetli duygunun geride bırakılması ve olgunlukla aşılması gerektiğini söylemektedir.

Yine de Mignon'un ölümünün ve cenazesinin anlatıldığı sahneleri okurken, bu olayı bir gösteriye çeviren Goethe'nin tutumunu kabul edilmez bulan Franco Moretti'ye hak vermek zorunda kalırız. Moretti'ye göre, Goethe zavallı Mignon'un ölümünü Wilhelm'in eğitiminin bir parçası haline getirmek amacını güttüğü için, bu sahnedeki törenselliği abartmış ve cenazeyi bir düğün edasıyla anlatmayı tercih etmiştir. Moretti'yi rahatsız eden, bu sahnede Goethe'nin ölüm gibi anlaşılamaz bir olayı bile akla uygun bir hale getirmeye çalışması ve onu Wilhelm'in hayatında bir ayrıntı olarak sunmasıdır. Moretti'ye göre, Goethe ölüm vasıtasıyla varoluşun gizi ile yüzleşmek yerine, Mignon'un kaybını romanın teleolojik (yani nihai amaca yönelik) yapısına feda etmiştir. Demek ki, her şey toplumsal yapıda yerini bulmalı, her boşluk doldurulmalı ve romanın göz alıcı finalini gölgeleyecek hiçbir bilinmeyene yer kalmamalıdır.

Mignon'un defin töreninin anlatıldığı mide bulandırıcı sahne-
deki *mise en scène*'de – mumyalar ve meleklerden oluşan koro-
lar sayesinde söz konusu genç bir kadının ölü bedeni olduğu
gerçeği örtülmüş olur. Hatta neredeyse bu “epizot” yaşanma-
ya değer bir tecrübe olarak sunulur. Hayatın boş kalacak yer-
lerine bakmaya devam etmenin anlamı yoktur. Bakışımızı ora-
dan ilk fırsatta ayırmamız beklenir: İnsan kayıpların ardından
hemen yeni hikâyelere, yeni ilişkilere doğru hareket etmelidir.
[...] Wilhelm Meister'e yas hiç yaraşmaz (*The World* 47)

İnsan yaşamını bir yolculuk olarak görmesine rağmen, Atay bu noktada Hegel ve Goethe'den dramatik bir şekilde ayrılır. *Tutunamayanlar* da bir süreci anlatır ve bu süreç karakterin şekillendiği ve dönüştüğü bir hikâye üzerine kuruludur. Ancak Atay'ın tarih anlayışı, Goethe ve Hegel'in dünyasında bulunan tamamlanmış bir anlama doğru evrilme hareketinden farklı olarak çokluk ve çeşitlilik içerir. Goethe ile diyalogunda da bunun izlerini görürüz. O da, ana karakterini dünyanın içine doğru bir yolculuğa göndermiştir. Ama bu yolculuğun so-

nunda, Turgut bütün “ötekiliği” aşarak ve kendileştirerek ilerleyen bir oluşum romanı karakteri değil, kendisinin bir “öteki” olduğunu keşfeden bir bilinç olarak karşımıza çıkacaktır. İşte bu nedenle, Turgut’un yolculuğunu anlamaya çalışırken, Hegelci bir diyalektikten çok Bakhtinci bir diyalojizme başvurmayı düşünmek gerekir.

Wilhelm Meister’in kahramanı ölümün bile toplumsallığın bir parçası haline getirildiği ve süreç içinde bir anlamda olumlandığı bir yolculuktan geçerken, *Tutunamayanlar*’da Turgut için dünyayı açan şey sevilen birinin kaybıdır. Ölüm –ya da onun getirdiği olumsuzluk– zamanla alt edilecek ve üstesinden gelinecek birçok olumsuzluktan biri olarak sunulmaz. Aksine Selim’in ölümü, Turgut’un varoluşunu sorgulamasına neden olan ve onun toplumsallığını kıran şeydir. Selim’in ölümü vasıtasıyla Turgut “radikal ötekiliğin” farkına varır. Yani kendi hayatının bir parçası haline getiremediği ve anlaşılır bir açıklama vasıtasıyla kabul edilebilir kılamadığı bir gerçekle karşılaşır. Goethe’nin dünyasında ölüm de dahil olmak üzere ötekiliğin herhangi bir biçimi, Wilhelm’in kendini keşfetme sürecinin bir parçası olan olumsuzluklar olarak algılanır. Bu olumsuzluk diyalektik süreç içinde olumlanacak ve nihai anlama tahvil edilecektir. Fakat Atay’ın dünyasında mutlak öteki, bu türden bir olumsuzluk olarak tanımlanmamıştır. Süreç içinde anlamlandırılabilen ve aşılabilen bir şey değildir. Bu ötekilik “ötekiliğinde” ısrar eder. Kendini bilgiye ve toplumsallığa açmaz. Atay’ın anladığı anlamdaki öteki, “daha yüksek bir hakikate” kendini teslim etmeyecek olan şeydir. Varlığıyla Turgut’un bir insan olarak varoluşunu tehdit eder ve onu kendisi gibi olmayan şey ile yüzleşmeye zorlar. *Tutunamayanlar*’da karşımıza çıkan ve kendini diyalektik bir dönüşüm sürecine açmayan bu ötekilik fikri, Levinas’ın “ötekinin yüzü”⁴ olarak tanımladığı baş-

4 Levinas’ın *Totality and Infinity*’de geliştirdiği “yüz yüze” ilişki, ötekinin varlığıyla belirlenen etik bir ilişkidir, ki bu benim rahatımı bozar ve beni etik ilişkinin benden istediği ciddiyete geri çağırır. Levinas’ın tartışması, ötekinin varlığının benim amaçlarımın nihai hedefini sarstığı fikrine dayalıdır. Öteki kişi benim dünya temsilimi bozar, çünkü “yüz yüze” karşılaşmaya rağmen onu bilemem ve kendi amaçsal eylemimin nesnesi haline getiremem. Bkz. Emma-

kalık gibidir. “Ötekinin yüzü” (yani Selim’in varlığı) Turgut’a kendi sonluluğunu, yani mutlak öteki olan “ölümü” hatırlatır. Çünkü kendini Turgut’un bilgisine açmaz. Ölümüyle beraber tamamen ötekileşen Selim, bu haliyle algının her biçiminden kaçır ve Turgut’un dünyasının bütünlüğünü ve tutarlılığını bozar. Selim’in ölümü, Turgut’a kendi varoluşunun sınırlarını sorgulatan şeydir.

Wilhelm Meister’de Mignon’un ölümü aşılması gereken bir olumsuzluk olarak görülürken, *Tutunamayanlar*’ın Selim’in ölümüyle açılması ve tamamen bunun üzerinden ilerlemesi de bundandır. Hikâye geliştikçe, Turgut’un dünyası bu büyük kayıpla sarsılacak, hayatı bölünecek ve bütün ilişkileri tehlikeye girecektir. Romanın ilerleyen bölümlerinde, Turgut Selim’in ayak izlerini takip ederek yavaş yavaş burjuva hayatının gevşekliğini geride bırakacak ve bir “tutunamayan” olarak bambaşka bir varoluş algısı kazanacaktır. Toplumsallaşamayan ve dünyanın hiyerarşisinde yerini alamayan bu yeni karakter de bir yolculuğun sonunda oluşmuştur. Ama ahlâki bir sebeple ve ters yöne doğru ilerleyen bir yolculuktur bu. Romanın kahramanı kendisi gibi olmayanı dönüştürmeyi ve kendi hikâyesinin bir parçası haline getirmeyi hedef almaz. Aksine, kendisi gibi olmayanı, yani “öteki”ni anlamayı ve ona dönüşmeyi öngörür.

“Selimleşmeye” yani bir “tutunamayan” olmaya başladığı andan itibaren, Turgut şunu fark eder: Karısı Nermin’in ve “ailecek görüştükleri” arkadaşlarının tutunup tutunmamakla ilgili bir sorunları yoktur. Doğal tutunanlardır onlar. Hepsi ilerlemek, başarmak, sahip olmak ve daha fazla sahip olmak isterler. Turgut da onlar gibi hiç düşünmeden sadece ilerlemeye odaklanarak yaşamış ve bütün dikkatini bu sosyal dansı doğru bir şekilde yapabilmeye harcamıştır. Ancak Selim’in ölümüyle müzik susmuş ve dans kesintiye uğramıştır. Turgut artık bu dansın adımlarını atmak istemez. O bu noktadan sonra bambaşka bir yürüyüşe geçecek ve o zamana kadar sürdüğü hayatı geride bırakacaktır. Roman Turgut’un bu dönüşümünün izini sürer

ve sadece kendini tanımaya başlamasını değil, aynı zamanda yavaş yavaş yalnızlığa ve deliliğe doğru sürüklenişini de anlatır.

Turgut'un dönüşümü düşünüldüğünde, Atay'ın romanının tersyüz edilmiş bir tür oluşum romanı olarak okunabileceğini söylemek de mümkündür. Bu oluşumun kaostan düzene değil de tam tersi istikamette ilerlediğini, yani ana karakterinin akıldan deliliğe doğru hareket ettiğini göz önünde bulundursak, buna daha fazla anlam verebiliriz. *Tutunamayanlar* belli ki oluşum romanının temaları ve kişileri ile diyalog halinde ve ondan izler taşımaktadır. Ama söz konusu olan, "ben" in değil, "öteki" nin oluşumu, yani Turgut'un yavaş yavaş Selimleşmesidir. Turgut'un roman boyunca sürdürdüğü monologlar, aslında Selim'in ölümünden sonra onunla zihninde sürdürdüğü uzun konuşmaların parçalarıdır. Turgut'un sesinin kendine has tınısı ile romandaki diğer seslerden elbette ayırt edilebilir bir özelliği vardır. Ama her konuştuğunda onun sesinde Selim'in sesini de duyarız. Turgut ondan alıntılar yapar, onu taklit eder, (isteyerek ya da istemeden) onun kullandığı sözcükleri şakaları kullanır ve kendisinde Selim'in varlığını yeniden ve yeniden teslim eder. Selim'le sürdürdüğü bu diyalog roman boyunca devam eder:

Bana anlatabilirdin Selim. Böyle bir durumda kim dinlemezdi ki seni? Ne yaptın son aylarda? Anlamasam da dinlerdim seni. Bir 'hukukumuz' vardı hiç olmazsa. Ölümcül düşüncelerini hafifletirdi bir insanın varlığı belki. [...] Nasıl bu duruma geldik Selim? [...] Aramızdaki boşluğu nasıl doldurmalıyım? [...] Öyle durma hiç konuşmadan. Ağır bir söz söyle; utandır beni. Söyle, de ki: bin tane kitap okumak gerek. Geceleri de uykusuz kalınacak. Her gün durmadan koşulacak, akşama kadar; sonunda epsilon kadar küçük bir fayda temin edilecek. Bir epsilon, iki epsilon... razıyım. Esir Selim esir. British Museum'a gidilecek. Marx gibi çalışılacak... (89-90)

Bu bölümde açıkça görüldüğü gibi, Turgut'un içsel monologu kendisinden çok Selim'le ilgilidir. Selim'in sesini bütün roman boyunca duyarız. Turgut'un zihninden geçerek okuy-

cuya ulaşır. Burada da durum çok farklı değildir. Bütün metni Selim ve onunla ilgili anılar ele geçirmiştir. Buradan, bir kere-
sinde Turgut'u tembel olduğu ve yeterince okumadığı için na-
sıl eleştirdiğini, Karl Marx'la ilgili yaptığı şakaları ve benzer de-
tayları öğreniriz. Bu tabii ki ana karakterin varlığını (ya da ge-
lişimini) tamamen reddetmek anlamına gelmez. Daha çok, ya-
zarın karakterini "öteki"nin varlığı ile belirlenmiş varoluşunun
sınırlarına doğru itmek konusundaki ısrarını gösterir. Selim'in
söylemi, Turgut'un varoluşunun sınırlarını belirler ve bunun
sınırın aşılabileceği olasılığı da romanın en önemli dinamiği-
ni oluşturur. Turgut'un derdi tam olarak budur. Kendi sınırla-
rının dışına çıkıp Selim'in (ve onun kişiliğinde ölümün) sırrına
vakıf olmak ister. (Romanın sonunda bu bir anlamda gerçek-
leşecek; toplumsal bir varlık olarak Turgut'un sembolik ölümü
de, Selimleşip "ötekileşmesi" de mümkün olacaktır.)

Turgut'un bu iç konuşmasının bizim için önem taşıyan bir
başka özelliği de, kendi sesinde başka sesleri de barındırdığı
için yine diyalogik bir yapıda ilerlemesidir. Oğuz Atay, yazar-
lık otoritesini karakterlerinin meydan okuyamayacağı sabit ve
hâkim bir bakış açısı üretmek için kullanmaz. Goethe'nin aksin-
e, karakterlerine kendileri ve dünyayla ilgili söz söyleme hak-
kını tanır. Kendisi öyle düşünmüyor olsa bile, karakterlerinin
düşünmesine izin verir. Bu da karakterlerin hem birbirleriyle
hem de yazarın kendisiyle demokratik bir ilişki içinde olabil-
melerini sağlar. Bakhtin bir yazarın ancak bu şekilde diyalojiz-
mi kurabileceğini savunur: Yazar elbette kendini tamamen si-
lemez ama metnini diğer seslere açarak ve hepsiyle eşit bir iliş-
kiye girerek bir yazar olarak iktidarının sınırlarını zorlayabilir.

Bu nedenle, Oğuz Atay'ın durumunda, yalnızca diğer yazar-
larla değil, karakteri ile de diyaloga girebilen bir yazar görüyo-
ruz. Goethe'nin sergilediği yargılayıcı tavrın aksine, Atay ka-
rakterinin düştüğü zor durumlarda ona tepeden bakmak yerine
yanında yer alabilen bir yazardır. Onun toyluğunu anlayan ve
affedebilen bir yazardır. Halbuki ironik bir dil, Atay'ın alameti-
farıkası sayılır. Ama ironiyi kullandığı zamanlarda bile, bunu,
Goethe'nin yaptığı gibi, karakterinin toyluğu ile kendi olgun

bakışı arasındaki uçurumu vurgulamak için değil, kahramanın masumiyetini kaybetmesinden duyduğu sıkıntıyı ifade etmek için yapar. Örneğin romanın sonunda Goethe gururla Wilhelm'in Natalie ile yaşadığı soylu aşkı anlatır ve kahramanının önceki gönül maceralarını yetersiz bir dizi ilişki olarak kenara atarken, Atay kendi karakterini köhnemiş evliliği içinde boğulurken resmeder. Bunu yaparken Turgut'u daha önceki seçimlerinden dolayı yargılamaz. Ne de onun şimdiki halini yüceltir. Sadece karakterinin yanında durur ve onun yaşadığı bunaltıyı hissetmemizi ister. Yine bir pazar günü gelmiş ve ev hapsi başlamıştır. Turgut ne yapacağını bilemez. Tamamen yabancılaşmasının farkındadır. Aynada kendi yüzüne hayret ve tanımazlık içinde bakarken görürüz onu:

Nermin, salonda pazar gazetelerini okuyordu. Kanapeye giderken aynaya takıldı gözü Turgut'un. Kısa bir süre aynada kendini seyretti. Şişmanlıyorum, diye geçirdi içinden. [...] Büyük mavi gözlerim yakında bu anlamsız yuvarlak surat içinde kaybolacak. Ya saçlar? Acele etmeliyim. Burun ve ağza bir şey denemez doğrusu. Göz ucuyla karısına baktı: acaba bu incelemenin farkında mı? [...] Turgut Özben ve eşi; ne kadar genç görünüyor resimde. Kim? Tabii Turgut, canım. Ya karısı? O görünmüyor. Nasıl görünmüyor? Çok makyaj yapmış işte; gerçek anlaşılmıyor. Kiminle konuşuyorsun Turgut? Kendimle konuşuyorum Turgut. (84-85)

Turgut burada kendisiyle konuşur. Ama konuşurken kendi tecrübesiyle yüzleştiğini görürüz. Bu durum, Goethe'nin Wilhelm ile kurduğu ilişkinin aksine, yazarın karakterine yönelik yargısından ziyade, içselleştirilmiş bir "ötekiliği" temsil eder Mihail Bakhtin, Dostoyevski'nin romanlarında kullandığı anlatı tekniklerinden bahsederken, Raskolnikov'un roman boyunca devam eden ve "iç monolog" şeklinde karşımıza çıkan söylemine gönderme yapar: "Olayları düşünmez, onlarla konuşur. Bu şekilde, onlara işaret de eder (genelde başka birine işaret eder gibi ikinci tekil şahısla), kendini ikna etmeye çalışır, kendiyle alay eder, kendini ifşa eder vesaire vesaire" (*Dostoyevski Poeti-*

kası 277). Toplumsal benliği ile içsel benliği diyaloga girdiğinde, Turgut da kendini Raskolnikov'un kine benzer bir diyalojik söylemin içinde bulur. Diyalog haline getirilmiş bu "iç monolog" Turgut'un kendini Selim'in gözünden gördüğü ve sürünün içinde bir koyun haline geldiğini fark ettiği anlarda iyice belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Aynı gün içinde bir başka bölümde şunları düşündüğünü görürüz:

Canım sıkılıyor Nermin. Daha küçük sıkıntılarda sana açılışaydım, bu güçlüğü çekmezdim belki. [...] Ayağa kalktı, karısının yanına oturdu kanapede. Koluyla onu sardı, başını dayadı omzuna hafifçe. Nermin, durumunu değiştirmeden gülümsemi ve hemen sordu: "Sonu 'k' ile biten beş harfli bir hayvan ismi söyler misin?" "Tavuk," dedi, içindeki sıkıntıyı bastırmaaya çalışarak. [...] "Olmuyor, dedi Nermin mahzun bir sesle. "Başharfi V " "Vaşak," dedi Turgut aceleyle. Yerinde tepkiler gösterebildiğime göre, soğukkanlılığımı kaybetmedim daha. Kim bulabilir bir anda vaşak kelimesini? Milyonlarca insan bu hayvanın adını bile bilmiyordu. "İnek," dedi hayalindeki Selim, bir türlü aklından çıkmayan Selim. "Düşünmekten korkan; korkudan, düşünmesini unutan inek," dedi. Evlendi diye, oyunun her dakikasını kuralına göre oynamaktan başka bir şey düşünemeyen inek. Sevgi apartmanında her gün görevli inek. (85-86)

Turgut'un bulmacaya uyacak sözcük ararken seçtiği hayvan ilginçtir. Vaşak. "Kimin aklına gelir ki?" diye sorar bize. Kendi gibi bizi de seçiminin özgünlüğü konusunda ikna etmek ister gibidir. Halbuki Selim'in araya girmesi, bu teşebbüsün yarıda kalmasına neden olur. Ötekinin bakışı, yani Selim'in sesi, onu hiç yalnız bırakmayacaktır. Kendini dışarıdan, yani "öteki"nin gözünden, gören Turgut varlığını teyit etmek için ihtiyaç duyduğu zemini kurmayı başaramaz. Varlığının onaylayıcısı değil, yıkıcısı haline gelir. Kendini Selim'in gözlerinden gördüğü sürece, benzersiz bir birey olduğu yönündeki inancı sarsılmaya mahkûmdur. "İnek" diye cevap verir ona Selim. Vahşi ve bağımsız bir hayvan olan vaşak değil, evcil ve sürüler halinde ya-

şayan inektir Turgut'u temsil eden canlı. Sıkıcı bir hayvandır bu. Kişisiz ve sıradan bir hayvandır. Turgut'un kendi kimliğine dair fantezileri de böylece son bulur. "Sevgi apartmanında her gün görevli inek"tir o. Apartmanı terk edip dünyaya açılmaya kalktığı anda ise, her köşesini gayet iyi tanıdığı bu orta sınıflı hayatın rahatlığını geride bırakacak ve tehlikeli bir bilinmez doğru yola çıkacaktır. Suna Ertuğrul'un da söylediği gibi, *Tutu namayanlar*'da sonunda olan da budur aslında:

Burada söz konusu olan, hayatın zevklerini bozan bir şeye karşı egonun panığı, kişinin dünyada ve günlük hayatı devam ettiren anlam ekonomisinde bulduğu güvenlik duygusunu kaybetme korkusudur. Evini ve günlük yaşamını –yani ideolojinin alanını– terk ettiği takdirde kişinin yabancı ve tekinsiz olana karşı direnişini kaybedeceği anlamına gelir. Başka bir deyişle, bu direnişi kaybederse yitireceğimiz şey, hayatlarımıza anlam vermemizi sağlayan ve bir referans olarak aldığımız dünya ve üzerinde durduğumuz zemindir. Turgut'un da hissettiği gibi, esas tehlike bu çağrıya kulak vermektir, çünkü bu durum, tanıdık olanın yıkılmasına ve cevaplar arasındaki ilişkilere değil, cevaplanmamış sorulara dayalı yepyeni bir dünyanın açılmasına yol açacaktır. (635)

Turgut, Selim'in ölümüyle hayatının bir kırılmaya uğradığının ve daha önce hiç adımını atmadığı yeni bir alana doğru çekildiğinin farkındadır. Roman ilerledikçe bu çağrıya cevap verecek gücü de kendinde bulacaktır. Sonunda kafasındaki Selim'in söylediği gibi "inek sürülerinin rahatlığını" yani burjuva hayatının konforunu geride bırakmaya karar verince, henüz hiçbir sorunun cevaplanmamış olduğu (hatta belki de hiçbir zaman cevaplanamayacağı) tekinsiz bir alana adım atacaktır. Bu, aklın alanı değildir artık. Bir anlamda deliliğin alanıdır. Toplumsal olandan uzaklaşmanın bir bedeli de budur: Yalnızlaşmak ve delirmek. Romanın sonuna doğru, Turgut'un akla uygun hale getirilmiş ve anlaşılır kılınmış küçük hayatını terk ettiğini ve varoluşsal bir sorunun peşinde deliliğin sınırlarında dolaşmaya başladığını görürüz.

Wilhelm Meister'de de delilik temasının görüldüğünü söylemiştik. Yukarıda da kısaca değindiğimiz gibi, Goethe'nin romanında olaylar ve insanlar açıklanabilir oldukları sürece Wilhelm'in gelişmesi açısından bir anlam taşırlar. Oysa delilik ve ölüm gibi "olumsuzluklar"ın toplumsal hayatın işleyişine tercüme edilmesi ve süreç içinde manalı hale getirilmesi zordur. Onun için *Wilhelm Meister*'de delilik hoş görülebilir bir durum değildir. Kendi halinde melankolik bir adam olan yaşlı arpçının deliliği bile, toplumsal düzene ve Wilhelm'in gelişmesine karşı bir tehdit olarak görülür. Çünkü delilik her türlü uzlaşmayı reddeder. Aklın inkârının ve gerçeğin zeminsizliğinin teyididir. İlişki kurmayı reddettiği ölçüde uzlaşmaz bir "öteki" olarak süreci kesintiye uğratar. Bu nedenle, *Wilhelm Meister*'de delilik toplumla uzlaşmayı ve ilişki kurmayı reddetmekle eş anlamlı olarak kullanılmıştır. Rahibin bu yaşlı adamdan bahsederken söylediği gibi, "başkalarından farklı olmak kadar insanı deliliğe yaklaştıran ve yaşayışımızın çok kimselerin yaşayışlarının aynı olduğu hissi kadar da aklımızı koruyan bir şey yoktur" (Beşinci Kitap, Bölüm XVI). Bu nedenle, romanın gidişatı açısından bu yarı deli adam ya tamamen ortadan kaldırılmalı ya da kurtarılmalı ve topluma kazandırılmalıdır. Goethe, Mignon'u gözden çıkarmıştır ama nedense yaşlı arpçıdan vazgeçemez. Ama onu olduğu haliyle bırakamayacağı için de bir tür reformasyon sürecinden geçirmeyi uygun görür. Kitabının son bölümünde, bu talihsiz adamın deliliğinin mucizevi bir şekilde tedavi edildiğini görürüz. Sonunda bütün pürüzler giderilmiş ve deliler bile akıllanarak sistemin işleyen bir parçası haline getirilmiştir:

[...] akşam üstü doktor yüz ve kıyafeti düzgün, ciddi, dikkati çeken bir şahısla birlikte çıkageldi. Bu adamı kimse tanımamıştı. İkisi de bir müddet konuşamadılar. Sonra yabancı, Wilhelm'e doğru gidip elini uzattı: "Eski dostunuzu artık tanımıyor musunuz?" dedi. Bu ses harpçının sesiydi. Fakat yüzünün eski halinden eser kalmamıştı. Seyyah kıyafetindeydi. Temiz ve güzel giyinmişti. Sakalı da kazınmıştı. Saçını özenle kıvrımış olduğu göze çarpıyordu. Aslına bakılırsa onu tanımama-

ları vakur simasından ihtiyarlık çizgilerinin gitmiş olmasından ilerigeliyordu. Wilhelm coşkun bir sevinçle onu kucakladı. Ötekilere takdim olunduğu zaman da çok mâkul davrandı. (Sekizinci Kitap, Bölüm X)

Bu son ifade, yani başkalarıyla birlikte olduğu durumda yaşlı arpcının “makul davrandığı”nı hatırlatması, Goethe’nin romanının arkasındaki ideolojiyi tamamen ele verir. Orta sınıfın hayatını oluşturan toplumsallık tamamen bundan ibaret gibidir: Makul davranmak. Roman da özet olarak bununla ilgilidir: Her şeyin akla ve toplumsal hayatın gereklerine uygun hale getirildiği bir dünya yaratmak. Wilhelm’in olgunlaşarak dahil olduğu bu yeni dünya, tam olarak böyle bir ideoloji üzerine kuruludur. Sonuçta “ötekiliğin” romandaki son temsilcisi olan yaşlı arpçı da, uyumsuzluğundan arındırılmış ve toplumun esası sayılan “adabı muaşeret” sınırlarının içine geri çekilmiştir. Kısacası, Wilhelm gibi o da olgunlaşmış ve akıllanmıştır.

Ancak *Tutunamayanlar*’ın deliliğe yaklaşımı *Wilhelm Meister*’inkinden çok farklıdır. Ehlileştirilip topluma geri kazandırılan yaşlı arpcının aksine, Turgut Selim’in ölümünün yarattığı kırılma nedeniyle yavaş yavaş delirir ve toplumdan uzaklaşır. Böylece sembolik olarak evsizliğini de meşrulaştırmış olur. Turgut’un problemi, bir anlamda artık “makul davranamıyor” olmasıdır. İçinde yaşadığı dünyayı akla uygun bir hale getirmekte zorlanıyor olması bir yana, artık orada kendisine bir yer de bulamaz. Adı üzerinde, bir “tutunamayan”dır o. Ne dünyaya ne de onun kurallarına uyabilir. Goethe’nin çok büyük bir anlam atfettiği toplumsal düzen ise, onun için ancak bir şaka olabilir artık.

Bir önceki bölümde de bahsettiğimiz gibi, Turgut deliliğe doğru ilerledikçe soytarının anarşist kimliğini üstlenir. Ama bir yandan da, kendi bilincinin içinde hapsolacak ve yalnızlaşacaktır. Bakhtin deliliğin bu ikiliğini şöyle anlatır: “Halk groteskinde delilik resmî aklın, resmî ‘hakikatin’ dar ciddiyetinin neşeli bir parodisidir. Yani bir ‘festival’ deliliğidir. Öte yandan Romantik groteskte delilik bireyin yalnızlığının kasvetli görüntü-

sü olarak ortaya çıkar.” Turgut’un deliliği çoğu kez soytarının-
kini andırsa da, zaman zaman bu yalnızlığı da barındırır. Ham-
let gibi o da, toplumun kurallarından uzaklaştığı ölçüde ken-
di varoluşsal meselesi ile baş başa kalıp yalnızlaşmıştır. Her iki
koşulda da ehlileştirilebilecek ve yeniden topluma kazandırıla-
bilecek bir delilik değildir bu. Çünkü olumlu bir özelliği olsa
bile, bunu diyalektik sürecin bir parçası haline gelip akla doğ-
ru hareket edebilme becerisinden almaz. Yaşlı arp ustasının ak-
sine, Turgut’un deliliği içerilip aşılarak sürecin bir parçası ol-
maya direnecek, hatta olayların idaresini ele geçirerek sürecin
kendisi olarak karşımıza çıkacaktır.

Zaman, mekân ve anlam: Kronotop olarak roman

Bakhtin *Wilhelm Meister*’i okurken, bu romandan sonra insanın
ortaya çıkışının artık insanoğlunun şahsi meselesi olarak ele
alınamayacağını söyler: Karakter dünyayla birlikte oluşur ve
kendi varlığında dünyanın tarihsel oluşumunu yansıtır. Böy-
lece bireyin gelişimi “kendi kişisel doğasını aşar (belli bir sınır
içinde elbette) ve tarihsel varlığın tamamen yeni mekânsal ala-
nına girer” (*Speech Genres* 24). Bakhtin’e göre, romanda kar-
şımıza çıkan her şey “zamanın damgasını taşır, zamanın getir-
diği anlamla yüklüdür” Ancak Goethe’nin kullandığı şekliyle,
zaman mekânın somutluğunda cisimleşmiştir – ki bu da onun
yarattığı dünyada her şeyi zaman-mekân ikiliğine bağımlı kılar.

Goethe’nin dünyasında oldukları yerin mekânsallığıyla bağ-
lantılı olmayan ya da herhangi bir yerde geçiyor olabilecek
hiçbir olay, hikâye ve zamansal detay (yani zamansız olay ör-
güleri ve izlekler) yoktur. Bu dünyada her şey *zaman-mekân*
odaklıdır, yani gerçek bir *kronotop*tur. (*Speech Genres* 42)

Bu nedenle, dünya Goethe’den sonra tarihsel bir özellik ka-
zanmakla kalmaz, bir de anlamın sadece zaman-mekân bütün-
lüğü ile mümkün olabilmesi açısından somutlaşır ve mekânsal-
laşır. *Wilhelm Meister*’de, Goethe kahramanının oluşumunda za-
manın bütünlüğünü görünür kılmayı başarır, çünkü Wilhelm’in

bireysel gelişimi tarihsel bir süreç olarak temsil edilmektedir, yani doğal ortamdan ve “özü itibarıyla bu doğal ortama bağlı olan insan yapımı nesnelerin bütününden” (44) ayrılamaz. Bu bağlamda, Bakhtin’in sözünü ettiği zaman ve mekân bütünlüğüne dayalı “kronotop” kavramı, Hegel’in bir devrin zihniyeti, sosyal yaşamı ve kültürel ürünlerini anlatmak için kullandığı *Zeitgeist* (zamanın ruhu) kavramı ile benzerlik gösterir. Bilinç yolculuğunun neticesinde kendi döneminin ruhunu da yaratır ve yansıtır. Onu kendileştirdiği sürece kendi düşüncesini somutlaştırmış olacak ve dünyanın kendini insan tecrübesi olarak açmasını sağlayacaktır. Goethe’nin *Wilhelm Meister*’deki projesi de bundan pek farklı değildir. Sonuçta toplumsal bir dönüşüm önerdiği için, onun yaklaşımı da Hegel’inki kadar iddialıdır: Kahramanı Wilhelm’i dünyanın içine doğru giden bir yolculuğa çıkarırken, sonunda onun “zamanın ruhu”nu hem yaratan hem de temsil eden bir karaktere dönüşeceğini bilir. Wilhelm böylece hülyalar içindeki bir genç olmaktan çıkacak, bir eylem adamı olarak kendinin farkına varacak ve dolayısıyla da yaşadığı toplumun sınırlarını zorlayarak onu dönüştürecektir.⁵

Tutunamayanlar’a geri dönersek, Atay’ın zaman algısının Goethe’ninkinden oldukça farklı olduğunu görürüz. Ama bu farklılığa rağmen, bu metnin Goethe ve *Bildungsroman* ile diyalogunun devam ettiğini söylemek gerekir. Çünkü Atay’ın romanı da en az Goethe’ninki kadar kuvvetli bir kronotop (yani zaman-mekân bütünlüğü) üzerine kuruludur. *Tutunamayanlar*’da Atay yalnızca modern bireyin evrensel bir resmini çizmekle kalmaz, onu “mevzileştirir” ve somutlaştırır. Yani bir yandan da 70’lerin Türkiye’si’ne özgü küçük burjuva hayatın unutulmaz bir portresini çizer. Aşağıda alıntıladığımız pasaj bunun örneklerinden biridir. Bu pasaj gerçeküstü özellikler taşıması açısından, bize Luis Buñuel’in *Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği*⁶ filminde anlattı

5 Hegel *Zeitgeist*’tan ya da *Geist der Zeit*’tan bahsederken aklında yalnızca belirli bir çağı değil, ortak bir ruhu paylaşan belirli bir halkın (*Volk*) varlığını da ön görür. Bu nedenle çağın ruhu (*Zeitgeist*) aynı zamanda dünyanın ruhunun da (*Weltgeist*) bir parçasıdır.

6 Luis Buñuel’in 1972 yapımı bu filminde, yemek için bir araya gelen ama bazı bir masanın etrafına oturmayı başarsalar da asla yemek yiyemeyen bir grup ol

ğı yemek sahnelerini hatırlatır. Atay'ın romanı ile Buñuel'in filmindeki ortaklıklardan biri, bu yemeklerin mekanik ve tekrara dayalı özelliğidir. Luis Buñuel'in filminde yemek bir türlü yenemez, Atay'da ise aynı yemek yeniden ve yeniden yenir. Bu sahne o kadar çok tekrar edilir ki, artık ayırt edici bir özelliği kalmaz. Kişiler de olaylar gibi bir noktadan sonra kimliğini tamamen kaybeder. Bir anlamda bu iki yaklaşım da aynı kapıya çıkar: Modernliğin özü böyle bir sahtelik ve kimliksizlikle tanımlanmıştır. Bu açıdan, Oğuz Atay da Luis Buñuel gibi "zamanın ruhu"nu yakalamayı başarmıştır. Onu hem evrensel bir mesele olarak görmüş, hem de bir kronotop olarak mevzileştirip Türkiye koşullarının içine yerleştirmiştir:

Evde yemek verildi, başka evlere yemeğe gidildi. İlk bakışta sizin evinize benzemeyen, aslında birbirine benzeyen evlerde yemekler yendi. Son yemeği bizde mi vermiştik, yoksa Kayalara mı gitmiştik? Yoksa Mehmetler miydi? Ne önemi var? Hep aynı evde yiyoruz, hep aynı telâşla aynı hazırlık, aynı kırıvatı taktım, bütün beyaz gömleklerim birbirine benziyor. Pantolonum aynı yerden buruşuyor. Yemeği ben mi Kaya'nın üstüne dökmüştüm, Kaya mı benim üstüme dökmüştü, yoksa Kaya, kendi üstüne mi dökmüştü? Hayır, ben üstüme dökmüştüm. Ne önemi var? Biri yemek döktü ve birinin üstüne döküldü. Ben Kaya'yım, Kaya da Mehmet'tir. Turgut, Kaya, Mehmet, bir arada olduktan sonra... bir görüntünün üç aynada yansıması gibi bir olay. Mehmet'in karısı, bana Turgut diyeceğine Kaya dedi. Ağzından öyle çıktı. İsimler, birbirinden farklı yaratıkları ayırt etmek içindir; bizleri değil. Biz aynı türün örnekleriyiz. Kayamehmetturgutgillerdeniz. (330-331)

ta sınıf insanın hikâyesi anlatılır. Bunlar ya yanlış gecede buluşurlar ya yan salonda restoranın sahibinin cesedi ile karşılaşılır ya da askerî manevralarla engellenirler. Atay da Buñuel gibi akşam yemeğinin orta sınıfın en önemli toplumsal ritüeli haline geldiğinin, dahası adabımuâşeret ve zenginliği göstermenin bir yolu olduğunun farkındadır. Birlikte yenen akşam yemeği, hep beraber toplumsal bir faaliyete girme (yemek yenir) ve konuşacak bir mevzu bulma (yemeğe dair konuşulur) kolaylığı sunar. Bu da belli ki hayatı kolaylaştıran bir şeydir, çünkü küçük burjuvaların konuşacak pek bir şeyi yoktur (Luis Buñuel) ya da sofrada açılmayacağını umdukları ve üstünü örtmeye çalıştıkları birçok konu vardır (Oğuz Atay).

Turgut, günlük hayatının rutininde nasıl hapsediğini anlatırken, kendisini bir birey değil bir cins olarak tarif eder: Kayamehmetturgutgiller... Oğuz Atay, roman boyunca sıkça başvurduğu bir yönteme geri döner ve çizgisel zaman anlayışını yerle bir edecek şekilde metnin kronolojisini bozar. Hiçbir akşam yemeğinin bir diğerinden farkı yoktur. Hangisinin geçmişte, hangisinin şu anda cereyan ettiğini bilemediğimiz bir olaylar silsilesi anlatır. Hayat sonsuz bir akşam yemeği haline gelmiştir sanki. Hepsi birbirine benzeyen sosyal yükümlülüklerden ibarettir. İçinde bulunduğumuz anın, yani “şimdi”nin, eşsizliğinden söz etmek mümkün olmadığı gibi, bizi başkalarından ayıran farklılıklar da silinmiştir. Bu, Atay’ın gayet iyi bildiği ve büyük bir başarıyla aktardığı meselelerden biridir. Turgut ise, bunu yavaş yavaş anlayacaktır. Kayamehmetturgutgiller demesi ondandır. Yerini başkalarının alabileceğini sezinlemektedir. Kaya, Mehmet ya da Turgut olup olmaması önemli değildir. Hayatının her anında başka biri tarafından ikame edilebileceğini, yedeklenebileceğini bilir. Ölüm ise bu anlardan biri değildir. Selim’in kaybıyla Turgut şu basit ama önemli gerçeği kavramıştır: Herkes kendi ölümünü ölecektir.

Bu pasaj bir ilerleme fikri içermediği için de ilginçtir bizim için. Hegel ve Goethe bize tarihsel bir akış içinde ilerleyen bilincin hikâyesini sunarken, Atay böyle bir tarihsel zaman anlayışını reddederek karakterini sonsuz bir döngünün içine sokar. Bu zaman algısı, ilerlemeci modernliğin karşısında duran “öteki modernliğin” ifadesidir. Turgut kendisini aynı anı yeniden ve yeniden tekrar ettiği bir kâbusun içinde bulur. Bu pasajdaki tekrarın mekanik özelliği aynı zamanda Goethe’ninkinden farklı bir zaman algısının belirtisidir. Wilhelm’in görece doğal olan çizgisel zaman anlayışının aksine, Turgut her şeyin mekanik tekrarlar ve tekdüze tıkırtılarla ilerleyen bir fabrikanın işleyişini andıran post-endüstriyel bir zaman algısının içinde sıkışıp kalmıştır. Bu sahnede, Turgut bize kaçınılmaz bir şekilde Charlie Chaplin’in “Modern Zamanlar”ını hatırlatır. Fabrikadaki montaj hatında çalışan Chaplin gibi, Turgut da insanlığından çıkmış ve makineleşmiştir. Hepsi birbirine benzeyen akşam yemekleri, in-

sanlar ve sohbetler yüzünden artık kim olduğunu bilemez hale gelmiştir. Filmde bir işçiyi canlandıran Chaplin'in habire sıkıldığı vidalar yüzünden gerçeklik duygusunu kaybetmesi ve vardiyesi bitmesine rağmen bir türlü durmayı başaramayışı bu mekanikleşmenin temsili olarak gözümüzün önüne gelir. Turgut'un durumu da ondan pek farklı değildir. Onun hayatı da modernliğin bu korkunç yasası tarafından gasp edilmiştir: Başkalarına benze, araya karış ve görünmez ol. Kaide budur. Turgut acı çeker. Çünkü anonim olmak istemez. Diğerlerine benzeyip kendi kimliğini kaybetmeyi tercih etmez. Ve hayatını ele geçiren bu korkunç öngörülebilirlik hissi onun canını yakar. Kendi hayatı gibi kendi zamanına da sahip çıkmak ister. Ama zaman artık onun elinden çıkmış, ondan çok daha büyük bir toplumsal hayatın malı haline gelmiştir. "Modern Zamanlar"ın başında ekranı dolduran dev saat kadranı gibi, *Tutunamayanlar*'da da Turgut'un elinden kaçırıldığı "kişisel" zaman algısının yerini alan bu yeni ve hızlı modern zamanın tik-taklarını roman boyunca duyuyoruz.

Altı parke cilâlanması geçti. Yok, o kadar değildi. İki, yıkama-yağlama olacak. Daha fazla, daha fazla. En az dört salonşeklinideğiştirme oldu. Durun bakayım: bir hesap edeyim. Bir kat-satınalma, altı evdeğiştirme eder. Ayrıca, iki yatakodası-çalışmaodası değiştirmesi daha var. Evet, tam üç perdeyıkama ediyor. Çok iyi hatırlıyorum, başladığı zaman, perdeleri yeni almıştım. Alışılmış zaman ölçüleriyle hesaplanması güç bir süre. Ben o zaman koltukları, pencerenin yanına koymuştum. İnsanın aklında kalmıyor ki: eşya akıp geçiyor. O zamanlar daha debriyaj kaçırmıyordu. Hey gidi günler! Parkelerde en küçük bir çizik yoktu. Yaşlanıyoruz: eşyalar eskiyor. Demek dört hizmetçikaçması oldu ha! Anlamıyorum. (333-334)

Görünen o ki, burjuva zaman takıntısı, bakımı yapılması ve yenilenmesi gereken eşyalara yönelik tutkuyla çakışır. Orta sınıfın hayatının bir parçası haline gelen geç kalma (ya da "de-mode" olma) hissine ek olarak, bu yaşamda merkezî bir konuma taşınan eşyalar da böylece zamanı ölçmede bir araç haline gelirler.

Böylece *Tutunamayanlar*'da kronotop yalnızca zamanın mekânlaştığı bir durum olmakla kalmaz, Atay'ın elinde romanın merkezini oluşturan bir temsil haline gelir. Romanın bütün soyut öğeleri –felsefi ve toplumsal tartışmalar, siyasi fikirler, neden-sonuç ilişkilerine yönelik analizler– kronotopa doğru çekilir ve somutlaşarak eşyaların ve mekânların şeklini alır. Kronotopun temsil konusundaki bu merkezî konumu, Turgut'un orta sınıf hayatının özelliklerinin anlatıldığı bölümde iyice belirgin hale gelir. *Tutunamayanlar*'da bolca tasvir edilen küçük burjuva hayatın alışkanlıkları, özellikle de dünyayla ilişkilenmeyi sahip olmak üzerinden mümkün gören varoluş biçimi, bir dönemin ruhunun eşyanın niteliklerinde somutlaştığı yerlerden biridir. Atay 70'li yıllarda Türkiye'ye hâkim olan küçük burjuva hayatını nesneler üzerinden anlatmayı tercih eder ve o dönemin orta sınıf alışkanlıklarını bu eşyalarla özdeşleştirerek anlatır. Aşağıdaki bölüm bunun iyi örneklerinden biridir:

[...] Sizin makinanız ne marka? Bilinen bir marka değil, Japonya'dan özel olarak getirttim. Bu Japonlar harika insanlar. Bir makina yapmışlar: insanın aklı duruyor. Contraflex'le çekemezsiniz, onunla çektiğiniz resimleri. Kabul ediyorum. Contraflex'in de üstün tarafları var. Fakat bununla çektiğim resimleri göreceksiniz. Harika! Hiç bir makinaya değişmem. Ben, resim çekmeye çok meraklıyım. Bütün Avrupa, Amerika, Asya, Afrika, Antartika ülkelerine yazdım; kataloglar getirttim. Adamlar çok ilgi gösterdiler. Teypimi de öyle getirttim. Benimki ST 527 On iki hoparlörlü. Bütün sesleri ayırıyor. Meselâ bir senfoni dinleyeceksiniz. Kemanlar masanın üstünde çalışıyor, nefesli sazlar kütüphanenin üstünden geliyor; kontrbaslar büfenin içinden çıkıyor. Benim radyom da komple: teyppikapradydikişmakinasielektrikütüsü bir arada. (334-338)

Oğuz Atay, yukarıdaki bölümde de görüldüğü gibi, küçük burjuvanın eşyalarla ilişkisinden bahsederken her zaman keskin bir ironiye başvurur. Eşyalar üzerinden kendini var etmek arzusunda olan ve modern bir kişi olduğunu kanıtlamaya çalış-

şan bu yeni ve sahte kentsoylular, onun kınadığı her şeyin vücudunda gelmiş hali gibidir. Bu insanların gündelik yaşamına dair ayrıntıların *Tutunamayanlar*'da büyük bir rol oynaması da bundandır. Oysa *Wilhelm Meister*'de gündelik yaşama dair detayların (özellikle de eşyaların) bambaşka bir amaç için kullanıldığını gözleriz. Bu ayrıntılar Turgut'un hayatını ipotek altına alırken, Wilhelm'e onu neredeyse duygusallaştıran estetik bir haz verirler. Eşyalar sadece oldukları şey değil, insan hayatına sıkıca bağlı ve anılarla dolu nesnelerdir. Atay'ın "eşyalaşmış insan" tasvirine karşılık, Goethe'nin kronotopu "insanlaşmış eşya" çağrışımları uyandırır. Eşyalar insanların ölümlü oldukları için sahip çıkamadıkları bir zamanın cansız taşıyıcılarıdır. Cansızdırlar ama her birine insan eli değdiği için kendilerine has bir hayatları da vardır aslında. Sadece birer statü sembolü olarak değil, hatıraların nesilden nesile aktarılmasını sağlayan araçlar olarak da sunulurlar. Mesela aşağıdaki alıntıda, Wilhelm'i büyükbabasının tablolarına bakıp kendi çocukluğunu hatırlarken görürüz:

Etrafındaki şeyleri ne kavrayabiliyor, ne de bırakabiliyordu. Her şey onun için hâtıralarla doluydu. Hayatı onca baştan aşağı bir halka, fakat ne yazık ki, kopan ve bir daha kapanmıyacak olan bir halka gibi geliyordu. Babasının sattığı sanat eserleri ona dünyanın arzu değer varlıklarına sakın ve esaslı surette malik olacağının veya yoksul kalacağının, bunları kendinin veya başkasının suçuyla elinden kaçıracağının bir timsali gibiydi. (Sekizinci Kitap, Bölüm VII)

Wilhelm'in eşyalarla ilişkisi, burjuva hayatının daha estetiğe edilmiş bir tarafını temsil eder. Yeni orta sınıf kendisini tarihin taşıyıcısı olarak görmektedir. İnsan tecrübesinin tümü, yalnızca insanların bilinci üzerinden değil, o bilincin yarattığı nesneler üzerinden de taşınacaktır. Yine Hegelyen bir yerden düşünersek, Goethe'nin romanında insan tecrübesi somutlaşacak ve dünya olarak açılacaktır. İnsan karşısında kendi yarattığı dünyayı, başlangıçtaki fikrinin oluşmuş ve tamamlanmış hali olarak görecektir. Eşyaların böyle bir dünya algısındaki yeri de, zama-

nın mekân olarak açıldığı bir kronotopun ifadesi haline gelmeleridir. Wilhelm'in çocukluğunun geçtiği evdeki tablolara bakarken hissettiği de bununla ilgilidir. Hayatının bir bölümü ile yeniden karşılaştığında, onu elle tutulabilir somut bir şey olarak gören birinin duygularıdır bunlar. Çocukluğunun tümüyle yok olmadığını, geçtiği uzun sürecin bir parçası olarak hâlâ anlamlı olduğunu fark eden bir oluşum romanı kahramanının kendi kültürüne duyduğu saygı dolu bir reveranstır da aynı zamanda.

Yukarıda da söylediğimiz gibi, *Tutunamayanlar*'da da eşyalar ve nesneler soyut fikirlerin somutlaşmış halleri olarak görülebilirler. Öte yandan, yukarıdaki nostaljik anın içinde Wilhelm'in geçmişin eşyalarıyla yeniden bir araya gelmesini sağlayan Goethe'nin aksine, Oğuz Atay gündelik eşyaları genellikle Turgut'un evliliğinin boğucu atmosferini iyice ortaya çıkarabilmek için kullanır. Daha romanın çok başlarında, bu küçük dairedeki eşyaların envanterini çıkarır. Okuru bezdirmek pahasına, sayfalarca mobilyaları ve küçük ev eşyalarını anlatır. Şekilsiz kanepeler, sigara kutuları, garip sehpa çakmakları ve metal kül tablaları gibi nesneler, yalnızca 70'li yılların ucuz zevkinin değil, Turgut'un bu evde duyduğu yabancıliğin da işaretleri olarak karşımıza çıkarlar:

Aynı zamanda yatak olabilen kanepeye oturdu ve bir düğmeye basınca içinden sahte ağızlıklara sokulmuş sigaralar çıkan kuttudan bir sigara alıp Alâettin'in lâmbası biçimindeki çakmakla yaktı. Durum, ümit verici değildi: yerdeki halı, mobilyalara hiç uymuyordu. Düğün hediyesi. Ne yapalım, istediğimiz gibi halı alacak paramız yoktu. Sigarasını, yaprak biçimi gümüş tablada söndürdü. Karım kızacak. Bu tablalar neden duruyor öyleyse? Bilinmez. (27)

Misafire tutulmak için saklanan bayat sigaralar. Kimsenin oturmaya kıyamadığı üstü örtülü koltuklar. Kapısı ancak konuklara açılan salonlar. Kullanılmayan ama süs olsun diye masanın üzerine konan kül tablaları. 70'li yılları yaşamış olan herkesin hemen tanıyacağı bu detaylarla, Atay romanının atmosferini hızlıca kurar. Ama bununla kalmaz. Çünkü bu eşyalar sa-

dece hikâyenin atmosferini kurmak için değildir, romanın gerçek kahramanları sayılırlar. Turgut'un varlığında somutlaştırdığı büyük kaçıışı anlatabilmek için, önce onun nasıl bir hayatın içine sıkıştığını tarif etmek gerekir. Koca bir paragraf, yatak odasındaki pufa gider mesela. Kitaplığın öbür ucuna tırmanmaya kalkana kadar Turgut'un bu çirkin pufun ne tür bir işlevi olabileceğine dair bir fikri bile yoktur halbuki. Bütün bu eşyalar basit taklitler, birbirinin kopyalarıdır. Pratik, çirkin ve anonimdirler – tıpkı onları kullanan insanlar gibi. Turgut bütün dairelerin birbirine benzediğini söylerken, hepsinin aynı çakmakları kullanarak aynı sigaraları yakan insanlarla dolu olduğunu da anlatmak ister okuyucuya.

Sonuçta Atay'ın dünyasında da tıpkı Goethe'ninkinde olduğu gibi, her eşya zamanda konumlandırılmıştır, ama sorun Turgut'un "zamanın ruhu" ile Wilhelm gibi özdeşleşip özdeşleşmediğidir. Atay'ın bulunduğu yerden baktığımızda, bu pek de olanaklı bir proje gibi görünmez. *Tutunamayanlar*'da eşyalar kendilerini sürekli çoğaltır ve tehdit edici bir hal alırlar. Evler dolusu üst üste yığılmış mobilyalar, masalar, sandalyeler ve yataklarla puflar hayal ederiz. Bu eşyanın Wilhelm'in dünyasındaki gibi kişisel tarihimizin bir parçası haline gelmesi ve bizi yansıtması mümkün değildir. Böyle olsa bile onun bizim tarihimiz olduğundan emin olamayız. Kaya'nın mı, Mehmet'in mi, Turgut'un mu? Kimin tarihi olacaktır bu? Hepsi aynı dantel örtülü masalarda yemek yemiş, aynı kristal taklidi kadehlerden içki içmişlerdir. Üstelik Wilhelm'in birinci elden ilişki kurabildiği estetik anlamdan da çok uzağa düşerler. Bu anlam da belli ki kendini çoğaltmış ve Turgut'un dünyasına kendisinin kim bilir kaçınıcı kopyası olarak dahil olabilmektedir. Atay'ın bize neredeyse zalimce hatırlattığı gibi, insan nasıl olur da kendini Almanya'dan getirilmiş ve "kapağını açınca Beethoven'in Doku-zuncu Senfonisi çalan" (339) bir sigara kutusuyla özdeş görebilir? Bütün bu sakil ev eşyaları, sahtelikleri çirkinlikleri ve sıradanlıklarıyla *Tutunamayanlar*'ı tümüyle işgal etmiştir. Aslına bakılırsa, gündelik yaşamın rahatlığına gömülü bütün haz ideolojisi Turgut'un midesini bulandırır. Romanın büyük bir kıs-

mında orta sınıf hayatının bir parçası olan bu eşyaları Selim’le kendisi arasında engeller olarak görecektir ve arkadaşının ona acı dolu bir istihza ile “Bana anlayış gösterecek yerde büfeyi gösterdin,” (31) dediğini hatırlayacaktır.

Eşyalardan yayılan ve sonunda romanın tümünde hâkim olan *kitsch* etkisini fark etmemek imkânsızdır. Turgut’a yabancılaşma hissini veren şey de budur. Wilhelm’e rahatlık ve ait olma hissi veren eşyalar, Turgut’un yaşadığı hayata yabancılaşmasına neden olurlar. *Tutunamayanlar*’da “zamanın ruhu” orta sınıfın estetik anlayışını belirleyen *kitsch* ile karakterize edilir. Turgut bu estetiği ruhunu ele geçirmeye çalışan “kötülüğün” temsili olarak görür. Gençliğinde bile etrafını saran eşyaların bayağılığının farkındadır ve bu ucuz zevke kötülüğe karşı çıktığı gibi karşı çıkar:

Kötülükten ancak kötülük çıkar. Bayağılık insan ruhunu öldürür. Elbette, çok gelişmiş milletler, kötülükten de bir şeyler çıkarıp, onu az gelişmiş milletlere ihraç etmek yolunu bilmektedirler. Kötülüğü rasyonalize edip, ya da sanat eserlerinde dondurup, hayata ait bir canlılık bulmaktadırlar kötülükte. Burada, tek korunma yolu, kötülüğün üstünden akıp gitmesini sağlamaktır. Benim gibi, az gelişmiş bir ilk okul öğrencisinin de başarabileceği tek şey buydu. Kötülüğe kayıtsız kaldım; ona içimde yer vermedim. Kara ekmeği yemek zorundaydım; ama kötü şiiri okumadan da yaşayabilirdim. (77)

Turgut çocukluğunu anlatırken, okul hayatının karanlık günlerinin üzerinde bıraktığı etkiden de söz eder. Daha sonra onu evinin basit ve zevksiz eşyaları arasında gördüğümüzde benzeri bir bunaltının pençesinde olduğunu anlarız. İlkokulda tek bir güzel şey görmediğini, karşısına renkli bir sınıf, zevkli bir okul binası, iç açıcı tek bir bahçenin çıkmadığını anlatırken de, evindeki mobilyalardan yayılan banallığın ruhunu yavaş yavaş öldürdüğünü söylerken de, aynı şeyden söz etmektedir. Böyle bir çirkinlik fakirlikten kaynaklanmaz ona göre. Bunu mümkün kılabilmek için bir tür kötülük olarak gördüğü bayağılığa teslim olmuş olmak gerekir.

Kirden kararmış, dayanan dirseklerle cilalanmış eski sıralar; [...] duvarlarda, her yeni müdürün yeni zevksizliğini gösteren renkli badanalar üst üste: son müdür Behçet Beyin sidik sarısı badanasının altında yer yer eski müdür Muhterem Beyin türbe yeşili ve merhum Sami Beyin çingene pembesi renkleri sırtıyor. [...] Perdesiz büyük pencereler, yıldız boyası dökülmüş bir soba, kirli ellerimizden leke olmasın diye tokmağının çevresi siyaha boyanmış kül rengi kapı ve hepsinin varlığını ve neden öyle var olduğunu açıklayan beylik cümle: bu fakir millet bu kadarını verebiliyor. (79)

Turgut belki teslim olmamıştır. Ama bu bayağılığı değiştirmek için çok bir şey de yapmamıştır. Korkmuştur ondan. Onun için gizlenmeyi tercih etmiştir. Bu bölümden hemen sonra, Turgut zihninde konuşmaya devam ettiği Selim'e, ilkokulda geçirdiği zamandan sonra hep kenarda durmaya karar verdiğini söyler. Bu hayatın bir parçası olmaktan çekinir, çünkü bu bayağılığın kendisini de yutacağından endişe eder. Onun için "dünyanın üstünden akıp gitmesine" izin vermiştir: "Evet! Kötü ruhlu bir bakire gibi, her şeyi gördüm ve gene de bana buluşmasına izin vermedim, (80) diye itiraf eder. Roman boyunca hissettiğimiz tükenme duygusu bu noktada iyice somutlaşır. Turgut, burjuva hayatının çirkinliğinin kendisini tamamen yok edeceğinden emindir. Suçluluk da duyar bunun için. "Kötü ruhlu bir bakire" demesi ondandır. Kafa tutmamıştır bu bayağılığa, onunla mücadele etmemiştir. Eski bir hikâyedir bu. Turgut, çocukluğundan beri tanıdığı ve uzun süredir görmezden geldiği bir düşmanla karşı karşıya olduğunun farkındadır. Küçükken arkada durup bir gözlemci olarak kalırsa bundan kaçabileceğini düşünmüştür ama yanılmıştır. Banallik kendini bırakanı sürükleyecek kadar kuvvetlidir. Sonunda orta sınıf evinin mobilyalarında yeniden vücuda gelmiş ve Turgut'u yakalamıştır. İşte şimdi son bir kez kaçacaktır Turgut. Ama bu sefer topyekun gidecektir. Geride hiçbir bağ bırakmadan yok olacaktır. Onun "tutunanların" dünyasından kaçışı, "ruhunu kemiren" bayağılığın ve sıradanlığın dünyasından da nihai olarak ayrılı-

şıdır aslında. Evi terk ettiği gün, geri dönülmez bir yola girdiğinin tamamen farkındadır:

Uyandık Olric. Kalktı, traş oldu, giyindi. Radyoyu açtı. Bir banka onlara iyi günler diledi. Sana da iyi günler sayın banka. Kâbusları geride bıraktık Olric. Doğan güneşle birlikte yola çıkacağız. Kahvaltı istemedi. Bavulu hazırды. Çocuklar uyuyordu. Onları kısa bir süre seyretti. Hafif bir sersemlik hissediyordu. Misafirlikte geçen bir gecenin sabahında duyulan şaşkınlık gibi. Eşyaya, duvarlara yabancı gözlerle baktı. Yapılacak işler çabuk bitiyor. Kendine iyi bak. Arabayı dikkatli kullan. Olur. Şehre erken varmak istiyorum. Hemen yola çıkmalıyım. Karısını öptü. Allahımsırladık. Güle güle. Fazla konuşmayınca her şey ne kadar çabuk bitiyor. Merdivenlerden indi. Kapıcı başıyla saygılarını sundu; eğildi, beyefendiye sokak kapısını açtı. Bavulu taşımak istedi; Turgut bırakmadı: hayatı fazla karmaşık duruma getirmek gereksiz. Senin kapıyı açman yeter. Bu yardımın yüzünden aramızda faydasız sözler geçecek. Arabanın bagajını açtı, kutunun yanına bavulu yerleştirdi: filimlerdeki soğukkanlı banka soyguncuları gibi. Seyirciler, kutunun içinde ne olduğunu biliyorlar; oyuncular bilmiyorlar. Bagajı kapadı. Artık bu kutunun götürülmesine kimse engel olamaz. Biraz sonra araba köşeyi dönecek, gözden kaybolacak; sahne değişecek. Hafif bir sonbahar rüzgârı kolonyalı yüzünü okşadı; bir serinleme duydu. Pencereden kendisini seyreden karısına elini salladı; anahtarı kilidin içinde yavaşça çevirerek otomobilin kapısını açtı. Bu işleri yapanlar, göründükleri kadar soğukkanlı değildir Olric. Bütün hırsızlar sonunda kalpten ölüyorlarmış. Böyle görünmek de bir ustalıktır, efendimiz. Teşekkür ederim, Olric. Konağı çevirdi, motoru çalıştırdı. Yanındaki pencereyi indirdi; hafifçe dışarı sarkarak karısına tekrar el salladı. Soğukkanlılığınıza hayranım, efendimiz. Tam, bir dakika otuz beş saniyemiz var Olric. Bir dakika sonra köşeye varmış olmalıyız. El frenini boşalttı. Debriyaya basarak arabayı vitesle taktı. Artık arkamıza bakmaya lüzum yok Olric. Heyecanlanıyorum efendimiz. Hareket ediyoruz Olric. Ayağı-

mı debriyajdan çekiyorum ve yavaşça gaza basıyorum. Yavaşça sokağı geçtiler, köşeyi döndüler. Belki şu anda arkamızdan su döküyorlardır. Arabayı hızlandırdı. Uğurlar olsun Olric. Uğurlar olsun efendimiz. Tanrı efendimizi korusun. (565-566)

Bu, Turgut'un büyük firarıdır. Bir daha banallığın içine doğru sürüklenmeye teslim olmayacaktır. Bu hayatın içinde bir gözlemci olarak bile kalmasının mümkün olmadığını artık fark etmiştir. Çünkü insan değiştiremediği şeylerin şeklini almaktadır. Turgut da evindeki eşyanın şeklini almaya başlamıştır. Açıldığı zaman yatak olabilen kanepenin, yaprak şeklindeki kül tablasının, Beethoven çalan sigara kutusunun ve yatak odasındaki pembe pufun biçimini alarak kendinden çıkmaya başlamıştır. Biraz daha kalırsa, o da Kayalar, Mehmetler ve diğerleri gibi, evindeki eşyalarla hemhal olacak ve kapının önünde park edip bir "bebek gibi baktığı" arabasıyla yekvücut olacaktır. Yani bu hayatın sakilliği ve sıradanlığı içinde kaybolacak ve kendi bildiği haliyle Turgut olmaktan çıkacaktır. Onun için kalkıp gider. Selim'in ölümüyle hayatında açılan yarıktan çıkarak evini terk eder. Böylece bütün hayatını geride bırakır ve önü sonu belli olmayan bir yolculuğa atılmış olur.

Oluşum mu çözülme mi?

Goethe'nin romanında Wilhelm çıktığı yolculuğun sonuna geldiğinde kendini gerçekleştirir, yani romanın başındaki ideallerine bir anlamda ulaşmış olur. Artık hülyalar içinde genç bir adam değildir. Kendini var etmenin yolunu bulmuş, bunu yaparken de toplumun beklentileriyle uzlaşmayı başarmıştır. Romanın sonunda mutlu bir adamdır artık. Ama bu mutluluk için Mignon ve yaşlı arpçıyı feda etmesi, hatta onlarla birlikte yaşadığı zamanlardaki kendini de gözden çıkarması gerekmiştir. Bir aşamayı geride bıraktığımız zaman oradaki "Ben" kurgumuzu da bırakırız çünkü. Wilhelm'e de olan budur. Bu uzun yolda kendisi de dönüşmüş ve değişmiştir. Klasik *Bildungsroman*'ın öncelikli amacı mutluluğa erişmektir. Franco Moretti, bunun

bir bedel ödemededen gerçekleştiremeyeceğini bize kibarca hatırlatır. Gerçek şudur ki, toplumla uyum içinde yaşamının bedeli oldukça ağırdır. Moretti'ye göre, oluşum romanının kahramanı bunu her zaman özgürlüğü ile öder (*The World* 9). Bütün olumsuzluklar olumlanır ve bütün acılar mutluluğa dönüşürken, Wilhelm'in özgür iradesi de toplum tarafından yutulup öğütülmüş olur. Sadık bir vatandaş ve iyi bir eş haline geldiğinde, Wilhelm de normallik evrenine girer ve o vakte kadar okuyucuyu büyüleyen eşsizliğini kaybeder.

Goethe için Wilhelm'in roman boyunca maruz kaldığı olumsuzluk; gelişimin dinamosu, oluşum romanı mekanizmasını ilerleten bir güçtür. Ama sürecin sonunda bu olumsuzluğun aşılması ve nihai anlamın bir parçası haline getirilmesi gerekir. Atay için ise, olumsuzluk varlığın özüdür. Bir araç değil, insanoglunun sonluluğunun ifadesidir. *Tutunamayanlar*'da bu açıdan herhangi bir gelişimden söz etmek mümkün değildir, çünkü roman kahramanını mutlak ve mantıklı bir bütüne götürecek deneyim birikimi diye bir şey yoktur. Atay'a göre tek deneyimimiz şudur: Varlığımızın sonluluğu ile açılan pencereden sonsuza doğru bakar ve bunun yarattığı endişeye rağmen hayatta kalmaya çalışırız. Böyle bir olumsuzluğu aşmak ve daha büyük bir bütünün parçası haline getirmek mümkün değildir. Yolculuğunun sonunda Turgut'un yüzleştiği gerçek, yaşamımızın her anının aynı varoluşsal tedirginlikle yüklü olduğudur. Bu nedenle, Goethe'nin olumsuzluğu daha yüksek bir doğruya ulaşılabilecek geçici bir aşama olarak gördüğünü, Atay'ın ise onu varlığımızın özü olarak kabul ettiğini söylemek yanlış olmaz.

Bu açıdan bakıldığında, *Tutunamayanlar*'ın *Bildungsroman*'ın bittiği yerde başladığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Turgut'un en iyi arkadaşının ölümünün ardından varoluşsal bir yolculuğa çıktığı doğrudur, ama bu yolculuk, bize önerdiği nihai nokta açısından, Wilhelm'inkiyle kıyaslanamaz. Atay'ın romanının kahramanında bir olgunlaşma (ya da dönüşüm) gözlenmesine rağmen, bu bir öğrenme sürecinden ziyade "öğrendiklerini unutma" süreci olarak adlandırılabilir ancak. Tur-

gut'un hareketi, bütün yaşamını anlamlandıracak ve deneyimindeki olumsuzlukları aşmasını sağlayacak bir uzlaşmaya doğru değildir. Turgut tam tersi bir yöne savrulur romanın sonunda. Hem toplumsal hayattan, hem ailesinden, hem de eşyalarla sabitlenmiş bir zamandan uzaklaşır. Kendini Anadolu'nun bozkırında önü sonu belli olmayan şaşırtıcı bir zamansızlıkta bulur. Bir küçük burjuva olarak kimliğini reddettiği andan itibaren, hem aklın hem de ona sunulan modernist zamanın dışına çıkmış gibidir.

Romanda geline bu son nokta, hem ucu açık bir hikâyenin (belki de insanoğlunun buradaki varoluşunun hikâyesinin) temsilidir hem de Turgut'un o zamana kadarki oluşumunun, yani "kültür" (*Bildung*) namına edindiği her türlü bilginin inkârıdır. Turgut bu noktadan sonra, üzerine yapışmış katmanları bir bir sıyırmaya çalışacak ve onların altında yatan şeyi, yani kendi varlığının esasını aradığı bir yolculuğa çıkacaktır.

“Binbir Karar ve Binbir Pişmanlık”: Dostoyevski’nin Mirası

Modernliğin kökleri, gerçeği aramaya öznenin kendisinden başlamamız gerektiğini söyleyen René Descartes’a kadar uzanır. Aydınlanma’nın en önemli düşünürlerinden biri olan Descartes’a göre, özne aynı zamanda kendi bilgisinin nesnesi de olması açısından, iki ayrı düzlemde var olur: Hem bilen hem de bilinecek olandır. Bu ikilik, hem düşünen bir öznenin önceliğinin teslim edilmesine hem de bu öznenin Aydınlanma’dan modernliğe uzanan süreç boyunca bir türlü kendisi ile örtüşemeyen bir ikilik üzerinden açılmasına yol açar. Felsefe tarihi açısından böyle bir algı, başkahramanı insan bilinci olan yepyeni bir düşünce biçiminin ortaya çıkmasıyla sonuçlanır.

Descartes’ın sözünü ettiği ikilik, modernlikle birlikte iyice belirgin hale gelen bütün bu bilinç anlatılarının temelinde durur. Bu anlamla, Descartes ile başlayan ve özneyi merkez alan bu anlayışın modernliğin tanımlayıcı özelliklerinden biri olduğunu söyleyebiliriz. Batı felsefesi ve kültürel yaşamı, insanın varlığının bilginin merkezinde durduğu yeni bir düşünceye doğru yüzünü döner. Dünyanın bilgisine giden yolun bilginin öznesinden geçtiğini kavrayan bu yeni akıl, Aydınlanma projesinin dinamosu haline gelecektir. Bilginin kaynağını tanrısal olan yerine insana dair olanda bulduğu için de, modernliğin

gelişme fikrine şekil veren hümanizm ile el ele ilerleyecektir.

Bir önceki bölümde oluşum romanını tartışırken de söylediğimiz gibi, modernliğin dünyayı bilmeye talip olan bir özne olarak Ego'ya geri dönüşü, en iyi ifadesini Hegel felsefesinde bulur. Descartes'ın bizi Ego'nun alanına çağırmasını belki de en iyi anlayanlardan ve bunun neticelerini en iyi görenlerden biridir Hegel. *Lectures on The History of Philosophy*'de (Felsefe Tarihi Dersleri) Descartes'tan bahsederken, tarihsel süreç içinde onun düşüncesine vardığımızda evimize döndüğümüzü, ötekilikten çıkıp öznelliğe geldiğimizi söyler.¹ Bir önceki bölümde tartıştığımız gibi, Hegel'in *Görüngübilimi*'ndeki asıl amacı, Descartes'ın yarattığı ikiliği aşmak ve öznenin parçalanmışlığına son vermektir. Düşünce ve gerçeklik ya da bilen ve bilinen arasındaki mesafe, özne ve nesne arasındaki ikilikten kaynaklanır. Bu aşıldığında, varlığın parçalanmışlığı da son bulacaktır. Hegel'in bize önerdiği, bu ikisinin aşılarda daha büyük bir gerçeklikte içerildiği bir durumu kabul etmektir. Bilinç bir yandan kendini nesnel gerçeklik olarak açarken, bir yandan da kendi varlığının farkına varır, yani özbilinç haline gelir. Yani sürecin sonunda, Mutlak Bilinç'e varıldığında, bir yandan düşünce kendini deneyimlemiş ve somut deneyim olarak gerçekleştirmiş olur, bir yandan da dünya dev bir bilinç haline gelmiş olur. Bu ikisi tamamen örtüştüğünde de, özne ile nesne arasındaki uçurum kapanır ve yolculuğun sonuna gelinmiş olur.

Bu yolculuk bir anlamda, Aydınlanma felsefesinin sonuna gelindiğinin de işaretidir. En azından bazıları için böyledir bu. Çünkü onun açtığı sorular cevaplanmış ve felsefenin temel meselesi olan bütün ikili karşıtlıklar arasındaki mesafe kapatılarak aşılmıştır. Siyasi açıdan bakıldığında, bu karşıtlıklara modernliğin temel meselelerinden biri olan birey ve toplum ikiliğini de ekleyebiliriz. *Bildungsroman* kahramanının yolculuğunun bilinçten öz-bilinç doğru ilerleyen bir hareket olduğunu

1 Michelet'nin ilk 1805'te Jena'da verilen, ama Heidelberg'in 1816-1817 metnine yakın olan, ilk 1892'de yayımlanan ve daha sonra ise Routledge&Kegan Paul tarafından 1955'te basılan *Hegel'in Dersleri* derlemesinden E.S. Haldane çevirisi.

daha önce zaten söylemiştik. O zaman Hegelci bir yerden bakıldığında, birey öz-bilincini edindiğinde, yani dünyanın kurucusu ve toplumun bir parçası olarak kendinin farkındalığına eriştiğinde, bu durum bireyin ve toplumun uzlaşmasını sağlayan ve her iki tarafın da mutluluğunu artıran bir toplumsal bilince dönüşecektir.

Hegel'den çok daha farklı ve muhalif bir modernliğin temsilcisi olan Nietzsche'ye göre böyle bir farkındalık tam bir felaket işaretidir. Ona göre, bilinç seviyesindeki artış, mutluluk için temel oluşturmak bir yana, her zaman ciddi bir tehlikeye işaret eder: "Yüksek bilinç düzeyine sahip Avrupalıların arasında yaşayan biri, bunun bir hastalık olduğunu gayet iyi bilir" (*Gay Science* 354). John Locke ve Immanuel Kant gibi Aydınlanma düşünürlerinin aksine, Nietzsche öz-bilinci, kişinin deneyimlerinin sonsuza kadar kaydedildiği boş bir sayfa ya da kendi içinde bütünlük arz eden ama hiçbir zaman tümüyle bilinmeyen "*transcendental* tam-algı" olarak görmez. Ne de Hegel gibi bir *Bildung*, yani oluşum süreci öngörür. Nietzsche'ye göre, acı çekmek, yüceltilebilir ya da bizi daha yüksek bir hakikate doğru götürecek bir şey değildir. Aksine bilincin deneyimleyebileceği yegâne şey budur. Bilinç dediğimiz, tarihsel koşulları yansıtan sosyal bir olgudur ve modern çağda sancılı bir döngüye girmiştir. Modernliğin başlangıcıyla birlikte, tamamen kendine doğru dönmüş ve kendini bilmek derdine düşmüş (yani bir anlamda dünyayı kendileştirmiş) bir öz-bilinçle karşı karşıya kalırız. Sancının nedeni budur. İnsan kendini merkeze koyduğu ölçüde hastalanmıştır. Fazla farkındalık, kendini sürekli göz altında tutan hastalıklı bir öz-bilincin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Kimi eleştirmenler, modern romancıların olayların kendisinden ziyade kendine dönük bir bilincin hikâyesini anlatıyor olmalarını da buna bağlarlar. Mesela Stephen Spender, *The Struggle of the Modern* (Modernin Mücadelesi) adlı kitabında, modern romanlarda eylemden ziyade "eleştirel farkındalık"ın temsil edilmesinin sebebini böyle açıklar:

Shaw, Wells ve diğerlerinin Voltairevari “ben”i olayları belirler. Rimbaud, Joyce, Proust ve Eliot’ın modern “ben”i ise olaylar tarafından belirlenir. Voltairevari “ben” yazarın üzerinde etki yaratmak istediği dünyanın özelliklerine –rasyonalizm, ilerici siyaset, vs– işaret ederken, modern “ben” algı, acı çekme, edilgenlik gibi özellikler vasıtasıyla maruz kaldığı dünyayı kendine dönüştürür. Voltairevari egoistler de bizim çağdaşlarımızdır ama bunu estetik ya da edebi açıdan modern olmadan yaparlar. Toplumsal, siyasi, akılcı ve sorumluluk içeren metinler üretirler. Modernlerin yazını ise, dühyayı kendi duyarlılıklarının süzgecinden geçirdiğinin bilincinde olan gözlemcilerin elinden çıkma bir sanattır. Eleştirel farkındalıkları ironik bir özeleştiriyi de içerir. (71-72)

Spender aydınlanmanın “bilinçli ben”ini modern öz-bilinçle kıyaslarken, bu tarz bir farkındalıkla donatılmış modern karakterler arasında T.S. Eliot’un meşhur şiiri *The Love Song of J. Alfred Prufrock*’un (J. Alfred Prufrock’un Aşk Şarkısı) kahramanını da sayar. Ona göre bu şiirde temsil edilen, modernliğe özgü fazlaca keskinleşmiş bir farkındalığının vücuda gelmiş halidir. Bu noktada, Prufrock’un sonsuz sorularının ve harekete geçmek konusundaki tereddütünün, edebiyatın bir başka ünlü karakterine yapılan bir gönderme üzerinden açıldığını unutmamak gerekir. Dikkatlice bakarsak, bir aşk acısını büyütüp üstesinden gelinmez hale getiren “zavallı” Prufrock’un aslında Shakespeare’in efsanevi karakteri Hamlet’in karnavallaştırılmış hali olduğunu fark ederiz. Hamlet’in “düşüncenin batağına saplanması” ve bir türlü harekete geçememesi nedeniyle genellikle ilk modern karakter diye anıldığını düşünürsek, Spender’in onun bir karikatürü olarak değerlendirilebilecek Prufrock’u neden bu iddiasının örneği olarak andığını daha iyi kavrayabiliriz. Fazlaca düşünmek ve harekete geçememek modern karakterin belirleyici özelliğidir.

Nietzsche’nin modern çağın hastalığı olarak andığı bu aşırı farkındalık hali, Descartes’tan beri insanlığın başına bela olmuş bir laneti anlatır. Bedeni ve zihni arasındaki uçurumu aşama-

yan Prufrock, şiir boyunca kendisiyle sonu gelmeyen konuşmayı sürdürecektir ve bir türlü harekete geçemeyecektir. Eliot'un bu talihsiz karakteri, kendi bakışının nesnesi haline gelmiştir. Bu da onu Hamlet gibi "düşüncenin solgun ışığı ile gölgelendikleri" için bir türlü gerçekleştirilemeyen kararların dünyasına hapsetmiştir. Hareket edemez çünkü harekete geçebilmek için tek bir varlık olabilmek gerekir. Prufrock ise, bölünmüş benliğinin kısıracında, kendisi ile düşüncesinin ikiliği arasında sıkışıp kalmıştır. Biricik ve benzersiz de değildir üstelik. Üzerinde durabileceği yegâne zeminin kendi öznelliği olduğunun farkındadır. Prufrock'un kendini anlatırken "binbir karar ve binbir pişmanlık" demesi bundandır. Hayatı aradığı kesinlikten çok uzaktadır. Bilebileceği şeyler hem sınırlı hem de muğlaktır. Onun için Prufrock, Hamlet'in oyunun sonunda ulaşabildiği kararlılıktan da nasibini alamayacak ve hep kendi öznelliğinin "belki"sinde kalacaktır. Modern insanı karakterize eden şey yalnızca trajik kahramanın görkeminden mahrum kalması değil, mutlak gerçeğin vaat ettiği nihai anlama da asla ulaşamayacak olmasıdır.

Bu bilinç durumu tam olarak, Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'daki unutulmaz karakterine atfettiği kişilik özelliklerini yansıtır. Yeraltı Adamı'nın fazla hassaslaşmış egosu tedavisi olmayan bir hastalık gibidir. Bu karmaşık karakter belki de edebiyatın en eğitilmiş ve kültürlü kişilerinden biridir. Ama bilgisi, sadece cevabını bulamadığı soruları art arda dizmesine ve yetersizliğini fark ettiği için kendinden nefret etmesine yarar. Erdemli biri değildir. Ama tümüyle ahlâksız da değildir. Ama erdemli olmaya dair teşebbüsleri, bayağılıklarını daha da görür-nür kıldığı için kendinden iğrenmesiyle sonuçlanır. Samimidir. Ama samimiyetini ne kadar kurnaz olduğunu kanıtlamak için, inatçılığını da öngörülemez biri olduğunu anlatmak için kullanır.

Fakat yine de bilgili, içten ve inatçıdır – hatta kendine göre erdemli biri bile sayılabilir. Âşık olabilme, kendini inkâr etme ya da kendine hâkim olma becerisini gösterememiş olsa bile, en

azından okuyucusundan çok daha canlı bir karakter olduğunu iddia edebilir. Kişiliğinin muğlaklığı ve kendine etmeye devam ettiği işkenceye rağmen, sosyal kimlikleri içinde kendilerinden pek memnun bir şekilde yalancı bir hayatı sürdürmeye çalışanlardan çok daha gerçektir. Özgürlüğünü ancak bir tür sapkınlık şeklinde ifade edebiliyor olsa da, bunu neşe ve gururla yapar. Çünkü o küçük alanda bile benliğini kendi bir şey zanneden kimilerinden çok daha kuvvetli bir şekilde ortaya koyar. (Ellmann, *Modern Tradition* 689)

Yeraltı Adamı, Aydınlanma Çağı'nın bütün ideallerinin –yani akılcılık, bilimsellik, hümanizm ya da toplumsal refah gibi iddiaların– yıkıldığı anı temsil eder. Yabancı kalma eğilimindeki her şeyi rasyonel olanın alanına getirip normalleştiren, evcilleştiren ve tanıdık kılmak isteyen Batı düşüncesinin bütününü meydan okur. *Yeraltından Notlar* bu anlamda, geleneksel Batı felsefesinin geldiği son nokta olan Hegelci düşüncenin de yerle bir edildiği bir metindir. Yeraltı Adamı, sınıflandırılmaz muğlaklığıyla mutlak bilgiye doğru giden bütün diyalektik aşamaları küçümseyen bir noktadan konuşur bizimle. Hegel'in *Bildung* (oluşum ya da kültür) fikrine dayalı süreci, kendini insan aklına teslim eden bir dünyanın varlığını öngörür. Halbuki Dostoyevski dünyaya baktığında, kendisine aynı rasyonellikle geri bakan bir olaylar bütünü görmez. Yeraltı Adamı'nın öz-bilinci de bu nedenle, toplumsallaşmış bir insan olarak kendini akla uygun bir şekilde açıklanabilecek bir tarihsel süreçle aynı şey olarak algılayan Wilhelm'inkiyle kıyaslanamaz. Yeraltı Adamı'nda Wilhelm'in gelişmeye olan inancından küçük bir iz bile bulamayız. Onun da tarihsel bir farkındalığı vardır elbette. Ama bu farkındalık kendi tarihinin kanlı bir savaşlar tarihi, akılla belirlenmeyen ve açıklanamayacak olan bir felaketler tarihi olduğu yolundadır. İnsan böyle bir tarihle kendini bir göremez, onu kendi tarihi olarak benimseyip kabul edemez. Holquist, Yeraltı Adamı'nın tarihle kurduğu ilişkiden söz ederken, Dostoyevski'nin karakterinin sürecin sonundan bakan bir bilinci temsil ettiğini söyler. Geç kalmış olmasının bir anlamı

da budur. Ona göre, Yeraltı Adamı modern insanın geldiği yerin tarihin sonu olduğunun farkındadır. Ancak bunu biliyor olmasına rağmen, kendini daha önce gelen çağların mirasçısı gibi hissetmez, bu temelin üzerine daha gelişmiş bir kültür kurduğu inancını taşımaz.

[...] Yalnızca, burjuva gibi, böyle bir tarihin kendi deneyimiyle uyuşmadığını anlamakla kalmaz, aynı zamanda bu çatışmanın olası sonuçlarını görerek burjuvanın önüne geçer. Burjuva gibi organik bir tarih algısını, yani kendi kimliğinin güvencesi olarak tarih algısını, bir yanılsamayı devam ettirmek pahasına canlı tutmaya kalkışmaz. Aksine, kendini anlamada yetersiz bir kaynak olarak gördüğü için onu terk eder. Böyle yapar, çünkü kendini anlayanın bir yolu olarak bütün sistemleri (tarih gibi bilimi de) reddederken, aslında tarihe dayalı bir kimlik algısına dair eski kavramları ve onların varsayımlarını da tümüyle reddetmektedir. (49)

Yeraltı Adamı'nın kendini dünya tarihi ile özdeşleştirememesinin sebebi budur. Etrafına baktığında gelişme ve uyum gören Wilhelm'in aksine, Yeraltı Adamı dünyaya baktığı zaman yalnızca kaos ve delilik görür. Ve bunu gerekli de bulur. İnsanın özgür iradesi, aklın sınırlarının dışına çıkıldığı vakit tezahür eder çünkü. İnsan davranışının haritasını dikkatlice hazırlanmış bir tren tarifi gibi önümüze koymak isteyenleri bir kolaycılık içinde görür. İnsan iradesinin her basıldığı anda aynı sesi çıkaran bir org mandalı gibi tarif edilmesini bir küstahlık olarak algılar. İnsanın toplumsallaştığı ölçüde normalleşip kalabalık bir üst-bilincin parçası olabileceği fikri ise, Yeraltı Adamını düpedüz iğrendirir. Ona göre kalabalıklar ancak felaketlerin sebebi olabilir. Bu nedenle, Hegel'in güzelce hazırlayıp önümüze koyduğu modernlik kuramına dahil olamaz, onun içinde kendine bir yer bulamaz. Çünkü bütün gerçekliğin akla tahvil edilebileceği fikrine katılmaz.² Aynı şekilde, oluşum roma-

2 Hegel *Görüngübilim*'de aklı öz-bilinç, öz-bilinci akıl olarak tanımlar. Sürecin sonunda öz-bilinç gerçekliğin tümüne eşdeğer hale gelir. Mutlak olan kendi bilincindeki evrensel gerçekliktir. Bu nedenle, Hegel'e göre, tüm gerçeklik

nının ideolojisini de toptan reddedecektir. Çünkü, *Bildungsroman* karakterinin aksine, sahip olduğu farkındalık onu geliştirmek yerine hasta edecek ve toplumdan uzaklaşmasına neden olacaktır. Aydınlanma döneminin kahramanları kendilerini eylem üzerinden açacaklar ve yolun sonunda evrensel bir doğruda aradıkları anlamı bulacaklardır. Modern roman kişileri ise, öznel ve muğlak bir dünyanın temsilcisi olacaklardır. Gittikçe kendi içselliklerine dönecek, dünya ile ilişki kurmakta zorlanacak ve eylemsizleştikleri ölçüde yalnızlaşacaklardır. Ama yine de Holquist söylediğinde haklıdır. İdealize edilmiş bir toplum projesine dahil olup “normalleşmek” uğruna inandırıcılığını kaybeden karakterlere nazaran, kendi zeminini talep ettiği ölçüde derinlik kazanan ve eşsiz birer birey olarak karşımıza çıkan bu roman kişileri, okuyucunun üzerinde çok daha fazla gerçeklik duygusu uyandıracaktır.

Yeraltı Adamı, bu türün en önemli örneklerinden biri olması açısından, hem kendinden sonra gelen Dostoyevski karakterlerini hem de modern romanın birçok başka kişisini anlamak için bir anahtar sayılır. Bundan sonraki bölümde, bu karakteri temel alarak, Oğuz Atay’ın Dostoyevski ile diyaloguna odaklanacağız ve *Tutunamayanlar*’daki yukarıda tanımladığımız türden bir bilincin izlerini arayacağız. Bunu yaparken de, Atay’ın kendi karakterlerinin içsellğine odaklanarak, insan bilincinin yolculuğunu bir toplumsallaşma süreci olarak değil de acı verici bir farkındalık olarak resmettiğini göstermeye çalışacağız.

Tutunamayanlar’da Rus usulü meseleler:
“İnsan içinde insan”

Dostoyevski’ye atfedilen “Hepimiz Gogol’ün ‘Palto’sundan çıktık,” sözünü duymayan yoktur. Rus gerçekçilerinin babası sayılan Gogol’ü onurlandırmak için söylendiği belli olan bu söz,

akıldır. Gerçek olan her şey rasyonel, rasyonel olan her şey gerçektir. Aklın gerçekliğinin evrensel bir gerekliliği vardır. İrrasyonel olanın kendi gerçekliğine dair bilinçli bir kesinliği yoktur. Bkz. G.W.F. Hegel, *The Phenomenology of Mind*, çev. J.B. Baillie, Harper & Row, New York 1967, s. 274-276.

büyüklüğü tartışılmaz bir edebi mirasın kaynağına işaret etmesi açısından önemlidir. Büyük fedakârlıklarla sahip olduğu paltoşunun çalınması üzerine üzüntüden kahrolup ölen bir küçük memurun hikâyesinin anlatıldığı bu öyküye neden bu kadar paye verildiğini anlamak zor değildir. Çünkü bu basit gibi görünen öyküde, soylu ve kibar görünen insanların riyakârlığından tutun da, başkalarının acılarına şahit olmanın yol açtığı ruhsal azaba kadar birçok Rus teması önümüzde resmigeçit yapar gibidir. Dahası Gogol'un yarattığı bu silik memurda, başta Dostoyevski olmak üzere bütün büyük Rus yazarlarının yarattığı kişilerden izler buluruz: Yeraltı Adamı'nın görünür olma arzusu, Yevgeni Onegin'in gururu ya da herhangi bir Çehov karakterinin iflah olmaz melankolisi, Akakiy Akakiyeviç'in kişiliğinde birleşmiştir sanki.

Ne var ki Gogol'un "Palto"su için söylenen şeyi, Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ı için de söylemek mümkündür. Başta diğer Dostoyevski karakterleri de dahil olmak üzere modern edebiyata damgasını vuran birçok roman kişisi Yeraltı'ndan çıkmıştır. *Tutunamayanlar*'ın Selim Işık'ı da bu karakterlerden biridir.

Oğuz Atay, kahramanı Selim gibi, Rus edebiyatını, özellikle de insan doğasını anlatmak konusunda gerçek bir virtüöz sayılacak Dostoyevski'yi çok okumuştur. Romanda Dostoyevski'nin ismi sık sık geçer, Turgut'la Selim'in konuşmalarında hem Rus yazarı hem de karakterlerine bolca gönderme yapılır. Entelektüel bir atışmada Selim kendisini kızdırdığında "Seni Dostoyevski bile kurtaramaz," der Turgut ona (57). Yine aynı tartışmada, Selim *Yeraltından Notları* okusaydı Turgut'un da "orta halli bir Dostoyevski" olabileceğini söylediğinde, arkadaşından şu cevabı alır: "Ne olur, oraya girmeyelim. Ben kayboluyorum orada" (59). Başka bir yerde, acayip bir günün sonrasında evindeki koltuğa yığıldığında, Turgut iki gün daha böyle hissetse "Dostoyevski'yi kıskandıracak eserler" yazabileceğini düşünür Selim'in sesiyle (107). Selim'in zihnine açıldığımız yerlerde, Dostoyevski'nin varlığı çok belirgindir. Selim'in arada bir darılsa da hiç küsmemiş tek yazar odur (396). Hatta üniversiteye girerken mesleğini

bile Dostoyevski'yi düşünerek seçmiştir: “[Ü]midi, Dostoyevski gibi, mühendis olduktan sonra istifa etmektir” (399).

Yani roman boyunca, Oğuz Atay'ın Dostoyevski ile konuşması hiç bitmez aslında. Dolayısıyla, Selim'in kimi zaman bu büyük yazarın elinden çıkmış unutulmaz karakterleri andırması tesadüf değildir. Selim'in genç bir adam olarak portresi *Karamazov Kardeşler*'in Kolya'sı ya da *Budala*'nın İppolit'i gibi genç ve tutkulu Dostoyevski karakterleriyle benzerlikler taşır. Zaman zaman Prens Mışkin ya da Alyoşa gibi neredeyse bir aziz kadar temiz ve saf görünür gözümüze. Bazen de kendi içindeki kötülüklere karşı Raskolnikov, Stavrogin ya da İvan Karamazov gibi savaşıırken görürüz onu. Yine de, Selim'i düşündüğümüzde aklımıza gelen ilk kitap *Yeraltından Notlar*'dır. Çünkü Atay'ın karakteri de tıpkı Yeraltı Adamı gibi acı verici bir farkındalıkla lanetlenmiş ve bunun sonucu olarak tamamen yalnızlaşarak kendi zihni içinde hapsolmuştur.

Yeraltı Adamı gibi Selim de bilincini ağır bir yük gibi taşır. Bir yandan yürüyen, konuşan, otobüse binen Selim vardır. Bir taraftan da, o Selim'e dışarıdan bakan ve dudak büken bir başka Selim vardır. Daha romanın başından, Selim'in birlikte olması güç ve başkaları tarafından kolayca kabul edilmeyen biri olduğunu öğreniriz. Çünkü bu aşırı gelişmiş farkındalık hali, onu hem kendine hem de başkalarına dair yargılarla dolu birine dönüştürmüştür. Romanın başında bir yerlerde, arkadaşının ölümüne inanmakta zorlanan Turgut, Selim'in bu son oyununun bile insanlığa dair bir yargının dışı vurumu olduğunu iddia eder. Turgut'a kalırsa, Selim gidişiyle bile bir şeyler anlatmak istemiştir. Onu hiçbir zaman anlamayacak insanlara kendisini anlatmak konusundaki inadı için kızar arkadaşına. “Senin işin neydi onların arasında? Ne yapıyordun?” diye sorar ona. Herkesin işine karışmakla suçlar onu. Sonunda anlarız ki, Turgut'a göre Selim'in suçu başkalarına aldırarak yaşamış olmasıdır. Üstelik bunu başkaları ona hiç aldırmadığı halde yapmıştır. Herkesi ciddiye almış ve karşılığında kendi de ciddiye alınmak istemiştir. “Hayatım, ciddiye alınmasını istediğim bir oyundu,” der Turgut'un zihnindeki sesiyle. (31)

Turgut'un bize daha başından söylediği gibi, Selim fikirle-riyle arkadaşlarını ürkütmüş ve hatta onları "fazla düşünme" hastalığına ortak etmeye çalışmıştır: "Kendine oyunlar buldun: başkalarının katılıp katılmadığına aldırmadığın oyunlar. Herkesi yargıladın bu oyunlarda," diye hatırlatır Turgut (31). Turgut haklıdır. Selim yargılardan ibarettir. Birinden diğerine hızla atladığı yargılardır bunlar. Çoğu kez birbiriyle çelişen yargılardır. Ama bu yorulmak bilmeyen zihnin ilk ve en önemli nesnesi başkaları değil yine kendisidir. "Ne Yapmalı" adlı bölümde, aslında bilmek, anlamak ve yeniden oluşturmak istediği şeyin kendisi olduğunu görürüz. Onun için yargıları da öncelikle kendisine doğru dönmüştür:

Başkalarına söyleyecek bir sözüm olabilmesi için önce kendime söz geçirmem gerektiğine inanıyorum. Bana bugün, ne yapmalı? diye soracak olurlarsa, ancak, önce kendini düzeltmelisin, diyebilirim. Bir temel ilkedен yola çıkmak gerekirse, bu temel ilke ancak şu olabilir: kendini çözemeyen kişi kendi dışında hiçbir sorunu çözemez. (94)

Başkalarının düşünmediği şeyleri düşünmek, onların görmediğini görmek ve hayatını bu bilginin ağırlığı altında geçirmek zaten yeterince ağır bir yükür. Ama kendini dışarıdan –yani başkalarının gözünden– görmek dayanılmaz bir eziyet halini alabilir. Yeraltı Adamı gibi, Selim de başkaları tarafından nasıl anlaşıldığını bilmek ister ve hatta bunu belirlemek için büyük bir çaba gösterir. Başkalarının ona dair düşünebileceği şeyleri hayal ederek büyük acılar çeker. Bunların gerçekte ilgisi olmayabileceği aklının ucundan bile geçmez. Belki de bunun önemi yoktur zaten. Çünkü Bakhtin'in Dostoyevski için söylediği, Oğuz Atay için de geçerlidir. Onun elinden çıkan bir karakter için önemli olan "dünyanın onu gerçekten nasıl gördüğü değil, onun dünyayı (ve oradaki kendi yansımasını) nasıl gördüğüdür" (*Dostoyevski Poetikası* 92). Atay bu anlamda Dostoyevski'nin ayak izlerini takip eder ve roman kişilerini "formüle edilmiş bir ifadeye sığabilecek" somut ve değişmez karakterler olarak görmez. Tersine, okuyucuya aktarılması gerekenin "kahra-

manın varlığı ya da sabit görüntüsü değil, bilincinin ve öz bilincinin toplamı olduğunun” (53) farkındadır.

Selim’in farkındalığından bahsederken, onun kişiliğinde bir yarılmanın söz konusu olduğunu hatırlamak gerekir. Kendinin farkında olan birey, doğası itibariyle, bir bölünmüşlüğe işaret eder, çünkü kendine dışarıdan bakan bir bilincin varlığını öngörür. O zaman “öz-bilinç” teriminin kendisi bir dışsallık içerir. Daha önce de söylediğimiz gibi, kişi kendi bilgisinin nesnesi olduğunda, yani hem bilen hem bilineni temsil eder hale geldiğinde, böyle bir ikilikten söz etmemiz gerekir. Dışsallaşmış, yani kendisinin dışına çıkarak kendine oradan bakmaya başlamış bilinç ise, artık kendine yabancılaşmış demektir. Çünkü kendini olduğu gibi bilemez, bunun için düşüncenin aracılığına ihtiyacı vardır. Dostoyevski, Kierkegaard’ı hatırlatacak şekilde, bu “ironik” bölünmenin ve onun sonucu olan yabancılaşmanın varoluşun tanımına içkin olduğunu düşünür.³

Dostoyevski karakterleri böyle bir yabancılaşmanın farkına vardıkları için acı çekerler. Bir yandan evrenselliğe talip olurken öte yandan da kendi öznelliklerine sıkıştıklarının farkındadırlar. Hakikatin bütünsel anlamından ayrı düşmüş ve kendini sonlu bir tekillik içinde bulmuş insanlığın kaderi de budur. Ama bütün roman kişileri bunun ayırında değildir. Dostoyevski’nin ayırt edici özelliği, kahramanlarını böyle bir çelişkinin içinden bakabilecekleri bir yerde bulmasıdır. Suç ve Ceza’da Raskolnikov, kendi sınırlı varlığının talip olduğu evrenselliğe ulaşmak için yeterli olmadığını bilir ama eylemden geri duramaz. Varoluşuna eylemi vasıtasıyla anlam vermek ister, ama bunun mümkün olmadığını farkındadır. Raskolnikov’un meselesi bir cinayet işlemiş olması değildir. Asıl meselesi, bu cinayeti neden işlediğidir. Bunu yaparak, sahip olduğu

3 Kierkegaard’a göre, basit bir diyalektik hamle ile bu olumsuzluktan kaçamaz ve yabancılaşmayı aşarak Ego’nun bütünlüğüne geri dönemeyiz, çünkü aşlında Ego’nun varlığı karakterindeki bu olumsuzluğa dayalıdır. İnsan sonsuza kadar varoluşunu bu yabancılaşma üzerinden görecektir. Kendimizi olduğumuz gibi bilemeyiz. Evrensel bilgiye de ulaşamayız. Bu ayrıcalık bize tanınmamıştır. Hakikat, ancak sonlu ve değişken insan bilincinin üzerinden yansyarak bize ulaşacak ve bu nedenle her zaman “öznel” kalacaktır.

yargıyı evrenselleştirmek ve onun arkasında durabilmek ister. Böylece varlığının dar sınırlarının dışına çıkmayı hayal eder. Buradaki çelişki, yukarıda sözünü ettiğimiz “ironik” durumda, yani yabancılaşmanın ta kendisindedir. Raskolnikov cina-yeti işledikten sonra bunu kavrayacaktır: Düşüncenin talep ettiği evrensellik ile eyleminin özneliliği arasında bir uçurum vardır. Bu ikisi hiçbir zaman bir araya gelmeyecek ve düşünce ile eylem arasındaki fark kapanmayacaktır.

Bu çelişkinin bir benzeri Yeraltı Adamı’nda da görülür. Diğer Dostoyevski karakterleri gibi o da, dünyanın kendi düşüncesine doğru genişlemesini, yani bir özne olarak onun varlığını tanımasını ister. Önceden kestirilebilir bir geleceğe doğru ilerleyen medeniyet fikrini bunun için reddeder. Mekanik bir doğa anlayışına ve onun değişmez kurallarına düşmanlığı da bundandır. Böyle bir determinizmi kabul etmek istemez. Onun için doğa, insan doğasıdır. İnsanı da, biyolojik bir beden olarak değil, özgür iradesi olan bir ahlâki varlık olarak tanımlamak ister. Ona göre insanın varlığını teyit edebilmesi bu özgür iradeyi kullanabilme becerisinde saklıdır. Bu da kişinin kendini başkalarından ayırması ve kendi zeminini inşa etmesiyle mümkündür ancak.

Dostoyevski karakterlerinin “benlik davası” diye tanımlayabileceğimiz bu durum, yani karakterin kendini diğerlerinden ayırma ve varlığını ispat etme çabası, düşüncenin alanında gerçekleşir. Bu açıdan bakınca, Bakhtin’in neden Dostoyevski kahramanları için “yalnızca sestir; onu görmeyiz, duyarız” (*Dostoyevski Poetikası* 75) dediğini anlar gibi oluruz. Dostoyevski diğer yazarlara kıyasla, fiziksel dünya ve doğayla çok az ilgilenir. Onun kahramanı bir fikir adamıdır ve kendini düşüncenin içinde var eder. Ya da o fikirle kendi varoluşunun zeminini yaratmaya çalışır. Berdyaev’in de dediği gibi, “*Yeraltından Notlar*’ın kahramanı bir fikirdir, Raskolnikov bir fikirdir, Stavrogin bir fikirdir, Kirilov, Şatov, Verhovenski, Ivan Karamazov, hepsi birer fikirdir” (*Dostoyevski* 35). Fikirler de tek başlarına oluşmazlar. Onların ortaya çıkabilmesi için birden fazla sesin birbirine karşı konumladığı durumlar, yani çoksesli bir yapı gerekir.

Dostoyevski Poetikasının Sorunları’nda, Bakhtin Dostoyevski romanlarının bu çoksesli –ve dolayısıyla çok fikirli– yapısından söz ederken, bütün karakterlerin birer fikir karakteri olarak temsil edilmesinin mümkün olmadığını söyler. Her karakter, Yeraltı Adamı’nın, Raskolnikov’un ya da İvan Karamazov’un kendini başkalarından ayırma arzusuna sahip olmayacağı gibi, bütün roman kişileri de kendi varlıklarına dair böyle derin bir farkındalığı bünyelerinde barındırmayacaklardır. Ama kimi yazarlar, tamamen “düşünceci” (50) ve bütün varlığıyla kendisini ve dünyayı anlamaya çalışan derinlikli bir kahraman arar ve eğer yeterince yetkin iseler ona can vermeyi başarırlar.

Oğuz Atay da Selim’in kimliğinde böyle bir karakter bulmuş ve onu romanının başkahramanı haline getirmiştir.

Selim’in varlığında cisimleşen ve *Tutunamayanlar*’ın temel meselesi olan dünyaya bağlanamama ve orada kendine bir yer bulamama fikri, bir Dostoyevski temasıdır. Yeraltı Adamı’nın kendisi de bir “tutunamayan” sayılabilir. Aslında hiçbir şey “tutunamayan” olmayı aşağıdaki şu meşhur sahneden daha iyi özetleyemez: Yeraltı Adamı bir gün meyhaneye gider, bir subay da onu omzundan yakalayıp kapı dışarı eder. Anlatıcı böylesine küçük düşürülmekten rahatsız olur ve subaydan alacağı intikamı planlayarak geceler geçirir. Hatta Nevski Bulvarı’na gidip subayın oradan geçeceği günü bekler. Hesapça onu gördüğünde üzerine doğru yürüyecek ve adamın yolunu kesecektir. Böylece öteki yolunu değiştirmek zorunda kalacak ve Yeraltı Adamı da intikamını almış olacaktır. Ama ince ince planlanan bu sahne gerçekleştiğinde, kendi varlığına dair hiçbir şüphesi olmayan bu adamla karşı karşıya kalmaktan tedirgin olur ve subay yürüyüp geçerken hemen çekilip ona yol verir. Çünkü bu adamı küçümsediği kadar ondan çekinir de. Subayın eylem adamlarına özgü özgüveni onu ürkütür. Bu adam bütün yolların kendisine ait olduğundan emindir. Belli ki kendinden başka hiçbir şeyin farkında bile değildir. Yeraltı Adamı ise, kendi varlığının incinebilirliği de dahil olmak üzere o kadar çok şeyin farkındadır ki, zamanı geldiğinde davranamaz bir türlü.

“Neden ilk olarak hep sen yol veriyorsun?” diye sorar kendine, “Neden o değil de sen?” (90) Bunun cevabı bellidir. Bir eylem adamı değildir o. Davranmak ancak düşünmemekle mümkündür. Yeraltı Adamı ise safi düşünceden oluşur.

Selim Işık'ın bütün varlığı bu sahnede özetlenmiş gibidir. Selim de Yeraltı Adamı gibi, dünyayla dengeli ve mesafeli bir ilişki kuramaz. Dostoyevski'nin karakterinin hastalığı onu da ele geçirmiştir. Alçakgönüllüğü kibirle karışır. Görünür olmaktan ürktüğü gibi tamamen görünmez olmaktan da korkar. Bir uçtan ötekine savrulur ve mütemadiyen acı çeker. Yeraltı Adamı gibi, etrafındakileri hem küçümser hem de kendinden üstün görür. Selim'in dünyayla her teması tam bir felaketle sonuçlanır. Çünkü her sosyal ortama, Yeraltı Adamı'nın subayla karşılaşmaya gidişi gibi girer. Varlığını onaylamak için diğer insanlara ihtiyacı vardır. Ama bu durumdan ölesiye nefret eder. Bir taraftan umutsuzca ciddiye alınmayı isterken, diğer yandan da ona değer veren insanları küçümser. Başkalarına karşı tutumundaki müphemlik bu çatışmadan doğar. Bu bizim için tanıdık bir çatışmadır. Düşüncenin hayatın kendisiyle sınıanışını anlattığı kadar, tekil ve öznel gerçeğin evrensel olanla karşılaştığındaki çaresizliğine de işaret eder. Selim bir yandan bir birey olarak kalmak ve kendi ahlâkına bağlı olmak isterken, diğer yandan kendisi olmayan şey (dünya, “ötekiler” vs.) tarafından tanınmayı arzu eder. Ama biri diğerini dışarıda bırakmakta, düşünce hayata değdiği yerde buharlaşıp yok olmaktadır. İnsanın ötekinin gözünde kendini olduğu gibi koruması mümkün olmadığı gibi, Selim'in daha sonra keşfedeceği üzere, sabit bir “kendilik” tanımlaması da tümüyle olanaksızdır. Yine de uğraşır Selim. Kısa ve acılı hayatı kendini tarif etme ve anlatma çabası ile geçer. İmkânsız olduğunu bilse bile, belli ki bunu denemekten vazgeçmemiştir. Selim'in tanınma ve kabul edilme arzusu, onun içsel çatışmalarına tanık olmuş Süleyman, Metin ve özellikle de Esat'la olan ilişkisinde açıkça görülür hale gelir:

Onu, ya istemediği kadar ciddiye alıyorlar ya da hiç aldırıyorlardı. Sonra, hemen unutturdu yaptıklarını. Başkaları-

na yaptıklarını hemen unutturdu. Başkalarına kötülük ettiğini hissetmenin acısına dayanamazdı. ‘Bütün öfkelerimi öyle içten duyuyorum ki, kimsenin alınmaması gerek bana; bu yüzden ancak beni beğenebilirler,’ diyerek şımarıkça gülerdi. ‘Beni ya şımartın, ya da kapı dışarı edin!’ diye bağırırdı. ‘Yarı içtenliğe dayanmam zor benim. Bir kişi mi kalacak? Tamam: bir kişi kalsın.’ Sonra gene bağırmaya başladılar: ‘Ben günahkârım: bana vurun!’ O günlerde Dostoyevski’yi okuyordu. (384)

Buradan da anlaşıldığı gibi, Selim bir Dostoyevski karakterini andırdığının farkındadır. Muhtemelen Yeraltı Adamı gibi bir “imbik adamı” olduğunun, yani “doğanın kucağından gelen biri değil de imbikten geçirilmiş bir adam” (*Yeraltından Notlar*, 46) olduğunun ayırdındadır. Aslında doğayı olduğu gibi kabul etmek ister. Ama onu akla uygun hale getirmek hastalığından da bir türlü kurtaramaz kendini. “Aslında şunları aklımızdan hiç çıkarmamalıyız,” der bize Yeraltı Adamı, “Doğa neyi, ne zaman yapacağımızı bize hiç sormaz; onu hayalimizde canlandırdığımız gibi değil, gerçekte olduğu için kabul etmeliyiz; bir çizelge, bir takvim, hatta bir imbik peşindeyse, bunları kabul etmekten başka çaremiz yoktur! Böyle yapmasak bile, bize kendini nasıl olsa kabul ettirir.” Selim de bunun farkındadır. Ne var ki, bir eylem adamı değil bir düşünce adamıdır o. Yaşamı boyunca “düşüncenin soluk ışığı eylemin kararlılığını gölgeleyecek” (*Hamlet*: III, i) ve onu davranmaktan alıkoyacaktır. Halbuki bilincin ağırlığı ile lanetlenmemiş olan eylem adamı fazlaca düşünmediği için kolayca harekete geçer her zaman. Yeraltı Adamı gibi Selim de, hem küçümseyerek hem imrenerek bakar bu tür insanlara.

Yeraltından Notlar’daki subay ya da *Tutunamayanlar*’da Selim’in arkadaşı Metin gibi, böyle sınırlı bir bilince sahip insanlar, kendilerini dünyanın merkezinde gördükleri için aradıkları zemini bulmakta zorlanmazlar. Kendi varlıklarının hakikati garantiye almak konusunda yetersiz kalabileceğini hiç düşünmezler. Onlar var olan her şey için kendi eylemlerini temel alırlar. Bu doğanın amaçladığı şeydir bir açıdan. Çünkü kendi

eyleminin boşunalığını fark eden birey davranamaz hale gelir. Bu tutulma hali de varoluşun esasına aykırıdır. Dünya dönme-ye devam etmeli, insanlar üremeli ve ömürlerini yaşayarak tüketmelidir. Durarak ve soru sorarak değil. Eyleme geçemeyen insan kendini yok edecektir. En nihayetinde, Yeraltı Adamı'nı da Selim'i de tüketen böyle bir hastalıktır: Bilincin kendi içine doğru dönüp katlanarak batık bir turnak gibi acı verdiği bir durumdur yani. Üstelik tamamen kendine dönmüş (yani kendi bilgisinin nesnesi olarak kendinin farkına varmış) olsa bile, bu bilinç aslında dışarıdan belirlendiğinin de ayırdındadır. Daha yüksek bir farkındalık seviyesine sahip olduğu için, kendi varlığının evrenin tümü içindeki önemsizliğini de anlar ve bilir. Aklı vasıtasıyla kendine varoluş gerekçesini vermeyi arzu etse bile, kendi kontrolünde olmayan ve dışarıdan gelen etkiler tarafından belirlendiğini görür. Bu durumda, kişi içsellığı vasıtasıyla arzu ettiği zemini sağlayamayacak ve her zaman dışsal olanın, yani "öteki"nin varlığına muhtaç olacaktır.

Kişinin "öteki"nin söylemi ve bilinci ile karşı karşıya gelmeden şekillenemeyeceği fikri, Dostoyevski'nin eserlerinin ayrılmaz bir parçasıdır. Bakhtin, bunu Dostoyevski romanlarının temel prensibi olarak görür. Ona göre, *Yeraltından Notlar*'da "diyalojik özbilinç" in kusursuz bir sunumuyla karşılaşırız. *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*'nda Bakhtin, Yeraltı Adamı'nın itiraflarının ötekilerin düşüncelerinin izleriyle ve onlardan gelecek tepkilerin beklentisiyle yüklü olduğu için "diyalojik" bir söylem olarak karşımıza çıktığını söyler. Yeraltı Adamı çoğu zaman ötekilerin onun hakkında ne düşüneceği fikriyle oyalanır. Hep başkalarından bir adım ötede olmak ister. Eylemde olmasa bile, düşüncesinde onlardan ileride olacağını düşünmek onu mutlu eder. Ama bütün beklentilerini başkalarının düşünceleri üzerine kurduğu için, hiçbir zaman harekete geçemez ve bir anlamda hep ötekilerden geri kalır. Çünkü seslendirilmiş olsun ya da olmasın (çünkü bazılarını zihninde kendisi yaratır) ötekilerden gelen her türlü yargı onu berbat bir döngüye sokar:

En korktuğu şey, insanların onun bir başkasına karşı kendisini küçük düşmüş hissettiğini, birisinden af dilediğini, kendi kendisini oyalamak için bir başkası tarafından onaylanmaya ve kabul görmeye ihtiyaç duyduğunu düşünmeleridir. Ötekinin yanıtını işte bu yönde önceler. Ama tam da bu ötekinin yanıtını önceleme ve ona karşılık verme edimiyle ötekine olan bağımlılığını ötekine (ve kendisine) bir kez daha kanıtlar. (310)

Aynı kendine zarar veren tavrı, Esat'ın ağzından dinlediğimiz ve Selim'in gençliğinin anlatıldığı hikâyelerde de görebiliriz. Genç Selim, sürekli bir zihinsel işkence içinde gibi görünmektedir. Yeraltı Adamı gibi o da, başkalarının kendisi hakkında neler düşündüğüyle fazlaca ilgilidir. Onların sorması gereken soruları hayal eder, hayal ettiği bu sorulara yanıtlar verir. Kafasında uzun uzun tartışmalar yürütür. Bazen bu tartışmaları seslendirir ve arkadaşlarına da aktarır. Fakat konuşmayı yürüten çoğu kez Selim ve arkadaşları değildir. Selim'in dışsallaşmış benliği ile iç sesi arasında yürür bu diyalog. Bakhtin'in Dostoyevski için söylediği, burada Atay için de doğrudur. Selim'in varlığında diğer sesleri de temsil ettiği için ya da dışarıdaki dünyayı kendi içsellğinde somutlaştırmış bir karakterle karşımıza çıktığı için, Atay'ın Selim'in söylemini "diyalojik" bir hale getirdiğini söyleyebiliriz. Sonuçta bütün dünya, bize Selim'in zihninden yansıyarak ulaşır. Selim'in kendine bakışı da dahil olmak üzere dünyaya dair tutumu, başkalarının onu nasıl gördüğüyle çok yakından ilgilidir. Onun tanınmak ve ciddiye alınmak konusundaki arzusu romanın çok önemli bir kısmını oluşturur. Kısaca söylemek gerekirse, Selim'in bilinci ve söylemi başkalarınınkinden bağımsız olarak düşünülemez. Roman boyunca, hepsinin varlıklarını ve seslerini onun zihninde işitir dururuz. Ne kadar küçümsüyor olsa da, ne kadar kabul etmek istemese de, onların bakışını görmezden gelemez çünkü:

Kitaplardan, yaşantılarım için yararlanamadığımı ve kendimi bir biçime sokamadığımı da yüzüme vurabilirsiniz. Ne yapabilirim? Kitap okumakla, manavın beni aldatmasına engel olamıyorum bir türlü. Manava inanmadığım halde beni aldatıyor

namussuz. Ya inandığım dostalarımın beni aldatmasını önlemek: büsbütün imkânsız bu. Dostlarım alay ediyor benimle. [...] Belki kitaplar da bu kadar bağlanmamı istemiyorlar kendilerine. Kitaplar da onlara karşı gösterdiğim aşırı ciddiyetimle alay ediyordur. Biliyorum, kitaplar da beni adamdan saymıyorlar. Fahişelerin, onlara barlarda para yediren tüccarları küçümsemesi gibi hor görüyorlar beni. (370-371)

Raskolnikov gibi Selim de, kendini başkalarından ayırabilmek ve varlığını teyit edebilmek arzusunu taşıması açısından, Yeraltı Adamı'na çok benzer. Sürünün bir parçası olmak, onun için gurur kırıcı bir şeydir. Bu dünyadan gelip geçen sayısız insandan biri olmayı reddeder. Onun varlığının evrensel olanla bir ilişkisi olmalıdır. Ama Raskolnikov ya da Yeraltı Adamı gibi o da bir özne olarak kendi varlığından yola çıkarak böyle bir evrenselliğe ulaşmanın mümkün olmadığını anlar. Bu durum başka Dostoyevski karakterleri için de böyledir. *Cinler*'de kendini temsil edip etmediği sorulduğunda, temsilin söz konusu olmadığını çünkü yaşamının her anında "tamamen kendisi" olduğunu haykıran gururlu Stavrogin gibi ya da *Karamazov Kardeşler*'de dünyayı yüksek ideallerine uydurmaya çalışan ama başaramayan İvan Karamazov gibi, Selim de hayal kırıklığına uğramaya mahkûmdur. Çünkü o da bu Dostoyevski karakterleri gibi sonunda kendisi ile örtüşemediğini fark edecek, tek ve uyumlu bir varlık olarak hayatını sürdüremediği için de acı çekecektir. Selim de ne kadar uğraşırsa uğraşsın "kendisiyle uyumlu" olmayacağının farkında olduğu için mutsuzdur: "Bu kadar insanı birden canlandıramıyorum: hepsini birbirine karıştırıyorum. Gülünç oluyorum.' Odayı dolaşırdı inleyerek. 'Ben rezilin biriyim ve rezilliğimi biliyorum'" (384). Selim'in dünyasında $2 \times 2 = 4$ türünden bir gerçeklikten bahsetmek mümkün değildir çünkü. Yeraltı Adamı'nın hatırlattığı gibi, bu türden bir gerçeklik ancak doğayı mekanik bir determinizm içinde gören adamların dünyası için uygundur ve geçerlidir. Halbuki insan doğası böyle bir açıklamaya sığmayacak ve kendisi ile aynı kalamadığını ya da zihni ile dünyanın gerçekliğini bu-

luşturmayı başaramadığını gören birey acı çekmeye devam edecektir. Kendi tecrübesine uzaktan bakan bilincin kendisi ile örtüşmediğinin Bakhtin de farkındadır. Yeraltı Adamı'nın ağzından bizi bunu görmeye çağıran Dostoyevski gibi o da, çoğu kez bütünlüğünden şüphe duymadığımız benliğimizi gözden geçir memizi ister bizden.

Bir insan hiçbir zaman kendisiyle örtüşemez. Kimse onu $A=A$ şeklinde formüle edemez. Dostoyevski'nin sanatsal düşüncesinde, kişiliğin eşsizliği bir insanın kendisiyle üst üste düşmediği noktada ortaya çıkar. Dokunulabilir bir varlık olarak bilinen her şeyin sınırlarından ayrıldığında ve kendi iradesi dışında "ikinci bir el" tarafından gizlice izlenen, tanımlanan ve ön görülen bir varlık haline geldiğinde olur bu. Kişiliğin eşsizliği ancak bu kişiliğin diyalojik bir şekilde ihlal edilmesi halinde mümkün olabilir. (*Dostoyevski Poetikası* 99)

Bakhtin'in kendisi ile örtüşemeyen karakter tanımı, elbette bu bölümün başında sözünü ettiğimiz ontolojik bölünmüşlük le de ilgilidir. Özne kendini bir nesne olarak gördüğü süreç, yani kendi bilgisinin nesnesi olarak varlığına yaklaştığı süreç, böyle bir bölünmüşlük kaçınılmaz olacaktır. Ancak Bakhtin bunun ötesinde bir şeyi ima eder. Bu bölünmüş varlığın kendisiyle asla üst üste düşemiyor olmasının sebebi, düşüncenin dil den bağımsız olarak düşünülememesidir. Söylem her zaman çoğul olacak ve bir ses ötekinin varlığını tehdit edecek – ya da diyalojik hale getirecektir. Kişiliğin gerçek doğasının başka bir söylem tarafından diyalojik hale getirildiğinde ortaya çıktığını söylemesi bundandır. Aynı nedenle, bir roman karakterinin kişiliği de ancak kendinden çıkıp kendisi olmayanın sınırında durduğu zaman belirgin hale gelecektir. Kişinin kendisi ile hiçbir zaman tümüyle örtüşmemesinin bir başka sebebi de, öznenin (ve dolayısıyla onun tecrübesinin) tarihselliğidir. Tarihi içinde, yani çizgisel bir zaman içinde, ilerleyişini izlediğimiz özne, sürekli bir devinim içinde temsil edildiği için hiçbir aşama bir diğerinin aynısı olmayacak ve onu bir yerde sabitlemek olanaklı olmadığı için "tümüyle bilmek" de söz konusu olama-

yacaktır. Yani Yeraltı Adamı'nın deyişiyse, mesele insan doğası ise, $2 \times 2 = 4$ değildir. Hatta bütün mesele bunun öngörülemez olması ve sık sık $2 \times 2 = 5$ olabilmesidir.

Tutunamayanlar'da bunu Selim'in varlığında somutlaşmış bir şekilde görürüz. Hem büyüme sürecini izlerken geçirdiği tarihsel gelişiminin sancılarına şahit oluruz, hem de yukarıda bahsettiğimiz Dostoyevski karakterleri gibi dünyayla her temasında kendi varlığının parçalanmışlığını fark edişini görürüz. Diyalojik söylemi de bunun bir neticesidir. Elbette romandaki bütün karakterlerde Selim'de gördüğümüz bu kendisiyle örtüşememe hali yoktur.⁴ Metin'in söylemi tamamen monolojiktir, Turgut'un karısı Nermin ise, E.M. Forster'in söyleyeceği gibi, "yalıncat" bir karakterdir.⁵ Nermin, Turgut'un antitezidir. Daha roman başlar başlamaz duyarız onun sesini. Turgut'un söyleminin bir parçası olarak karşımıza çıkar. Onun sesinin içinde duyulur Nermin'in sesi. Dolayısıyla, Turgut'un zihninden süzülerek okuyucuya ulaşır. Turgut'un aksine, Nermin'in birbiriyle çatışan bölünmüş bir varlığı yoktur. Kendisini düşünceler üzerinden gerçekleştirmeyi de amaçlamaz. Onun varlığı gündelik hayatın idame ettirilmesiyle sınırlıdır. Nermin'in kişiliğinde, evrenselleşmek isteyen bir bireyin resmini de görmez. Evrenselliği talep etmez, çünkü içinde yaşadığı toplumsal gerçeklik onun için yeterlidir. Oğuz Atay tarafından romanda temsil edildiği şekliyle Nermin, içinde yaşadığı orta sınıf hayatı kabul etmiş ve kendi varlığını o kültürün içinde teyit etmiştir.

4 Bakhtin'e göre öz "hiçbir zaman kendisiyle örtüşmez" çünkü her zaman oluş sürecindedir, çünkü son söz henüz söylenmemiştir ve insan tarafından da söylenmeyecektir. Öte yandan, bir yazar karakterlerinin bazılarını monolojik söylemin tek yönlü ciddiyetinde sınırlandırılmış bir şekilde de sunabilmelidir.

5 Forster'in ayrımı, edebiyattaki karakterlerin farklı özelliklerini sınıflandırmak ve ne amaçla yaratıldıklarını açıklamak anlamına gelmektedir. Bir "yalıncat" karakter, Forster'a göre, tek bir cümleyle özetlenebilir ve yalnızca birkaç karakter özelliğinin işlevi olarak hareket eder. "Yuvarlak" karakterler sürpriz, çatışma ve değişim kabiliyeti olan karakterlerdir; tüm karmaşıklıklarıyla insanın temsilileridir. Forster, yuvarlak karakterlerin yalıncat karakterlerden daha ilginç olduklarını teslim etse de, metnin ihtiyaçlarına göre her ikisinin de farklı amaçlarla kullanılabileceklerini söyler. Hatta romancı için yalıncat karakterlere başvurmanın sanatsal zorunlulukları olduğunu tartışır. Bkz. E.M. Forster, *Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 2001.

Turgut ise, daha önce de söylediğimiz gibi, Selim'in ikiz ruhu olarak karşımıza çıkar. Onun gibi kendisiyle örtüşmediği noktalarda derinlikli bir karakter olarak resmedilir. Nermin gibi kolayca tarif edilebilecek, neredeyse bir cümle içinde tanımlanabilecek, yalınkat bir karakter değildir. Sürekli dönüşüm içinde olması bir yana, Selim gibi o da söyleminde başka sesleri de barındıran bir roman kişisidir. Nermin'in aksine, toplumsal kurallarla barış içinde yaşayamamış, onların içinde kendine bir yer bulamamıştır. Toplumsal hayatın genelleştirilerek "evrensel" hale getirilmiş koşulları, Nermin'in sesi vasıtasıyla Turgut'un söylemine nüfuz eder ve orada temsil edilirler. Böylece dışarısı Turgut'un iç konuşmasına sızmış olur ve onun bir parçası haline gelir. Turgut da bir roman kişisi olarak, başta Nermin'in temsil ettiği bu dışarısı ile diyaloga girdiği yerlerde bireyleşir ve bizim için ilginç bir karakter haline gelir. Selim gibi o da, bu iki ses arasındaki çatışmanın sona erdiğini gösteren nihai bir anlamın oluşmasını sağlayacak her türlü hamleyle karşı pozisyon alacak ve kendi eşsizliğini garanti altına almak için diyalogun sürmesini isteyecektir. Sonuçta karşımıza "kendisi olmayan" ile sonu gelmeyen bir diyalog içinde olan bir karakter çıkacaktır. Bu karakter, içerisi ile dışarısının uzlaştığı bir ana ulaşmayı, yani iki farklı varlığının örtüşüp "tek ve aynı" kişi haline gelmesini tamamen olanaksız bir durum olarak görür. Onun sesinde "ben" ve "onlar" her zaman aynı anda duyulacak, bu da böyle bir uzlaşmayı tamamen ihtimal dışı bırakacaktır.

Yeraltından Notlar'da olduğu gibi *Tutunamayanlar*'da da, bütün hikâye bu ben/onlar karşıtlığı üzerinden açılır. Yeraltı İnsanı, ne kadar kalabalıkların bir parçası haline gelmek istese de, topluma hâkim olan sıradanlığın içinde kaybolmayı arzu etse de, bunu bir türlü başaramaz. Dairedeki diğer memurlarla ilişkisini kurmakta zorlanır, eski sınıf arkadaşları ile bir türlü barışamaz. Onları taklit etmeye çalışsa da, her seferinde yanlış bir şey yapar ve dışarıda kalır. Onu toplumsallaşmaktan ve diğerlerine benzemekten alıkoyan bir şey vardır. Yeraltı İnsanı "ortak tekdüzelik"le barışık değildir. Kimseyle yan yana duramıyor

olmaktan, başkaları gibi davranamamaktan hem sıkıntı hem de gizli bir kıvanç duyar: “O sıralar canımı sıkan bir durum daha vardı! Ne ben bir kimseye benziyordum, ne de bir başkası bana. ‘Onlar birbirinin aynısı, bense onlardan farklıyım,’ diye derin düşüncelere dalyordum” (*Yeraltından Notlar* 81). Oğuz Atay’ın karakterleri de bundan farklı değildir. Onlar da Yeraltı Adamı gibi, sıradanlığın iktidarının bir parçası haline gelemeyler. Geniş yaygın ve uzun soluklu bir uzlaşmayı temsil eden bir “onlar” vardır. Bir de bu uzlaşmaya boyun eğmemiş olanlar, ona “tutunamayacak” olanlar vardır. “Onlar” hakkında konuşmaktan hiç bıkmayan Selim bir yerde şöyle der: “Kimdi onlar? Bilmiyordu. ‘Böyle olmama sebep olanlar,’ diyordu. ‘Her çağımda isimleri değişen ve aslında hepsi birbirinin aynı olanlar. Onlar işte!’ (400).

Ötekiler kimdir? Tutunanlardır elbette. Ya da Yeraltı Adamı’nı yeraltında yaşamaya mahkûm edenler, yani yeryüzünü ele geçirmiş olanlardır. Sıradan olanlar, sürüye dahil olanlar, hiçbir zaman ikinci bir soru sorma zahmetine katlanmayacak olanlardır. Kendinden hiç şüphe duymayanlar, karşıdan gelene yol vermeyenler, utançla başını öne eğmeyenler, hiç tereddüt etmeyenlerdir. Kendileriyle tutarlı olanlardır onlar. Normalleşebilenlerdir. Nihai bir anlamın olasılığı için kendi iradelerini feda edebilenler ve hayattan $2 \times 2 = 4$ ’ten fazlasını beklemeyenlerdir. Ve elbette modernlik anlatısının içinde kendisine bir yer bulabilmiş olanlardır. Kimileri orta sınıf zevkler içinde yaşar, kimileri fabrikaları doldururlar. Ama hepsinin beklentisi aynıdır: Düzenin devam etmesi ve daha iyi bir hayat vadinin gerçekleşmesi. Ünlü hikâyesi “Palto”da bu sıradanlığın en acıklı tarafını Gogol anlatır. Küçük memur Akakiy Akakiyeviç’in çalıştığı dairedekilerin yaşantısını aktarırken şunları söyler:

Petersburg’un kurşun rengi göğü büsbütün karardıktan sonra bütün memur milleti, aylığına göre, gücünün yettiği ya da canının çektiği şeylerle karnını doyururdu. Bundan sonra da, dairedeki kalem cızırtılarından, konuşmalardan, kendisinin ve başkalarının gündelik işlerinden ya da daha çalışkan olan-

ların isteyerek yüklendikleri fazla işlerden baş kaldıran memurların, geri kalan zamanlarını hoşça geçirmek istedikleri saat çalmış olurdu; daha eğlence düşkünleri tiyatroya koşarlardı, ötekiler çarşıda, örneğin bir şapkaya bakmakla vakit geçirirler. Bir başkası, bir gece toplantısında, küçük bir memur çevresinin yıldızı olan hoş bir kıza tatlı sözler söyleyerek oyalanır. Kimileri de –bunlara daha çok raslanır– üçüncü ya da dördüncü katta bir sofa, bir mutfak ve iki küçük odadan oluşan bir dairede oturan memur kardeşine gider –bu evde biraz modaya uymak kaygısı görülür, birçok özveriyle, yemeklerden, eğlencelerden kesilerek alınan bir lamba ve bunun gibi daha birtakım eşyalar vardır– kısacası bütün memurlar, ahbablarının apartmanlarına dağılırlar, kapıklık bisküvilerle çay içerler, uzun pipolarını tütürürler, bir yandan iskambil kâğıtları dağıtılırken bir yandan da yüksek sosyeteden sızan bir dedikoduyu anlatırlar.

Sabah daireye girince içilen çaylar ve yenen peksimetler eşliğinde bu dedikodular devam edecek ve Gogol’un küçük memurları her güne aynı bezginlikle başlayacaklardır. İşlerini ağırdan alırlar, rütbeli olanların önünde ceket ilikleyip kendilerinden zayıf olanlara eziyet etmeyi bir tür spor addederler ve her zaman aynı tekdüzelik içinde yaşayıp giderler. Buna çok benzeyen bir pasajı *Tutunamayanlar*’da Turgut’un Ankara’da gittiği devlet dairesinin anlatıldığı bölümde de buluruz:

bazı titiz memurlar kolluklarını takmak üzereydiler; daktilo kadınlar makyajlarını tazeliyorlar, dudaklarını yalıyorlar, kırmızı tırnaklarını törpülüyorlardı; orta yaşlı ve gençliğine düşkün olanlar parmaklarıyla alın derilerini geriyorlardı; yaşları kırk beşten büyük olanlar son zamanları tenkit ediyorlar, küçük olanlar da masalardaki tozdan şikâyet ediyorlardı; sineklerle, rahatsız edilmeden masaların üstünde geziniyordu. Daire, o battal kütle, yavaş yavaş geriniyor, uyanıyordu: şefler daha otobüs duraklarında vasıta bekliyorlardı, müdürler, evlerinde kahvaltı ediyorlardı, umum müdürler uyuyorlardı, bir yolunu bulup rapor alabilen küçük memurlar hiç gelmiyorlar, evle-

rinde öte beri tamir ediyorlardı. Bazı anlar, bir kâğıda, bir kayıt defterine uzanır gibi oluyordu eller; sonra, yandaki masadan atılan bir söz, uzatılan bir gazete, hademenin masaya koyduğu bir demli çay, bu atılışları kesiyordu. Tembel bir cevap veriliyor, habere dalınıyor, masa ıslanmasın diye, çay bardağının altına, yemek-içmek için gerekli eşyanın bulundurulduğu çekmecedan çıkarılan bir altlık konuyordu. Sigaralar, birer ikişer yakılıyordu, kibritler tablalara bırakılıyordu: her harekette bir yumuşaklık, bir gün görmüslük göze çarpıyordu. Hiç acele edilmiyordu. Şaşırtıcı ve yeni hiç bir şey beklenmiyordu. Her sabahın, bütün sabahlar gibi bir sabah olması bekleniyordu.

Atay'ın küçük memur tasviri de Gogol'ünki gibi modernliğin insan hayatını ne şekle soktuğunu gayet güzel anlatır. Bu insanların bir bireysellik iddiaları yoktur. Turgut'un kendi orta sınıf cinsini tarif ederken icat ettiği "Kayamehmetturgutgil-ler" ifadesi nasıl belli bir türe işaret ediyorsa, burada da memurların varlığı böyle genelleyici bir tanımla karşılanabilir. Bir birey olmaktan ziyade kendi türlerinin en iyi örneği olmayı ister gibidirler. Bütün arzuları hayatlarının bildikleri şekliyle devam etmesi ve düzenlerinin bozulmamasıdır. Atay'ın "Her sabahın, bütün sabahlar gibi bir sabah olması bekleniyordu, demesi bundandır. Günler birbirine benzemelidir. İnsanlar birbirine benzemelidir. İstikrar ve emniyet duygusu ancak böyle sağlanabilir. Bu ikisi olmadan toplumun çarkları dönemez ve hiçbir şey işleyemez. İşte bunun için, bu küçük memurlar da Turgut'un tarif ettiği orta sınıf kentliler de, kendilerine benzemeyen her şeyi bir tür veba gibi görecektir. Öngörülemeyen, tutarsız ve "düzgün" olmayan her kişi onlarda bir endişe hissi yaratacak, hatta kendi zeminlerinin sarsıldığı duygusunu verecektir.

Selim bu kişilerden biridir. Kendiyle örtüşmeyi başamadığı gibi, bunun mümkün olmadığını kavrayacak bir derinliğe sahip olduğu için böyle bir tutarlılığı talep bile etmez. Gündelik rutinlerinin içine sıkışıp kalmış bu "yarı-ölü" karakterlerin aksine, Selim'de her zaman o anda bize gösterdiğinden çok daha

fazlasının gizli olduğunu hissederiz. Okuyucu olarak bizi şaşırtmasını bekleriz, o da bizi hayal kırıklığına uğratmaz. Sürekli yenilendiğinin farkındadır ve bunu yüksek sesle ilan etmekten geri durmaz: “Birden yataktan fırlayarak bağırırdı: ‘Selim öldü. Yaşasın Selim!’ ‘Eski Selim’e hiç acıymıyor musun?’ derdim. ‘O kadar çok Selim öldü ki, hangi birisine acıyayım. Ayrıca, ölümlerden korkarım ben. Onlardan bana ölüm bulaşmasından korkarım’” (392). Selim’in bunu söyleyişinde birçok anlam gizlidir. Kendi geçmişine veda etmekte kararlı olduğunu tekrar etmesinin yanı sıra, burada bir de durağanlığa karşı duyduğu nefreti dile getirir bizce. Selim’in, etrafını dolduran insanların durağan ve sıkıcı hayatını bir tür ölüm olarak okumasında şaşılacak bir şey yoktur. İnsanın her sabah aynı günü yeniden yaşamayı umduğu bir hayat artık yaşamsallığını yitirmiş ve sürprizsiz bir döngü haline gelmiştir. Selim’in en büyük korkularından biridir bu: Değişimin sona ermesi. Bu, söylemin sona ermesi anlamına da gelir. Kendi küllerinden yeniden doğmayı başaramadığı anda öleceğini bilir çünkü. Hiç durmayan iç sesi susacak, kendi bildiği şekliyle hayatı sona erecektir.

Söyleyecek sözü olmak, yani Selim’in durumunda olduğu gibi iç diyalogun devam etmesi ve öznenin kendisi olmayanla konuşmayı sürdürmesi, şu açıdan da dönüşümün garantisidir: Diyalogu sürdüren özne, söylediği ile henüz söylemediği arasındaki boşlukta var olur. Bakhtin’in *Dostoyevski’nin Poetikası*’nda karakterlerin içselliğinden söz ederken, “insan içinde insan” diyerek söylemek istediği de budur (99). Kendisiyle (ya da içselleştirdiği “öteki” ile) sürekli bir diyalog içinde olan özne, hep henüz söylenmemiş olanın eşiğinde yaşar. Onun için bir türlü kendisiyle örtüşemez ve zaman içindeki bütünlüğünü de sağlayamaz. Bu senkronizasyon sorunu bize yine bir ayrışmayı ya da bölünmeyi düşündürür. Onun için özne “insan içinde insan”, yani kendisi ile asla “tek ve aynı” olamayacak olandır. Sürekli kendisiyle diyalog halinde olduğu için hep eşikte yaşayacak ve hiçbir zaman bir bütünmüş gibi hareket edemeyecektir. Böyle bir özne henüz gerçekleşmemiş ve son halini almamış olandır. Sürekli bir dönüşüm tarafından karakterize edilir. İç-

sel diyalogu içinde temsil edilen insan da her zaman böyle bir sürece işaret eder.

Ancak Selim, bir taraftan kendi sürekli dönüşümünün farkında olsa ve bunu hâlâ hayatta olduğunun bir teyidi olarak alsa bile, bir yandan da kendi kendiyile örtüşememe hali nedeniyle acı çeker. Düşünceleri vasıtasıyla kendine bir zemin sağlamak arzusunda olduğu için, düşüncenin değişkenliğini ve keyfilliğini fark ettiği ölçüde hayal kırıklığına uğrar. Belli ki aradığı zemin kendini değişmez ve sarsılmaz bir gerçek olarak sunmayacaktır. Dahası, eyleme geçtiği andan itibaren düşünce-sindeki Selim ile aynı kalmayı başaramayacaktır. Bu nedenle, kendi varlığını düşüncesinde temellendiremeyecektir. Davranan Selim ile düşünen Selim örtüşemeyecek ve bir özne olarak Selim'in bilinci bu ikisi arasındaki tutarsızlıktan beslenecektir. Bakhtin, "insan içinde insan" dediği bu kendiyile örtüşememe halini tanımlayarak, modernlikle beraber öznenin üzerinde durduğu zemini kaybettiğini teslim eder. Diyalojik içsellik ise, bunun sanattaki karşılığı, edebiyattaki temsilidir. Suna Ertuğrul, *Tutunamayanlar* üzerine yazdığı makalesinde, Selim söz konusu olduğunda bir "geç kalmışlık" hissi olarak tezahür eden bu senkronize olamama halinin modernliğin bir alametifarikası olduğunu söyler:

Modern olarak adlandırdığımız şey, özünde kökenin kaybı, yani insanın dünyadaki varlığının garantisi olan transenden-tal yapının yitirilmesidir. Modern çağ, kökenin yok olması ile bunun öznenin varlığında temellendirilmesi ile eş zamanlı olarak başlamıştır. Bu açıdan, modernlik her zaman kendisine göre geç kalmış olacaktır. (629)

O zaman modernlik dediğimiz, aynı zamanda varoluşsal bir kırılmanın gerçekleştiği yerdir. Selim'in karakteri vasıtasıyla, Atay'ın bize aktarmaya çalıştığı da budur. Yani bu kırılmanın yalnızca bizim yaşadığımız coğrafyada aldığı biçimin değil, evrensel bir mesele olarak dışımızda kalan dünya ile kurduğumuz ilişkinin dönüşmesinin ifadesidir. İnsanın o vakte kadar üzerinde durduğu zeminin yok oluşunu anlatırken Atay, o ze-

mini kendinde bulmak isteyen (ama bulamayan) bir özne yaratarak bu yarılmayı bir olanaksızlığın ifadesi olarak temsil etmeyi tercih etmiştir. Onun için Dostoyevski gibi Atay da okuyucunun karşısına “ruhunun sona eremeyen ve öngörülemez bir dönüm noktasında, bir kriz anında, nihai kararın eşliğinde bir karakter” ile çıkar (*Dostoyevski Poetikası* 105). Bakhtin’in sözünü ettiği bu kriz anı, “öteki”nin varlığının kahramanın ufkuna girdiği ve onu kendi varlığının mutlaklığını sorgulamaya çağırdığı andır. Kahraman o ana kadar kendisini anlamın tümü olarak algılamış ve gerçekliğin garantisi olarak kabul etmiştir. Ama “öteki” ile karşı karşıya kaldığı andan itibaren, o vakte kadar kesinliğinden emin olduğu anlamsal bütünlüğü tehlikeye girecektir. Bunun neticesinde, üzerinde durduğu zeminin aslında o kadar güvenilir olmadığı ortaya çıkacaktır. Öteki’nin varlığı, yalnızca dünyanın kahramanın kendisinden ibaret olmadığının kanıtı değildir. Yani sadece kahramanın kendi öznel pozisyonunu kaybetmesi anlamına gelmez. Öteki’nin varlığı aynı zamanda varoluşsal bir yarılmanın oluşmasına da neden olur. Kahraman kendi varlığının sınırına geldiğinde “mutlak öteki” ile, yani ölümlü olduğu gerçeğiyle de karşılaşır. Öteki ile yüz yüze geldiğinde, orada kendi sonluluğunu görür ve onu tanımak zorunda kalır.⁶

Tutunamayanlar’da varoluşa dair bu soru da Atay’ın Dostoyevski ile sürdürdüğü diyalog üzerinden açılır ve bizi modernliğin bir başka tezahürü olarak görmemiz gereken cennetten

6 Emmanuel Levinas, en önemli yapıtlarından biri olan *Totality and Infinity*’de (1961), ahlâkın “öteki” ile girilen yüz yüze ilişkide saklı olduğunu söyler. Bize önce şunu hatırlatır: “öteki” bir başka “ben” değildir. Bunu ancak “öteki” ile yüz yüze geldiğimde anlayabilirim. “Öteki” yüzünü bana sunduğunda, benden farklılığını açık eder. Benden ilk talebi ona zarar vermememdir. Bütün çıplaklığı ile bana şunu buyurur: “Beni öldürme!” Yüz buyurandır: Yüz, bir varlığın bizi emir kipinde etkilemesidir. Yüzün tüm çıplaklığı ve acizliğiyle ben’in karşısına çıkışı ve onun her türlü anlamın dışında oluşu, onun aşkınlığı, onu aynı zamanda sonsuz yapar. Bu nedenledir ki, yüzün sonsuzluğu, ben’in sonlu yaşamında asla anlamlandırılmaz. Ben’in sonlu yaşamını sonsuza açan tek kapı, ölüm olarak düşünülebilir. Dolayısıyla, ben’in başkası’nın yüzünde ölümü görüşü, sonsuzluğun yalnızca ölümle ilişkilendirilebilmesinden dolayıdır. Bkz. Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity*, çev. Alphonso Lingis, Duquesne University Press, Pensilvanya, 1969.

düşüş hikâyesine doğru götürür. Hakikatin üzerinde durabileceği zeminin kaybı, bir yandan gerçeğin özneleşmesine işaret ederken, bir yandan da bütün insan tecrübesinin dünyevileşmesi ve evrenin büyüsunü yitirmesi anlamına gelir. Modern romanın kahramanı da bununla birlikte mutlaklıktan muğlaklığa doğru giderken, kendi varlığının anlamsızlığı ile yüz yüze gelecek ve bunun yarattığı acıyla baş etmeye çalışacaktır.

Düşmüş bir melek: Selim Işık

“Varlığın anlamı nedir?” Çok az yazar bu sorunun altında yatan acıyı anlatmak konusunda Dostoyevski ile boy ölçüşebilir. Dostoyevski bu sorunun korkunçluğunu kendi çağdaşları arasında en iyi kavramış olan yazardır. Gündelik hayatın tanınmış ayrıntıları içinde varoluşun karanlığını görmek ve onu tanımak konusunda bizi her seferinde şaşırtacaktır. Daha önce verilmiş cevapları dikkate almadığı ve karakterlerini bu sorunun peşinde sonu belli olmayan bir yolculuğa çıkardığı için de hem cesur hem de özgün bir yazardır. Onun romanlarındaki kişiler kendi sonluluklarıyla uzlaşmakta zorlanır, dünya üzerindeki kötülüğün ve acının varlığına anlam vermekte sıkıntı çekerler. Dmitri Karamazov sorar: “Niçin fakir bu insanlar, niçin mutsuz bu bebe, bozkır niçin çıplak?” Ivan Karamazov masum çocukların öldüğü bir dünyada yaşamak istemediğini söyler. Bu sorunun değişik yankılarını Dostoyevski karakterlerinin hemen hepsinde duyarız. Bu karakterlerin hepsi başkalarının acısını tanıdıkları ölçüde insanlaşır ve karşımıza gerçek birer kişi olarak çıkar. Ama hiçbirisi, insanın dünya üzerindeki durumunu anlamak ve bundan yayılan acıyı kendi benliğinde hissetmek konusunda *Budala*’nın başkişisi Prens Mışkin kadar duyarlı değildir.

Budala Dostoyevski romanları arasında özel bir yere sahiptir. Yazarın kariyerinin ileri bir aşamasında kaleme alınmış bir olgunluk dönemi eseri olmasının yanı sıra, ele aldığı meseleyi daha önce rastlamadığımız kadar idealize edilmiş bir karakter vasıtasıyla aktarması bakımından da ilginçtir. Dostoyevski bu romanda, buradaki varlığımızın anlamına dair sorusunu, İsa-

benzeri bir karakter olan Prens Mışkin etrafında somutlaştırır ve onu kurtuluş vaat eden bir peygamber yerine bir felaket elçisi olarak resmederek çok karanlık bir dünya temsiliyle karşımıza çıkar. *Suç ve Ceza* ve *Karamazov Kardeşler*'de yaptığı gibi, inandırıcılığı tartışılır bile olsa, bir tür uzlaşma ile romanını bitirmek yerine, *Budala*'yı tam bir umutsuzluk ve yıkım ile bitirmeyi tercih eder. Raskolnikov da Dmitri de ahlâki bir *Bildungs* sürecinden geçerler ve gururlarından vazgeçip kendilerini ötekine açtıklarında bir tür kurtuluşa ulaşırlar – ya da en azından içlerinde bunun umudunu duyarlar. Mışkin ise insanları için de yaşadıkları karanlıktan kurtarmada başarısız olmakla kalmaz, amacı bunun tam tersi olsa bile roman boyunca dokunduğu her şeyi mahveder. Dostoyevski'nin “her yönüyle iyi insan” diye tarif ettiği Mışkin tam bir karanlıklar prensidir aslında. Kişiliğinin vaat ettiği iyiliği etrafına ulaştırmayı başaramaz. Taşıdığı mesajı diğerlerine aktaramaz. Aksine, yaşamına girdiği insanları felakete doğru sürükler ve başta kendisi olmak üzere herkesin mahvına sebep olur. Murray Krieger, Mışkin'in “te vazı psikozu”ndan dolayı acı çektiğini ve etrafındaki herkese taşıyabileceklerinden daha fazla ahlâki sorumluluk yüklediğini söyler (43). Bunda da hiç haksız değildir. Mışkin'in başkalarına ilham ettiği iyilikle dünyanın işleyişi arasında derin bir uçurum vardır. Bu da romanın esas çelişkisini oluşturur.

Budala'nın sonunda delirerek İsviçre'deki kliniğine geri dönmek zorunda kalan Mışkin, yeryüzüne inip başarısız olmuş bir peygamberin acıklı bir karikatürü gibidir. Onun saf ruhunun dünyanın pisliği ile sınanması iyi netice vermemiştir. Üzerinde taşıdığı tanrısallık onu aşağılanmaktan, itilip kakılmaktan ve alay edilmekten kurtaramamıştır. Kimse onun yanında rahat edememiş ya da hayatlarında ona rahat edebileceği bir yer açamamıştır. Dostoyevski'nin “iyi insan”ı (*good man*) ya da “Tanrı-insan”ı (*God-man*) Mışkin'i kimse gerçekten sevelememiş ve onun koşulsuz sevgisinin anlamını kavrayamamıştır. Mışkin, bütün bu karakterlerin ruhlarına dokunabilmek umuduyla neredeyse kapı kapı gezer, ama sonuça onların içinde saklanan bütün kötölüklerin dışarı çıkmasına neden olur. Doğalarında

ki kötölükle baş edemeyen bu karakterler de Mışkin gibi birer birer mahvolur. Rogozin, Nastasya'ya duyduğu tutkunun esiri olup cinayet işler ve Sibirya'ya sürgüne gönderilir. Nastasya da, birçok başka Dostoyevski karakteri gibi, tevazu (*humility*) ile aşağılamayı (*humiliation*) birbirine karıştırır ve sonunda bunun kurbanı olur. İppolit başarısız bir intihar girişimiyle kendini maskara eder ve hiçbir şeye inanamadan kibir içinde ölür. Görüntüler dünyasında yaşayan Aglaya ruhunu zenginleştirmeyi başaramaz ve daha sonra bir sahtekâr olduğu ortaya çıkacak Polonyalı bir kontla kaçır. O vakte kadar gururunu korumayı başarmış olan General İvolgin ise, başkalarına hoş görünmek için hikâyeler uyduran aptal yaşlı bir sarhoş olduğunu fark eder ve kelimenin gerçek anlamıyla utancından ölür. Ganya'nın sonu da diğerlerinden farklı değildir. Romanın sonunda her zaman olmaktan korktuğu kişiye, yani kendini olduğundan çok daha önemli gören vasat bir adama dönüştüğünü fark eder.

Dostoyevski'nin Mışkin'in bir İsa figürü olarak düşündüğünü birçok eleştirmen teslim eder. Ancak bu İsa, tanrısallığından tamamen sıyrılmış ve tamamen insanlaşmış olarak karşımıza çıkmıştır. İnsan olmanın sonsuz acizliği içinde çırpınan bir karakterdir o. İlahi gücünden koparılmış ve dünyaya bu koşulla geri yollanmıştır. Barbara Fister'in "The Holbein Christ" adlı makalesinde de söylediği gibi, Dostoyevski'nin Mışkin'de yeniden ele alarak can verdiği İsa figürü, "insan olduğu inkâr edilemeyen, acı ya da ölümden muaf olmayan, bize kurtuluş yolu vaat etmeyen ve insan şeklinde bir tanrı olarak da sunulmayan" bir karakterdir. Böylece Diriliş (Resurrection) hikâyesi, Dostoyevski'nin elinde bambaşka bir anlam kazanır. Prens Mışkin insan tarafı öne çıkarılan ve kutsal tarafı görünmez kılınan bir peygamber olarak tamamen iktidarsızdır.

Tutunamayanlar'da Diriliş mitinin önemli bir yer tuttuğundan daha önce söz etmiştik. Turgut'un İsa'nın İkinci Geliş'ine gönderme yaparak Selim'in geri gelişini hayal ettiği yerler de az değildir ("Onu bir kere öldürdünüz. Buna bir daha fırsat bulamayacaksınız. Birinci ölümünden temizleyeceğim onu, ikinci

gelişini sağlayacağım böylece” (417). Bunlar gibi, Vücut Bulma (tecessüd), yani Tanrı'nın insan bedeninde dünyaya gelmesi hikâyesi de Atay'ın romanında kendine bir yer bulur. Bu hikâyeyeyle beraber, Selim bir kez daha karşımıza insanlığın acısını hissetme becerisine sahip ama bu acıyı dindirme gücünü kendinde bulamayan bir karakter olarak çıkar. Prens Mışkin gibi o da kendi iktidarsızlığı içinde kısılıp kalmış ve acı çektikçe insanlaşmış bir İsa figürüdür.⁷ Selim'i Dostoyevski'nin “iyi insanı” Mışkin ile akraba kılan, her şeyden önce, ikisinin de taşıdıkları mesajı aktarmak konusundaki başarısızlıklarıdır. Prens Mışkin gibi Selim de tam bir kaybedendir. İyiliği zayıflık olarak algılanır. İncinebilirliği, onu başkalarının gözünde tahammül edilmez biri yapar. Diğerlerinin acılarını hissedebilecek kadar hassas olması ise, dayanılmaz bir zihinsel işkenceye maruz kalmasına neden olur. Onu olduğu gibi sadece Turgut görür ve anlar: Düşmüş bir melektir, Selim. Üzerinde Tanrı'nın izini taşır. Ama artık insanlaşmış ve acizleşmiştir. Onun için bu tanrısalığa ne kendini ne de başkalarını ikna edebilir. Zaten birlikte yaşamak zorunda bırakıldığı barbarlar onun bu tarafını her zaman bir zaaf olarak görecekler ve anlamayacaklardır. Kendini bile kurtarmaktan aciz bir kurtarıcının resmidir bu. Taşıdığı tanrısal mesaj yüzünden başkalarından ayrılan ve onlardan uzaklaştığı ölçüde kendine de yabancılaşan bir kahramandır. *Dün, Bugün, Yarın*'daki notlardan diğerkamlığının nasıl başına bela olduğunu görürüz:

Mısra 263: *Hayattan yok çıkarım*

Selim'in içgüdüleri iyi gelişmemişti. Çıkarını pek bilmezdi. Oysa... çıkarlarını düşünmeyenler unutulacaklardır. Her olayda bir kenara çekilenler gerçekten de bir kenarda kalacaklar-

7 Aslında Selim, Oğuz Atay'ın yarattığı tek İsa figürü değildir. Dostoyevski'ye istinaden “Budala teması” diye adlandırabileceğimiz bu izleğe Atay'ın en çok okunan kısa hikâyelerinden biri olan *Beyaz Mantolu Adam*'da da rastlarız. Hikâyenin kahramanı olan meczup adamı başkalarının alaylarının hedefi haline getirerek ve ona deliliği içinde bir kutsallık atfederek, Atay burada da Dostoyevski'nin Prens Mışkin'ine atıfta bulunur. Bkz. Oğuz Atay, *Korkuyu Beklerken*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1988.

dır. Yaptıkları işlerin gizli kalmasını isteyenler, bunda başarıya ulaşacaklardır. Kimse, onların varlığıyla tedirgin olmayacaktır. Bir gün öldükleri zaman, arkalarında küçük bir iz, bir anı, bir göz yaşı, bir eser bırakmadan yok olacaklardır. Gazetede ki ölüm ilânı bile, yedinci sayfada bir kenarda kalacak, kimsenin gözüne çarpmayacaktır. Hayattan çıkarı olmayanların, ölümden de çıkarı olmayacaktır. (201)

Selim'in arkadaşları ile ilişkisi sorunludur. Romanın başından itibaren, Turgut'un izlediği yol üzerinde, onun farklı arkadaşlarıyla tanışır ve onlarla ne tür bir bağ kurduğunu anlamaya çalışırız. Sonunda fark ettiğimiz şudur: İçinde yaşadıkları sathi dünyadan çok daha farklı bir gerçekliğe işaret ettiği için Selim'den irkilirler. Onun söylediklerini anlamazlar ya da göz ardı ederler. Selim "çok soru sorduğu için" ya da onlara hatırlamak istemedikleri şeyleri hatırlattığı için arkadaşları tarafından pek sevilmez. Duymak istemedikleri şeyleri söyler, görmek istemedikleri şeyleri gösterir ve sonunda onların düşmanı olmasa bile oyuncacı haline gelir. Kendini öldürmeden önce, bütün arkadaşlarının bir bir ona ihanet ettiklerini görürüz. Hep kaçmaya çalıştığı karanlık, sonunda tamamen üzerine çökmüştür. Romanın sonunda yalnızca "sadık" takipçileri değil, taşıdığı mesaj da onu terk etmiştir. İyilik ve güzellik başka bir dünyanın hikâyesidir. Selim artık bu hikâyenin içinde yaşama umudunu taşımaz. Böylece yeniden vücut bulma miti, Selim'in kişiliğinde bir karikatür haline gelir. Yeniden vücut bulan, her şeye anlam veren bir tanrısallık değil, varlığın anlamsızlığıdır. İlahi ve sonsuz olan dünyevi ve ölümlü olanla yer değiştirirken, bir İsa figürü olarak Selim de müjdeli bir haberden çok varoluşun lanetini taşıyan bir karakter haline gelir. Kendini öldürmeye karar verdiğinde, sadece bedenini değil bir bütün olarak anlama ulaşma olasılığını da yok eden bir "kara peygamber"dir artık o.

Nurdan Gürbilek, "Kemalizm Delisi Atay" adlı makalesinde Selim'in tükenip yok olmasının sebebinin, bir türlü hayata dahil olamamış olması olduğunu söyler. Fazlaca keskinleşmiş zihni onu davranmaktan alıkoymuş ve hep hayatın kenarında

beklemeye mahkûm etmiştir. Gürbilek, bu türden bir “acemiliğin” Atay’ın başka karakterlerinde de bulunduğunu söyler:

Atay’ın kişilerinin bugün bize yakın gelen özelliklerinden biri, hayat karşısında beceriksiz, “hayatın acemisi” olmaları. *Tutunamayanlarda* Selim Işık, *Tehlikeli Oyunlar*’da Hikmet Benol, düşünmekten yaşamaya fırsat bulamamış, “hayat bilgisi”nden yoksun, bu yüzden de zihinlerindeki doğrularla birlikte evde kalmış, çocuk kişilerdir. Her şey çok önceden belirlenmiş gibidir: “Kitap kurdu, boş hayaller kumkuması, hayatın cılız gölgesi” Selim çocukken ne futbol takımına girebilmiş, ne sınıf mümessili olabilmiş, ne korkularını yenip çocukluk aşkının peşinen dut ağacına çıkabilmiş, ne de büyüdükten sonra kötü yaşarım korkusuyla hayata dahil olabilmiştir. (*Yer Değiştiren Gölge* 30-31)

Jale Parla da Selim’in çekingen, saf ve kırılgan bir genç adam olarak resmedildiğine dikkat çeker ve karakterin bu özelliğini *Budala*’ya olan göndermeleri anlamak için bir ipucu olarak görmemiz gerektiğini söyler. Selim’in ergenlik yıllarının sürekli bir yenilgi duygusu ile geçtiğini unutmamamız gerekir. Aşağılık olabileceğini kabul etmeye bile razıdır. Ama aşağılık hissediyor olduğunu reddeder – “Kendisi belki aşağılıktı, fakat aşağılık kompleksi yoktu Selim’de. Gururla söylerdi bunu” (427). Yine de “tutunmakta” hiçbir sıkıntı yaşamayan bu gürhunun ortasında nasıl bir çocukluk ve gençlik yaşadığını hayal etmekte zorlanmayız.

Selim Işık’ın Türk kültüründe belirlenen “erkek” kimliğiyle ilgisi yoktur. Daha çok bir *Budala*’dır o, cinsel kimliği belirlenmemiş ya da önemsiz bir ‘budala’. Depresyonunun son aşamalarında kendini İsa’yla özdeşleştirdiği noktada bu cinsel kimliksizliği ve budalalığı kesinleşir. (*Don Kişot* 221)

Meleklerin cinsiyeti olmaz. Selim’in de yoktur. Güzel ruhlu Mıskın gibi o da acı çekenlere yakın hisseder her zaman kendini. Düşkünleri, ruh azabı içinde olanları, toplumun kıyısında yaşayanları anlar. Sıradan insanlarla kolayca bağ kurar. Ar-

kadaşları ile uzun uzun tartışsa ya da kelime oyunlarına girişse bile, temiz k hayatlar yaşayan bu insanlarla konuşmakta hiç zorlanmaz. Oysa Turgut yle değildir. Romanın ilerleyen bölümlerinde fark edeceği ve değiştirmek isteyeceği gibi, kibirli ve ukaladır. Sosyal olarak kendinden daha düşük konumdaki insanlara tepeden bakabilir. Asıl “her gün tıraş olup temiz giyinelerden”çekinmek gerektiğiniok daha sonra anlayacaktır (569). Olric’le konuşurken Selim’i hatırlar ve “Temiz kalabilir miyiz?” diye sorar romanın bir yerinde (418). *Tutunamayanlar*’daki en önemli sorulardan biridir aslında bu. İnsan hem yaşayıp hem de temiz kalabilir mi? Peki temiz kalırsa hayatta kalabilir mi? Selim’in meselesi de budur. “Temiz” kalmayı başarmış ama bu onun hayatına mal olmuştur. Ruhunun kirlenmesine izin vermeyenleri acımasızca yerle bir eden bir dünyanın hikyesidirnk anlatılan. Selim dünyayı kendisine benzetmeyi başaramayınca, dünya onun canını talep eder hale gelmiştir.çünkü onun gibi birinin kendini dünyanın hoyratlığından koruması mümkün değildir. Selim’in saflığı ve temizliği, arkadaşlarının zalimliği ve kabalığı ile karşılaştırıldığında neredeyse acıklı bir hal alır. Ruhları bencillik, ağzllk ve kibirle kirlenmiş bu insanların yanında Selim’in “Budala”lığı daha belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Bunu biletçinin kızıyla ilgili şu küçük hikâyede bütün açıklığıyla görürüz. Hikâye Selim’i o zaman anlamayı başaramamış ve bundan büyük bir pişmanlık duyan Turgut tarafından hatırlanıp anlatılır.

Sıcak bir günde, Selim’le bir tepenin stndealışıyorduk. Üniversite ğrencisiydik daha. Harita ıkartıyorduk. Gecekondularla dolu, ağaçlık bir yerdi. Öteki arkadaşlar evinizden, bahenizden yol geçecek diye korkutuyorlardı zavallı insanları. Bizdenekiniyorlardı. Evlerin birinden, esmer bir adam geldi yanıma. Otobüs biletisiymiş. İçimizde en gösterişli olarak Selim’i bulduğu için, ona yaklaştı; onunla, saygılı bir tavırla konuştu. Dereden tepeden bahsettiler. Biletçinin güzel bir kızı vardı: bileti gibi esmer.çok genç ve utangaç glmseyişli bir kız. İkimize kahve yapıp getirdi; yanında da su. İyi yıkan-

miş çiçekli bardakların dış yüzlerindeki su taneciklerini şimdi bile görür gibi oluyorum. Ve biliyorum ki, Selim de sağ olsaydı, içtiğimiz suyun serinliğini böyle anlatırdı bana. Sonradan Selim'e takılmıştı çocuklar: adam kızını sana vermeyi düşünüyor, seni gözüne kestirdi. Ne yazık. O zaman yanlış tanıttım kendimi Selim'e. Ben de çocuklarla birlikte güldüm. Evin gölgelik yamacına oturdular biletçi ile birlikte, bize de sırtlarını döndüler. Uzun uzun konuştular. Kim bilir ne konuştular? Ben yalnız suyu ve kahveyi hatırlıyorum. Bu sözlerimi duyarsa çok şaşardı Selim. Bana kalırsa adamla konuşurken de, biz onunla alay ederken de, kısa bir süre için bile olsa, biletçinin kızıyla evlenmeyi düşünmüştür! Ve bunu düşündüğünü hiç unutmamıştır. Bana kalırsa çok güzel, kimseyi incitmeyecek bir şekilde düşünmüştür bütün bunları. Ben o zamanlar, Selim'le ciddi bir tavırla konuşan herkesi, onun ciddiye aldığı anlamıyordum. [...] Mümkün olsaydı biletçinin kızıyla ve yolda gözünün ucuyla gördüğü her kızla evlenirdi. Biletçiyle ve herkesle dost olurdu. Sözün gelişi değil, gerçekten yapardı bunu. Bunu yapamayacağını anlayınca, Selim olarak yaşamının imkânsızlığını görünce, hayatın hızlı akışı içinde, küçük anları sonuna kadar yaşayamayacağını sezince, önce büyük bir ümitsizlik ve korkuya kapıldı [...] (630)

Burada Selim'in meselesi, sadece dünyanın kendi kafasında kurduğu resme uymuyor olması değildir. Selim bir yandan da, dünyanın sunduğu genişliğe karşı kendi varlığının küçüklüğünün farkına varır. Hayatın hızlı akışı içinde "küçük anları sonuna kadar yaşayamayacağını" hissetmesi bir anlamda modernlikle ilgilidir. Sonunda o da diğerlerine benzemekten ve Gogol'un küçük memurları gibi makinenin bir çarkı haline gelmekten korkar. Ama bunun ötesinde, bir de varoluşun sınırlarını kavramaktan gelen bir kaygısı vardır. O küçük anın içinde sonsuza kadar duramayacağını bilmekten, daha da kötüsü, bir küçük anın içindeyken sonsuz sayıda başka anı kaçırdığını anlıyor olmaktan gelen bir kaygıdır bu. İnsan olarak kendi sonluluğunu görmekten gelen bir endişedir.

Burada dikkatimizi çeken başka bir detay da, Selim'in acı çeken ya da haksızlığa uğrayan insanlara duyduğu şefkattir. Arkadaşları tarafından paylaşılmayan bu gösterişsiz ilgi, Selim'i diğerlerinden uzaklaştıracak ve hatta onlar tarafından ihane- te uğramasına neden olacaktır. Bu açıdan, bu sahne bize *Budala*'daki bir epizotu hatırlatır. Prens Mışkin uzun seneler bakım altında tutulduğu hastaneden çıkmış, akrabalarını bulmak amacıyla Yepançinlerin yanına gelmiştir. Onlarla ilk kez karşılaştığı gün, Madam Yepançin ve kızlarına İsviçre'de yaşadığı köye dair bir iki hikâye anlatır. Bu hikâyelerden biri kimsesiz bir kız olan Marie hakkındadır. Bu zavallı kız, bir zamanlar nef- sine yenik düştüğü için baştan çıkarılmış ve gezgin bir satıcı ta- rafından kandırılmıştır. Bunun neticesi olarak da, annesi de da- hil olmak üzere, bütün köy halkı tarafından dışlanmıştı. Mış- kin bu talihsiz kıza karşı büyük bir merhamet duyar ve köyün çocuklarının ona eziyet etmesini engellemeye çalışır. Onu se- ver ve diğerlerine karşı korur. Düşmüş bir kadının elinden tu- tan ve onu yücelten bir adamın hikâyesi olarak bu küçük epi- zot, Incil'deki Mecdelli Meryem'in hikâyesiyle benzerlikler ta- şıması açısından, bize Mışkin'in bir İsa figürü olarak tasarlan- dığı konusunda ilk ipuçlarını verir. Aynı zamanda da, romanın daha sonrası için bir anahtar görevini görür: Marie'nin hikâyesi sayesinde, Mışkin'in daha sonra yine aşağılanmış bir kadın olan Nastasya'ya karşı hissettiği şefkatle karışık sevgiyi daha kolay anlayabilir hale geliriz.

Yepançin ailesinin kızları, tamamen merhametsiz değiller- se bile iflah olmaz derecede burjuvadırlar. Ahlâkından şüp- he duyulacak bir kadınla ilgili oldukça "uygunsuz" bu hikâye- yi anlatan Prens Mışkin'e nasıl bir tepki vereceklerini bilemez- ler. Bir yandan onun iyiliğine ikna olurlar. Ama bir yandan da gösteriş meraklısı genç kadınlar oldukları için onunla alay et- mekten kendilerini alamazlar. Selim de benzeri bir şekilde ar- kadaşları tarafından alaya alınır. Acı çekenlere karşı hissetti- ği merhametin samimiyetini anlamayanlar tarafından hırpala- nır. Selim vicdanı ve merhameti ile, romandaki herkesten baş- ka bir yerde durur. Onun ahlâki toplumsal değerlerle belir-

lenmemiştir. Tamamen içsel yargılara dayanır. Bu açıdan Selim'in dünyası ile Turgut da dahil olmak üzere okul arkadaşlarının içinde yaşadığı dünya arasında büyük farklar vardır. Romanda bahsedildiği üzere, bu arkadaşlar da daha sonra *Budalla*'daki Yepançinler gibi burjuva ikiyüzlülüğüyle donanmış yeni orta sınıf aileler kuracaklardır. Onlardan farklı olarak, Selim'in ne sınıf atlama özlemi ne de sınıf farklılığından kaynaklanan bir mesafesi vardır. O herkese aynı samimiyetle yaklaşır. Onlarla tıpkı Turgut'la konuştuğu içtenlikle konuşur, ki bu da bütün derdi görüntüyü kurtarmak olan orta sınıf arkadaşları tarafından yadırganmasına neden olur. Onlar için değil kızıyla evlenmek, bir otobüs biletçisiyle yan yana oturmak bile yeterince “utanç verici” bir harekettir. Toplumda herkesin bir yeri vardır. Ve herkes o yeri bilir. Sınırlar aşılmaz, yerler değiş tokuş edilmez. Toplumun bekası ancak böyle mümkündür. Selim'in sorunu da büyük ölçüde budur. Toplumsal kurallar yerine kendi iç pusulasına göre davranır. Atay, Selim için başka türlüünün mümkün olmadığını iyice anlamamızı sağlar. Bunun sebebi çok basittir. Çünkü kendine sadık kalmak ister. Toplumsal kurallar rol yapmayı gerektirir. Ama Selim göstermelik bir şey yapamayacak kadar kendi gibidir. Onun için başkalarıyla birlikte olduğu her sahnede uzaydan gelmiş gibi görünür bize. O kadar sahteliğin ve gösterişin içinde elini kolunu nereye koyacağını bilemez, nasıl davranacağını nasıl konuşacağını kestiremez. Çünkü Selimlik bu sathi ve yapay hayatlardan uzak olmak demektir. Turgut'un daha sonra fark ettiği ve diğerlerine aktarmakta zorlandığı gibi, “Selimlik” masumiyetini koruyabilmek için rol yapmanın her türüne direnmek, yani sahici olmak demektir:

Bana gözlerini bıraksaydın hiç olmazsa giderken. Şimdi, iki kişinin konuştuğu katı kelimelerde kalıyor Selimlik. Bütçeye büyük bir tahsisat da konulsa, bütün Selimlikleri bir araya nasıl getirebiliriz? Kavurucu yaz sıcaklığında, herkes denize giderken, iktisat notlarının üzerine damlayan terlerini nasıl toplamalı? O sırada çektiğin sıkıntıları, üzüntüleri nerede biriktirmeli? Mü-

ze bekçisi, ziyaretçileri gezdirirken bütün bunları nasıl anlatabilir? Nasıl aklında tutacak hepsini? Sonra bakalım, sesi istediğimiz gibi olacak mı? Ya en önemli dakikayı atlarsa? Ya tam o sırada ziyaretçilerden biri, pencereden giren sineğe bakmak isterse? Böyle bir tehlikeyi göze alamayız. Bizim bile kelimelerle ifade edemediğimiz Selimlik, cahil bekçinin ağzında ne biçime girer? Baremdeki en yüksek kadro, ne bileyim cumhurbaşkanlığı kadrosu bile verilse, uygun bir insan bulunamaz bu bekçilik için. Beni yetiştirseydin hiç olmazsa, gitmeden önce. Nereelerde nelerin bulunduğunu da bildirseydin bana. Başkalarının giderken arkalarında bıraktıkları ile nasıl bir farkı olduğunu anlatabileceğim bir söz bulsaydın bana. Şimdi, bunu içimde taşımanın acısından başka bir şey düşünemiyorum. Seni tanıdıkça bu acı artıyor. Yoldan geçen biri beni durdurup sorsa, ne cevap vereceğim? Herkes de böylece rahata kavuşacak: demek bir şey yokmuş diyecek; söyleyemediğinize göre, açıklamadığınıza göre, ifade edemediğinize göre. Huzur içinde ayrılacaklar, beni kahredici bir çaresizlik içinde bırakıp. Huzurdan iki gözleri de kör olsun inşallah. Piyango bayiliği de verilmesin. Müze de kapatılsın. Bir daha da böyle bir Selim gelmesin dünyaya. Bilimsel bilimsel yaşayıp dursunlar. Selim olmayan çocuklarının yaygarasından geçilmesin dünyada. Onlar da, onlara karşı olanlar da, anlayışsızlar da anlayışlılar da, huzurlular da, huzursuzlar da daha beter olsunlar: Allahın belâsı bir mutluluk gelsin dünyaya. (363-364)

Selim'in huzursuzluğu onun sahiciliğinin bir parçasıdır. Başkaları mutsuzken mutlu olamayışının, dünyada bu kadar acı varken kaygısının hiç dinmeyişinin işaretidir. Turgut'un burada sözünü ettiği "Allahın belâsı bir mutluluk", belli ki böyle bir huzursuzluğu hiç duymamış olanlara kısmet olacaktır. Başkalarının acılarına duyarsız oldukları için, Tolstoy'un *Kroyçer Sonatı*'nda isabetle teşhis ettiği üzere, her daim "karnı tok bir ineğin huzuru" içinde yaşayacak olan orta sınıfın kayıtsızlığını anlatmak için söylenmiştir. Huzur ancak onlar için mümkündür. Selim gibiler içinse, ancak sonu gelmeyen bir huzursuzluk söz

konusu olabilir. Dünyadaki tüm acılar dinmeden, Turgut'un Hamletleştigi genelev sahnesinde söylediği gibi, yoksullar, itilmişler, talihsizler iyi bir hayata sahip olma şansını bulmadan, Safter gibiler lastik terlikleri çıkarıp bayramlıklarını giymeden bu huzursuzluk da nihayete ermeyecektir.

Oğuz Atay burada bize insanın ancak orta sınıfın kayıtsızlığı içinde huzurlu olabileceğini bir daha hissettirir. Bu kayıtsızlık da, Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'de Ivan'ın hikâye ettiği Büyük Engizisyoncu'nun "karınca yığınları" diye tarif ettiği insan topluluklarını hatırlatır bize. Ivan Karamazov tarafından nakledilen hikâye, 15. yüzyılda İspanya'nın Sevilla şehrinde yeniden ortaya çıkıp mucizeler yaratmaya başlayan İsa'nın, kendisini yakalayıp bir hücreye tıkan Büyük Engizisyoncu ile yaptığı son konuşmayı anlatır. Aslında İsa konuşma boyunca sessiz kalır. Konuşan yalnızca Engizisyoncu'dur ve özet olarak şunları söyler: İsa, onlara özgürce seçim yapma hakkını vererek insanları taşıyamayacakları kadar ağır bir yükün altına sokmuştur. Ama neyse ki, kilise zamanında davranıp bu yükü devralmış ve böylece kitlelere mutlu olma şansını tanımıştır. Şimdi İsa'nın yeniden ortaya çıkıp kilisenin işini bozmaya hakkı yoktur, çünkü kilise şeytana uyduysa da, bunu İsa adına yapmıştır. İnsanları varoluşun ağırlığından kurtarmış, tıpkı İsa'nın yaptığı gibi, acıları kendi üzerine almıştır. Sonuçta, insanlar mutludurlar. Kendi iradelerini inkâr ederek ve özgür düşüncenin insanı huzursuz eden sorularına sırt çevirerek yaşarlar. Mutluluğun yolu budur. Kendinden daha büyük bir sisteme teslim olmak. Onlar engizisyoncuya ve kiliseye teslim olmuşlardır, "büyüsünü kaybetmiş" bu modern dünyadaki insanlar ise elbette onun yerini alan şeye, yani kapitalizmin yarattığı büyüye teslim olacaklardır. Turgut ve arkadaşları da, burjuvazinin tıkrık tıkrık işleyen düzenine biat etmişlerdir sonunda. Kendilerini onun akışına bırakmış Engizisyoncu'nun sözünü ettiği "karınca yığınları"nın şeklini almışlardır. Halbuki Dostoyevski'nin Engizisyoncu'nun tiradıyla yaptığı gibi, Atay da yukarıdaki bölüm vasıtasıyla bize şunu söylemek ister: Varoluşun acılarını bertaraf etmek isteyen, varoluşun kendisini de gözden çı-

karmış olur. İnsanın kendi iradesini reddedip mutluluk peşine düşmesi, işte tam da bu nedenle kabul edilemez. Turgut'un arkadaşlarının temsil ettiği dünya, içi boşalmış ve insani değerlerini kaybetmiş bir dünyadır. Engizisyoncu'nun karşısında duran İsa gibi, Selim de bunun karşısında yer alır ve insan olmanın korkunç bir şekilde özgür ve bu nedenle korkunç bir şekilde yalnız olmak anlamına geldiğini hatırlatır bize. Onun Budala'lığı biraz da buradan gelir.⁸

Selim'in varoluşsal yalnızlığının çaresizliğinde cesurca durmasından söz açılmışken, Turgut için aynı şeyin romanın sonuna kadar geçerli olmadığını da söylemek gerekir. Bunu yukarıda alıntıladığımız bölümde de görürüz. Biletçinin kızıyla ilgili pasaj, Turgut'un en yakın arkadaşına olan ihanetini ve daha sonraki suçluluk duygusunu göstermesi bakımından da önemlidir. Arkadaşları Selim'le ilgili acımasız şakalar yaparken Turgut'un onlara katılması bağışlanamaz ve kendisi de bunun farkındadır: "Onlarla birlikte güldüm, der rezilliği için özür dileyemeyerek. Bütün arkadaşları –ama özellikle de Turgut– Selim'e ihanet ederler burada. Etrafındakilerin Selim'le alay etmesi belki de beklenen bir şeydir. Ama ona açıkça hayran olan Turgut'un arkadaşlarının zalimliğine katılması şaşırtıcıdır. Diğerleri Selim'le dalga geçtiğinde, o da mesafe alır. Özellikle de Selim uysal bir çocuk gibi sürekli sessizce kırıldığı için yapar bunu. Mışkin'e "Niçin kendinizi bu kadar alçaltıyor, herkesten daha aşağı bir yere koyuyorsunuz? Niçin kendinizi hurdaymış gibi gösteriyorsunuz? Niçin sizde gurur yok?" diye bağırın Aglaya gibi, bu bölümün genç Turgut'u da Selim'i sarsıp ona biletçinin kızına uygun olmadığını hatırlatmak ister. Onun arkadaşları bir otobüs biletçisinin yanına oturup kırk yıllık dost gibi sohbet edemez. Umut vaat eden genç bir mühendistir o. Kendi sosyal sınıfına yakışır insanlarla görüşmelidir. Turgut bir yan-

8 Holquist, Dostoyevski'nin *Budala*'nın başlığını daha romanını yazmaya başlamadan seçtiğini söyler. Ona göre, bunu karakterinin bir İsa figürü olduğunu vurgulamak için yapmıştır. Çünkü "Idiot" (budala, Latince *idiota*), özel insan anlamına gelen Yunanca kelimeden gelir (herhangi kolektif bir kimlikten ayrı bir adam hali) [...] O halde Mışkin bir budala olarak "yalnız insan"ı temsil eder. (Holquist, *Dostoyevski* 111)

dan arkadaşını “utanç duymayacağı” bir sosyalleşmeye çağırırken, bir yandan da kendisini korumaya çalışır. Kendisi de o biletleciye yakınlık duymuş olsa bile, bunun alışık olduğu toplumsal kabulü tehlikeye atacağını düşündüğü yerde geri adım atar ve arkadaşını yalnız bırakır. “Karınca yığını” böyle bir şeydir. Güçsüzlerin birliği gibi görünür ama kendi kurallarını dayatır. Birinci kural da şudur: Ya karıncalardan yanasınızdır ya da yalnızsınızdır. Turgut yalnız kalmaktan korkar.

Burada Dostoyevski gibi Oğuz Atay da Hıristiyanlığın ana hikâyelerinden biriyle, İncil’de havarilerinin İsa’ya ihanet ettiği sahneyle diyalog içindedir. İsa’nın peygamberliğini inkâr eden Petrus gibi Turgut da arkadaşına sahip çıkmamıştır. Petrus öldürülmekten korkar, Turgut ise dışlanmaktan.⁹ Derinde bir yerde, kitaptaki diğer karakterler gibi, ilk kriz anında Selim’den vazgeçebileceğini biliyordur. Bu bağlamda, havarileri tarafından inkâr edilen ve tamamen terk edilen İsa gibidir. Yalnızlığı insana “bugün ayağını öpen insanlar yarın ilk işaretimle kazığındaki kömürleri alevlendirmekte tereddüt etmeyecekler” diyen Büyük Engizisyoncu’nun kahince deyişini hatırlatır.¹⁰ Mışkin ve Büyük Engizisyoncu’nun İsa’sı gibi Selim de havarileri tarafından terk edilmiştir. O da diğerleri gibi, bir peygamber gibi ortaya çıksa bile mucizeler yaratamayacak ve varoluşun acıları karşısında çaresiz kalacaktır. Engizisyoncu, İsa’yı insanlığın sırtına taşıyamayacağı kadar büyük bir ağırlık yük-

9 İncil’e göre, havarileri İsa’ya ihanet etmekle kalmamış aynı zamanda onu inkâr da etmişlerdir. Çarmıha gerilmeden önceki gece Petrus onunla ölüme de hapse de gitmeye hazır olduğunu söyleyince, İsa ona şu şekilde cevap verir: “Sana söylüyorum Petrus, bugün horoz ötene kadar sen beni tanıdığını üç kez inkâr edeceksin” (Yuhanna, 22:34). Daha sonra İsa haklı çıkacak ve onunla birlikte olup olmadığını sorduklarında Petrus peygamberini inkâr edecektir: “Sonra adamı tanımadığımı söyleyerek bağırıp lanet etmeye başladı. Ve hemen o an horoz öttü” (Matta, 26:74).

10 Seçme özgürlüğü, Engizisyoncu’nun gözünde insanın üstlenemeyeceği bir sorumluluktur: “Durmüş bir akıl ve hatta ölüm bile iyiyi ve kötüyü seçme özgürlüğünden daha iyidir insan için. Bilinç özgürlüğünden daha cezbedici bir şey yoktur, ama onun kadar zulmeden de yoktur.” Öte yandan, insanoglunun dünyada aradığı şey, ona eziyet eden iradesini teslim edebileceği biri, itaat edeceği bir otoritedir. Mışkin de, Büyük Engizisyoncu’nun İsa’sı gibi bu otoriteden yoksundur. Onların yegâne güçleri güçsüzlüklerinde yatar.

lemekle suçlar. Kim özgürlüğün ağırlığıyla baş edebilir? Aksine herkes bunu daha büyük bir iradeye teslim edip rahatlamak isteyecektir. Aglaya Yepançin ise Mışkin'i benzer bir zalimlikle itham eder: "Şefkatsizsin: yalnızca doğrular var, işte bu yüzden adaletsizsin." Yalnızca doğruları düşünmek ve ahlâklı olmaya çalışmak Aglaya'yı yorar. Hayat bu doğruları yerine getirmeyi mümkün kılmayacak kadar karmaşıktır çünkü onun için. Aynı şekilde, Turgut da Selim'i hep kendine sadık kalmak istediği için kınar bazen. O kadar zor bir hedeftir ki bu! İnsan nasıl tamamen sahici olabilir? Nasıl temiz kalabilir? Ancak başka kimsenin olmadığı koşullarda, toplumsal hayatın tamamen yok olduğu, korkunç bir yalnızlıktan başka hiçbir şeyin mümkün olmadığı bir yerde olabilir bu. Yoksa kalabalıklara dahil olmak insanın sahiciliğini elinden alacak ve onu sıradanlaştıırıp yok edecektir.

Bu korkunç yalnızlık içinde tek aşkınlık ihtimali, yani ben'in kendi sınırlarının dışına çıkıp öteki'ne dokunduğu biricik yer, Selim'in durumunda da gördüğümüz gibi, acı çektiğini bildiğimiz bir başkasına duyduğumuz merhamettir. Birini sevmek de ancak böyle mümkündür. Onun için tıpkı Mışkin gibi Selim de kendi bencilliğinin içinde hapsolmadan sevebileceğini düşünür. Çünkü sevgi bir duygudaşlık ve şefkat ifadesidir onun için. Selim bu inancını başkalarıyla paylaşamaz ama onu taşıdığı bellidir. Biletçinin kızı sahnesinde gördüğümüz gibi, iki insan arasında kurulabilen bağın kutsallığına inanır ve bunu kendi benliğini aşmanın yegâne yolu olarak görür. *Budala*'daki örneklerde tekrar tekrar gördüğümüz gibi, Dostoyevski bu inancın sessiz kalmaya mahkûm olduğunu düşünür. *Tutunamayanlar*'da da durum farklı değildir. Mışkin gibi Selim de inancında tamamen yalnızdır. Biletçinin kızını sevmek ihtimali, genç Turgut'la ya da kendi egolarına saplanmış diğerleriyle paylaşabileceği bir şey değildir. Turgut onu sonunda anlar. Ama bu da artık arkadaşından bir farkı kalmadığı, yani tamamen "Selimleştigi" içindir. Bu nedenle, Kierkegaard'ın Abraham hakkında söylediği Selim için de geçerlidir:

Abraham sessiz kalır – ama konuşamaz zaten. Endişe ve acı da buradan gelir.

Çünkü eğer konuştuğumda kendimi anlaşılır kılamıyorsa, o zaman konuşmuyorum demektir – aslında gece gündüz hiç durmadan konuşuyor olsam bile. Abraham için de durum budur. Her şeyi söyleyebilir ama tek bir şeyi söyleyemez, yani başka birinin anlayacağı bir şekilde söyleyemez. Onun için de konuşmaz. (112)

Bu sessizlik, korkunç bir yalnızlık barındırır içinde. Selim, başkalarının acısını görebiliyor ve onlara anlık bile olsa dokunabiliyor olmasına rağmen, hiç kimsenin ruhunda kendisi için aradığı evi bulamaz. Romanda Turgut tarafından aktarıldığı gibi, bütün ömrü boyunca yalnız ama yapayalnız olduğu duygusundan kendini kurtaramaz. Evet, tanrısal olanla bir bağı olduğunu hisseder, ama bunu aktarabilecek dile sahip olmadığı için bu değerli mesajı da kendisiyle birlikte sessizliğe doğru götürür. Tamamen insanlaştırılmış ve incinebilir hale getirilmiş bir tanrısallığın –ki insan varlığının dünya üzerindeki hali de bundan başka bir şey değildir belki– mahkûm olduğu yegâne durum da ancak böyle bir yalnızlık olabilir. Selim kendi varlığının bu yalnızlığın içinde açıldığından emindir. Bunu *Tutunamayanlar*’da değişik şekillerde söylemekten çekinmez: “Önce Kelime vardı, diye başlıyor Yohanna’ya göre İncil. Kelimeden önce de Yalnızlık vardı. Ve kelimeden sonra da var olmaya devam etti Yalnızlık. Kelimenin bittiği yerde başladı; Kelime söylenemeden önce başladı” (151).

İnsanın dünyadaki yalnızlığı ve terk edilmişliği *Budala*’nın temel meselelerinden biridir. Dostoyevski insanın dünyadaki terk edilmişliğini resmetmek için, Mışkin’in Rogojinlerde gördüğü bir Holbein tablosuna başvurur.¹¹ Mışkin “bu tabloya bakan inancını kaybeder” dese de, Rogojin ona bakmayı sevdiği-

11 Holbein’in “Christ in the tomb” tablosu (1521) manevi bir çağrışımından yoksun, korkunç bir tasvirdir: Çürüyen bir ceset, düşmüş bir çene, mavimsiye çürüklerle dolu bir ten, ters dönmüş gözler – ölümsüzlüğün reddinin kusursuz görüntüsü. Dostoyevski’nin eşi Anna Grigorievna’nın söylediğine göre, Mışkin’in tabloyu gördükten sonraki yorumu Dostoyevski’nin kendi yorumuydu.

ni söyler. Holbein'ın bu meşhur tablosu, İsa'nın çarmıhtan indirilip tabuta konduğu anı resmeder. İsa'yı çarmığa gerilmiş olsa bile tanrının kutsal ışığının güzelliği üzerindeyken resmetmek yolundaki genel eğilimin tersine, bu tablo dövülmüş, yaralanmış ve çeşitli işkencelere maruz bırakılarak öldürülmüş bir insan bedenini en acınası haliyle temsil eder. Bu, İsa'nın en insan halidir. Ölü bedeninde tanrısallıktan en ufak bir iz bile yoktur. Kardeşlerinin zalimliğine maruz kalmış ve babası tarafından ölüme terk edilmiş bir adamın resmidir aslında. *Budala*'nın genç ve asi karakteri İppolit de intihar notu olarak yazdığı uzun mektupta bu tablodan bahseder:

Bu tabloda belki de, özellikle, herkesin boyun eğdiği ve sizi de ister istemez etkisi altına alan o karanlık, küstah, anlamsızsonsuz güç canlandırılmış. Ölünün çevresinde yer alan ve hiçbirini tabloda görmediğimiz insanlar o akşam bir anda bütün umutlarını, hatta belki de inançlarını paramparça eden korkunç bir acıyı ve kuşkuyu yaşamış olmalıydılar. Asla kurtulamayacakları bir düşünceyi de içlerinde götürerek her biri bir yana dağılıp gitmişti belki de. İsa da öldürülmeden önce kendisinin şu tablodaki halini görebilseydi, çarmıha kendiliğinden çıkar ve şimdi olduğu gibi ölür müydü? Tabloya baktığınızda işte bu soru da karşınıza dikiliyordu. (500)

Bu soru düşünmeye değerdir. Bir nihilist olan ve cehennem öteki dünyadan çok bu dünyada bulan İppolit, bize çektiğimiz acıların esas olduğunu ve onun ötesinde pek de fazla bir şey bulamayacağımızı söyler burada. Peki İsa kendi insanlığının tümüyle ayırdına varmış olsaydı ne olurdu, diye sorar. Tanrısallığından sıyrılmış bir insanlığın zavallılığını tümüyle önümüze koyar bu soruyla. İsa'nın bu tablosunda yalnızca havari-leri ve babası tarafından değil, taşıdığı mesaj tarafından da terk edilmiş olduğunu hatırlatır. Holbein'ın İsa'sı gibi, Mışkin de romanın sonunda taşıdığı ışığı kaybeder. Kurtarıcı değildir artık. Kimseyi kurtarmayı başaramamış, aksine herkese felaket getirmiştir. Her şey bittiğinde Rogojin'in yanında, onu düşmek üzere olduğu dipsiz uçurumdan kurtarmaya çalışırken, hem

aciz hem de çaresizdir. Bu sahnede, çarmıhta “Baba, baba beni neden bıraktın?”¹² diye haykıran İsa’dan hiç farkı yoktur. Bu İsa, yukarıda da söylediğimiz gibi, tanrısallığından sıyrılmış bir İsa’dır, çünkü umutsuzluk tanrılara göre değildir. Fakat bu sahneyi bu kadar etkili ve inanılabilir kılan da, İsa’nın insan oluşudur aslında. Incinebilir bir yanı olmasa, bu hikâyenin hiçbir anlamı kalmayacaktır. Ayrıca Terry Eagleton’ın da söylediği gibi, çarmıha gerilmeyi trajik yapan şey, İsa’nın sonlu olduğunu düşündüğü andır. İsa çarmıhta tamamen insanlaşmış ve kendi acısını kurtuluşa giden yolda anlamlı bir aşama olarak görmeyi başaramamıştır:

Eğer ölümü ihtişamlı bir yükselişin aracı, yani bir çeşit *reculer pour mieux* olsaydı, o zaman basit bir sihirbazlık numarasından başka bir şey olmazdı. Ama çaresizliğinin ifadesi olan o kutsal kitap alıntısının da gösterdiği gibi, ölümü ona bir tür tuzak olarak görüldüğü için verimli olabildi... Ancak bunun insanlık durumu hakkında söylenen son söz olduğunu kabul ettiği ölçüde onu son söz olmaktan kurtarabildi. (*Sweet Violence* 37)

Eagleton’un da dediği gibi, İsa’nın peygamber olarak bütün gücü insan olmasında –yani incinebilir olmasında– yatıyordu. İnancının kendisini terk ettiğine kanaat getirmiş olması da bundandı. Eğer sürecin tümüne hâkim olsaydı, o zaman hikâye basit bir tiyatroya dönecekti. Ama İsa’nın acıları, korkusu ve endişesi gerçektir. Bu da onun zalimlerin arasındaki kadar tanrısız olanın önündeki yalnızlığını da bir kez daha önümüze çıkarıyordu.

Tutunamayanlar’da insanın dünyada yalnız bırakılmış olduğu fikri defalarca karşımıza çıkar. Bunlar arasında en akılda kalıcı olanlardan biri, Süleyman Kargı’nın *Dün, Bugün, Yarın*’a yazdığı notlarda, Selim’in çocukluğunda kendisini nasıl terk edilmiş hissettiğini anlatan bölümdür. Oğuz Atay’ın eşsiz ironisi ile birleştiğinde, bu bölüm İsa’nın Baba’sına yönelttiği o si-

12 “Ve dokuzuncu saatte İsa yüksek sesle, “Baba, baba beni neden bıraktın?” anlamına gelen “*Eloi, eloi, lama sabachthani?*” diyerek bağırdı” (Mark, 15:34).

tem dolu yakarışın yansımalarını taşıyan unutulmaz pasajlardan biri olarak karşımıza çıkar. Buna benzer başka bölümler gibi, bu hikâye de karnavallaştırılmış ve popüler biçimlerle birleştirilerek yazılmıştır:

Allahım, onu neden yalnız bıraktın? Neden, yalnızlığının verdiği çaresizlikle can sıkıcı ilişkiler kurmasına izin verdin? Neden, geçirdiği her dakikanın hesabını sordun, içini ezdin? Neden, korkuyu göğsünden çekip almadın? Neden, suçluluk duygusunu üzerinden atmasına yardım etmedin? Neden, apartmanın bodrumunda saklambaç oynarlarken Ayla ile yalnız kaldığı zaman kıza dokunacak cesareti vermedin ona? Oysa, bu çeşit küçük cesaretleri en değersiz kullarından bile esirgememiştir. [...] Bir duvardan bir duvara çarpıp durdun onu. Bir uçtan bir uca itip durdun onu. Öğretmeni: 'Yalan söyleme, bu resmi sen yapmadın,' dediği zaman neredeydin? Neden, bir karşılık bulmasına yardım etmedin? Oysa, o resmi Selim yapmıştı. On bir yaşında, 'benim kızla konuşuyorsun,' diye Erdal'dan ilk tokadı yediği zaman, aslında kızla konuşmamıştı. Neden, babasının verdiği on liranın üstünü bir kerede yolda düşürmesini sağlamadın da, önce iki buçuk lirayı düşürdü ve koş a koş dönüp bu parayı ararken kalan dört lirayı da kaybetti? Soruyorum: neden? Sonra, neden karakola gönderdin Selim'i parayı bulan oldu mu diye sormaya? Neden polisleri güldürdün ve Selim'i ağlattın? Polisler daha mı iyiydi Selim'den? Biliyorum, İsa daha büyük acılar çekti diyeceksin. Bu kadar ayrıntılara giremezdi, diyeceksin. Asıl, ayrıntılara girmeliydi bence. Her şeyi yaşamalıydı. İlk okula göndermeliydin İsa'yı da Selim gibi. [...] İsa'nın ikinci gelişiyile durumu kurtaracağını sanıyorsun. Selim de ikinci kere gelirse görürsün. Yalnız, bu sefer lütfen aynı zamanda gelsinler artık. Araya gene binlerce yıllık bir uçurum koyma. Sonunda, ilk gelişlerinde yaptığın gibi ikisini de yalnız bırakma. (199-200)

Tanrı'ya karşı bir manifesto sayılabilecek bu bölümde görüldüğü gibi, Selim'in bütün hayatı kendisine gülünmesini engellemeye çalıştığı uzun bir mücadele şeklinde geçmiştir. Başka-

larının ona gülmesinden korkar Selim. Belki de “Tanrı’nın Çocuğu” olarak ciddiye alınmak istediğı içindir bu. Ne var ki, hep kaçmaya çalıştığı bu kahkaha hayatı boyunca onu kovalar. Polisler ona güler, arkadaşları ona güler. Kadınların ona güleceğı korkusuyla neredeyse titrer. Ama bu kahkaha aslında kişilere ya da tekil bir olaya mahsus bir şey değildir. Selim bunu kozmik bir kahkaha olarak hep içinde duyar. Tanrı-Baba tarafından terk edilmiş bir dünyada hâlâ inancını koruyan birinin düştüğü trajikomik durumun ifadesidir bu. Varoluşun anlamsızlığının yegâne karşılığı budur. Evrenin sonsuzluğu içinde kendine bir ev bulmaya çalışan insanın zavallılığının ifadesidir. Zamana tâbi olanların evi olamaz çünkü. Gelip geçerler onlar. Onun için, Prufrock’un “ezeli uşak” diye nitelediğı zamanın karşımıza dikilip “pis pis sırtarak” bize ölümlü olduğumuzu hatırlatışını da düşündürür bize. Onun kıs kıs gülüşünde de benzeri bir istihza gizlidir çünkü. “Demiyorum, peygamberim ben – şart değil ya bu zaten, der Eliot bu şiirde. Gerçekten de peygamber olmak şart değildir, insanoğlunun kaderini görebilmek için. Mesaj oradadır ve hepimiz içindir. Bir gün zaman denen o “ezeli uşak” hepimizin paltosunu tutacak ve yüzümüze gülerek buradaki vaktimizin tamam olduğunu söyleyecektir.

Bununla beraber, Selim’in peygamberce yaşantısında, onu Mışkin’e benzetmemizi mümkün kılan bir saflık gizlidir. Ona gülünmesi biraz da bu saflığındandır. Her iki karakterin de Don Kişot ile karşılaştırıldığını görürüz. Selim’in Kişotvari şövalyeliğinden daha önceki bölümlerde söz etmiştik. Mışkin ise açık bir şekilde Don Kişot’a benzetilir. Pavlovsk’ta Lebedev’in villasında geçen sahnede, Mışkin’e âşık olduğunu fark ettiğı için kendinden nefret eden Yepançin ailesinin en küçük kızı Aglaya herkesin içinde yüksek sesle “Zavallı Şövalye” adlı şiiri okur. Etrafındakilere bu şiiri sevdiğini söyler, “çünkü şiir ideal yaratma kapasitesine, ideali kurduktan sonra da ona inanma kapasitesine sahip ve tüm yaşamını gözleri kapalı o ideale adanmış bir adamı tasvir ediyor”dur. Daha sonra bu “zavallı şövalye”nin Don Kişot olduğunu ve ciddi bir şiir olarak yazıldığını söylese de, Mışkin de dahil olmak üzere herkes bunun genç adamla alay etmek için

okunduğunun farkındadır. Aglaya'nın Prens'in saflığı ile dalga geçmek için şiirdeki baş harfleri Nastasya'ninkilerle değiştirdiği kimsenin gözünden kaçmamıştır.¹³

Her iki romandaki Don Kişot göndermeleri de yerini bulur. Gerçekten de iki karakterde de bu yüce gönüllü şövalyeyi andıran bir azizlik hali vardır. Ancak ne Mışkin'de ne de Don Kişot'ta Selim'de gördüğümüz farkındalığın bir benzerine rastlayabiliriz. *Budala*'da olayları Mışkin'in tarafından görebildiğimiz ya da onun etrafındaki insanlar arasındaki konumunu anladığımız anlar vardır: Terk edilmiş bir mesih'tir o. Ama Mışkin hiçbir zaman Selim'inkine benzer bir farkındalık göstermez. Tamamen kendine özgü bir roman kişisi olmasına rağmen, herhalde Dostoyevski'nin yarattığı pek az monolojik karakterden biridir. Diğer Dostoyevski karakterleri gibi başka sesleri kendi bilincinde içselleştirmez ve onlar gibi tamamen birbirine zıt kişilik özelliklerini aynı anda bünyesinde barındırmaz. Kısaca söylemek gerekirse, bir roman kişisi olarak kendisine karakter özneliğini bahşetsek de, Mışkin'in Dostoyevski'nin karakterlerine özgü diyalojik bilinç ve bölünmüş içsellığe sahip olduğunu söyleyemeyiz.

Belki de bu nedenle, Dostoyevski bu karakteri yaratmak için çok uğraşmıştır. Bu roman için aldığı notlarda çıkardığı ilk altı taslağın Mışkin'i, diğer romanlarında olduğu gibi karmaşık bir karakterdir. Dostoyevski aynı anda hem aşk hem de nefret hissedebilen bir karakterin “derin doğasının ikiliği” hakkında uzun uzun konuşur. Ama bu onu bir türlü tatmin etmez. Bu sefer “daha saf” bir karakterin peşinde olduğu, bir süre sonra belli olur. İlk taslaktan itibaren bu “güzel ruhu” arar ve yedinci taslakta onu bulur. Zalim olmadan sevebilen, gururlu olmadan feda edebilen, iyi kalpli güzel ruhlu Mışkin sonunda karşımızdadır. Dostoyevski, onunla ilgili şöyle der: “Dünyaya bakışı: Her şeyi affeder, her şey için neden bulur, hiçbir günahın af-

13 *Budala*'da sürekli Don Kişot'a gönderme yapılması tesadüf değildir. Dostoyevski bir Cervantes hayranıydı. Büyük bir hayranlıkla baktığı bu yazarı övmüş ve romanını “dahi bir adamın elinden çıkan en büyük ve hüznünlü eser” olarak adlandırmıştır. Bkz. Fyodor Dostoyevski, *Bir Yazarın Günlüğü*, çev. Kayhan Yükseler, YKY, İstanbul, 2005.

fedilmez olduğunu düşünmez” (Notebooks 165). Belli ki Dostoyevski, Mışkin’in diğerlerine karşı duyduğu özverili sevgide tanrısal olanın varlığını hissetmemizi ister. Aslına bakarsanız. Holquist’in dediği gibi, İsa’yı bir roman karakteri olarak düşününüz zaman elde edebileceğiniz en iyi netice herhalde Mışkin gibi biridir: “İsa’nın anlamı biyografisinin bir parçası olan *telosun* içindedir; bütün yaşamı yeniden dirilişe doğru gitmeye yani insan-üstü bir varlık haline gelmeye yöneliktir. Öte yandan Mışkin’in sorunu, yalnızca bir öznellik olmasıdır: Onun görevi bir *telos* bulmak ve kendi tekil varlığına anlam verebilecek bir evrensellik *kazanmaktır*” (111). Bir peygamberden bir roman karakteri yaratmak arzusu içinde olan Dostoyevski, Mışkin’i mümkün olduğu kadar insanlaştırmıştır. Bütün karakterleri gibi ona da tartışılmaz bir öznellik verirken, bir yandan da onu her zaman yaptığıının aksine günah ve zaafla kirlenmiş karmaşık bir karakter olarak yaratmamıştır. Bunu yapmamıştır çünkü karakterinin “azizliğini” romanın sonuna kadar koruyabilmek istemiştir.

Tutunamayanlar’a geri dönersek, Selim de bir tür aziz sayılır. Ama bu “azizlik” halinde kaldığı müddetçe kendi varlığını sürdürmesinin olanaksızlığının tamamen farkında olması açısından Mışkin’den ayrılır. Onun bu farkındalığı nedeniyle, metin hem acılaşır hem de mizahla yüklenir. Selim’in kendini dışarıdan görebilmesi ve dünya karşısındaki başarısızlığının farkında olması, romanı ironik bir dile doğru sürükler. Selim zoraki bir peygamberdir. Ama kendisini evrensel bir mesajı olan bir elçi olarak düşünmekten de vazgeçmez. Birinin bunu yapması gerekiyordur. Ortalıkta bu mesajı iletmeye niyetli başka bir aday görünmediğine göre, iş başa düşmüştür:

Selim ne yapabilirdi? İnsanlar doğru yoldan ayrılmıştı ve “mücazat ve mükâfat”ın gene ortaya çıkması gerekiyordu. İsa’nın ikinci gelişinin de geciktiğini görünce, birden ortaya çıktı ve insanlara şöyle buyurdu:

Ne yazık onlara ki çıkarlarına dokunulmadıkça doğru yola gitmezler ve Allah’ın kendilerine sunacağı nimetleri bilmezler.

Ne yazık onlara ki kalpleri temiz olmadığı için herkesi kötü sanırlar ve günahsız ve günahkâra bir fark gözetmeden kötülük ederler.

Ne yazık onlara ki duygulu çekingenliği korkaklık, samimiyeti yaltaklanma ve yardımı bir baskı sayarlar.

Ne yazık onlara ki kendilerine açılan saf bir kalbi zaaflarından istifade edilecek, istismar edilecek bir akılsız sayarlar.

Onların, geleceği yaratan insanlar arasında yeri yoktur.

Unutulacaklardır. (221)

Oğuz Atay'ın Selim'in ağzından verdiği mesaj metnin geneline yayılan muğlaklığı taşır: Hem ciddi hem şakacıdır. Hem acıklı hem komiktir. Daha evvel ayrıntılı bir şekilde değindiğimiz karnaval özelliklerini taşır. Burada dikkatimizi çeken şeylerden biri de, dünyaya inmeyi başarmış olsa bile bir peygamberin muhtemelen tanınmayacağı ve zulme uğrayacağı fikridir. Selim bir taraftan iyiliğin mesajını taşıyor olsa da, bir yandan artık bu dünyada ona yer olmadığına inanır. İnsanların iyiliği aptallıkla, dikkatli bir çekingenliği korkaklıkla, samimiyeti yaltaklanmayla karıştırdığını söylerken anlatmak istediği budur. İsa yeniden gelse bile, tanınmayacak ve belki de taşlanacaktır. Onun için aslında evsiz bir peygamberdir Selim. Daha ilk sayfalardan, roman boyunca tanıştığı her bireyde kendine bir "ev" aradığını görürüz. Esat ve kardeşiyle olan arkadaşlığı, Metin'le olan ilişkisi, Turgut'a olan bağlılığı: Hepsi insanlarla koşulsuz bir şekilde iletişim kurma isteğini gösterir. Kendini başkalarına açmaya hazırdır aslında. Ama bu konuda her seferinde başarısız olacak ve yeniden içine kapanacaktır.

Roman boyunca Selim'in kendini başka insanlara anlatmak konusundaki çabasının izlerini takip ederiz. Turgut'la beraber biz de onun ölmeden önceki bu acıklı macerasına tanık oluruz. Selim bu karakterlerin hepsinin hayatlarına dokunmuş ama onların yaşantısının bir parçası olamamış, onların yakınlığında kendini evinde hissedememiştir. Bu kişilerin hepsine ruhunu açmak istemiştir halbuki: Metin'e, Süleyman'a, Turgut'a ve son olarak da Günseli'ye. Ama her seferinde onlar tarafın-

dan yargıldığını, dışarıda bırakıldığını ve hatta inkâr edilmesini düşünmüştür. Çünkü İsa gibi o da müritlerinden çok fazla şey istemiştir. Kendilerini tamamen teslim etmelerini ve in cinme olasılığına açmalarını beklemiştir. Yargıdan ve şüphe den ari bir kurtuluş umudunu taşımalarını ummuştur. Bu nedenle, onu kendi varoluşunun ötesine taşıyan tek itiraf, Günseli'ye yaptığıdır, çünkü Günseli onu yargılamadan tanımaya hazırdır. Günseli, romanda Selim'i olduğu gibi kabul etme becerisine sahip tek karakterdir. Bu genç adama baktığında, dayanılmaz bir acı içinde kıvranan birini görür. Varoluşun acısıdır bu. Ve Selim'e çok ağır gelmektedir. Selim kendi acısını gören birinin önünde uzun süre ayakta kalamaz. Bunun üzerine, kendini ötekinin merhametine bırakarak Günseli'nin önünde eğilir ve sadece kısa bir süre için bile olsa ona teslim olur.

Selim'in bir başka insanda kendine ev bulma arzusu, öteki'nin sınırlarına dayanıp kendini aşma isteği, bize yine Prens Mışkin'i hatırlatan bir varoluş biçimine işaret eder. Mışkin'i harekete geçiren de Selim'inki gibi bir bütünleşme arzusudur. Anlamın bütünlüğüne ulaşmak, ancak kendimizi aşmakla mümkündür. Bu da bir başkasının ruhunu kendimizinki gibi bildiğimiz anda gerçekleşebilir ancak. Çoktan kaybettiğimiz bir cennete, her şeyin her şeyle bir olduğu, anlamın henüz parçalanıp öznelleşmediği bir zamana geri dönme arzusudur bu aslında. Öze geri dönme çabasıdır. Hermann Hesse, Mışkin'i başkalarından farklı kılan şeyin bu bütünlük duygusunu taşıyor olması olduğunu söyler. Anlık bile olsa Mışkin, bütün anlamın aslında "tek ve aynı" olduğunu görmüş ve insanın bu anlamdan ayrılmış olmasının sadece bir görüntü olduğunu hissetmiştir: "Kısacık bir aydınlanma anında bütün varlığın, bütün duyguların, bütün acıların ve bütün anlayışın hepsini kendi bedeninde hissetmiştir. Onun büyülü varlığının özü de budur." Bu bütünlük duygusuyla ilgili tek sorun anlık olmasıdır. Selim'in de romanın ilerleyen bölümlerinde anlayacağı gibi, insanın bu kadar geniş bir dünya algısında uzun süre kalması mümkün değildir. İnsan, tanım itibarıyla, kendi öznel bakış açısına, kendi sonlu perspektifine sıkışmıştır çünkü. Mışkin gibi, o da varlığını his-

settiği bu “anlam” a tutunmaya çalışır, ama kutsal bir varlık değil ölümlü bir insan olduğu için onu kaybetmeye mahkûmdur. Böyle bütünlüklü bir anlamın varlığını seziyor olsa da, bir sonraki anda bunun elinden alınacağını bilir. O anlamın içinde yaşamaya devam etme isteği, dünyanın sonsuz çeşitliliği ve kendi özneliliği tarafından sürekli tehdit edilir ve sonunda tamamen mahvolmasıyla sonuçlanır. Selim, sözünü hiçbir zaman bitiremeyecek ve bu sezgisini başkalarına aktaramayacak olduğunun farkındadır. “Sezgilerini nasıl ispatlayabilir insan?” diye sorar. “Sonradan uydurdun derler,” diye düşünerek endişelenir. Sonra bütün meselenin zaten başkaları olduğunu hatırlar. “Bu ‘diyenler’ olmasa, belki birşeyler yapabilirdim. Kulaklarımda sürekli uğultu yapan bu sesler, bu “diyenler” beni dermansız bırakıyor. Sözümü bitirmeme fırsat vermiyorlar” (656).

Tutunamayanlar’da başkalarının gözü altında yaşamamanın korkunçluğunun anlatıldığı birçok sahne vardır. Belli ki Atay, başkalarının varlığının cennetimiz olamadığı yerde cehennemimiz haline geldiğinin farkındadır. Ama bunlardan biri bize özellikle *Budala*’daki meşhur bir bölümü hatırlatır. Dostoyevski’nin romanındaki bu bölümde, Yepançin ailesi, küçük kızları Aglaya’nın Prens Mışkin’e âşık olduğunu fark edince nişanı resmî olarak ilan etmek için yüksek sosyeteden bir grup insanı evlerine davet eder. Aglaya’nın vaftiz annesi de olan Prenses Belonkonski de davetliler arasındadır. Onun Prens’i görmesi ve bu evliliği onaylaması Yepançinler için özellikle mühimdir. Bu davet sahnesini insanın içi parçalanmadan okuması gerçekten mümkün değildir. Çünkü zavallı Prens, Aglaya’yı memnun etmek için elinden geleni yapsa da, bu ortamda kurtlar arasına atılmış bir kuzu gibidir. Onun masumiyeti ve sahiciliği ile etrafını saran sözde soyluların sahtekârlığı arasındaki gerilim, bu sahneyi unutulmaz kılar. Prens, Aglaya’nın korktuğu tüm “budalalıkları” bir bir yapar. Önce partideki misafirlerle Roma Katolikliğiyle ilgili ateşli bir tartışmaya girer, sonra yüksek sosyetenin ne kadar asil ve yüce ruhlu olduğuna dair uzun bir konuşma yapar. Son olarak öyle heyecanlanır ki, büyük bir vazoyu devirir ve epilepsi krizi geçirerek yere yıkılır. Parti tam bir

felaketle sonuçlanmış, Prens tamamen saçmalayarak Yepançin leri küçük düşürmüştür. Aglaya'nın gözünde tamamen işe ya ramaz bir adamdır artık. O vakte kadar, Mışkin'in şövalyeli ği üzerine kurduğu birtakım romantik hayallerle oyalanan bu genç kızın bencil ve şımarık tarafı da böylece ortaya çıkar. Aglaya, o geceden sonra Prens'e tamamen sırtını döner ve kendisine en çok ihtiyaç duyduğu anda nişanlısını terk eder. Daha sonra yeniden görüşecek olsalar bile, Mışkin'den gerçekten vazgeçtiği an aslında budur.

Tutunamayanlar'da bu sahnenin bir benzeri, Selim'in Günseli'nin halasına yaptığı ziyarette tekrarlanır. Bu ziyaret, Günseli için toplumsal kabul ve onay arayışının işaretlerini taşıırken, Selim için ise entelektüel bir "sara krizi" olarak tezahür eder.

Günseli beni görünce şaşırdı. İnsanlar neden şaşırlar beni görünce? Sonra neden kendilerini toparlarlar? Hiç olmazsa şaşkınlığınızı sürdürün. Size sürekli bir duygu vermesini hiç bilemeyecek miyim? Günseli de toparladı kendini. [...] Bir takım eller sıktım, bir takım adlar saydılar: hepsini hemen unuttum. Ben her şeyi öyle bir kerede öğrenemem. Şaşıyorum. Düşüp bayılacağımı sandım birden. Tanımadığım insanların evinde bayılmak! Bir koltuğa çöktüm. (623)

Selim Günseli'yi sever, onunla birlikte olduğu zamanlarda kendini iyi hisseder. En azından ilişkilerinin başında böyledir bu. O zaman bu sahnede bu kadar gerilmesine neden olan şey nedir? Mışkin gibi bayılacağını düşündürten şey nedir? Selim, dünyadaki bütün sahteliği ve sathiliği Günseli ile olan ilişkisinin dışında tutmak ister. Oysa bu sahnede korktuğu ne varsa gerçekleşiyor gibidir. Başkalarının gözleri altında bu ilişkinin ayakta kalabileceğine inanmaz. Günseli ile arasına bütün dünya girmiştir sanki. Toplumsal hayata sinmiş bütün yapaylığın onların hayatını işgal edip kirleteceği hissinden bir türlü kurtaramaz kendini. Bayılacak gibi hissetmesinin sebebi budur. Korktuğu şey yalnızca kendini hiç tanımadığı insanların arasında bulmak değil, Günseli'nin de bu yabancılığın bir parçası olduğunu keşfetmektir. Gizli gizli şüphelenir bundan. Gün-

seli'nin halası gibi biri olmasından, o hayatın bir parçası olarak yaşamaya devam etmek isteyeceğinden, daha da fenası, kendisini o hayatın içine çekeceğinden korkar. Bu mazbut evin arada bir misafirler için açıldığı belli olan oturma odası Selim'in kabusu olur. Orada Günseli'yi seven adam olmaktan çıkar, "uygun bir kısmet" haline gelir. Günseli'nin buna itirazı olmadığına vehmettikçe, iyice eli ayağı birbirine dolaşır ve ne yapacağını bilmez olur. Onun gözünde bu, Günseli'nin büyük ihanetidir. Turgut gibi o da, başkaları tarafından kabul edilmek arzusu içinde, sürünün bir parçası olmayı kabul etmiştir. Bir an için bile olsa Selim'i, onunla kurduğu o çok özel yakınlığı gözden çıkarmış ve halasının beklentilerine teslim olmuştur. Selim'in buna razı olması mümkün değildir. Günseli'nin ona belli bir mesafeye davranması ve sahte bir ilgisizlik içinde halini hatırlaması, Selim'in dengesini tamamen bozar:

Rahat görünmek için bacak bacak üstüne attım ve sürekli gülümsemeye çalıştım. Bacağım titriyordu: havadaki bacağım. İki elimle, bütün gücümle tuttuğum halde titriyordu. Onların bacakları titremiyordu. Bütün bacaklara hırsla baktım; biraz da korkuyla. Herkes bana bakıyordu; bacağımın titremesine bakıyordu. Kibarlıklarından görmemiş gibi yapıyorlardı. Batsın kibarlığınız! [...] Günseli de beni rahat ettirmek için, aldırımıymış gibi davranıyordu. Yoksa bana öyle mi geliyordu? Bu daha çok sinirlendiriyor beni. Bir yandan bana aldırımıymış gibi yapıyor, bir yandan da benden korktuğunu hissediyorum. Kötü bir şey yapmaktan korkuyor benim için. (624)

Tıpkı Prens Mışkin'in partiyi mahvetmesinden korkan Aglaya gibi, Günseli de Selim'in bir felaket yaratacağından endişe etmektedir. Bu durum Selim'i iyice tedirgin eder. Toplumsal davranış kalıplarını altüst edecek bir kişiliği olduğunun kendisi de farkındadır çünkü. Mışkin sadece Aglaya'yı mahcup etmek istemediği için gerilir. Selim ise, Mışkin'in aksine, Günseli'nin ailesinin taktığı maskeyi tanır ve reddeder. Acıklı bir yüce gönüllükle yüksek sosyetenin sahtekârlarını iyi yürekli insanlar diye öven –ve belki de Budala'nın en ironik sahnelerinin

den birini yaratan– Mışkin kadar saf değildir o. Bu ailenin yapmacık kibarlığını görür ve bundan nefret eder. Kendisini bir-iki sözcükle tanımlayıp damat adayları arasında kataloglamak isteyen gözlerin farkındadır. Ama bundan da önemlisi, Günseli'nin de kendisine bakan bu yargılayıcı gözlerden farklı olmadığını hissetmesidir. Ne olursa olsun arkasında duracağından ve yere düşerse onu tutup kaldıracağından emin olamaz. Belki yapacaktır bunu. Ama Selim'in bundan bir an için şüphe etmesi bile ilişkinin darbe alması için yeterlidir.

Burada önemli olan, Selim'in tamamen teslim olduğu bir anda gafil avlanmış olmasıdır. Selim kendini başkalarına da açmaya çalışmıştır. Senelerdir arkadaşlarıyla yürüttüğü uzun ilişkiler bunun göstergesidir. Ama Turgut da dahil olmak üzere bütün bu kişilerle kurduğu ilişki her zaman birtakım teorik tartışmalara, akıl yürütmelere ve sayısız oyunlara dayalıdır. Ama Günseli ile ilişkisi böyle değildir. Bu ilişkide Selim hayatında ilk kez kendini bir kadına açmış ve onun varlığı önünde eğilmeyi göze almıştır. Bu onun uzlaşma anıdır. Hatta kurtuluş umududur. Akıl yürütmeye, oyun oynamaya ya da şakadan bile olsa kibirle alakası yoktur. Burada ilk kez kendi benliğini tamamen tehlikeye atmış ve Günseli'ye âşık olduğunu kabul etmiştir. Bu sahnede yıkıma uğrayan, kendini garantiye almış bir Selim değildir onun için. Tam tersine, kendisini tehlikeye ve zarar görmeye açmış, yani başkasının merhametine teslim olmuş bir Selim'dir. Böyle bir teslimiyet beklenen felaketi de beraberinde getirir. Bu sahnede Mışkin gibi Selim de, havarileri tarafından terk edilen İsa'nın görüntüsüne bürünür. Bundan sonra Günseli'den uzaklaşacak, gitgide yalnızlaşacak ve sonunda kendini öldüreceği noktaya kadar gelecektir.

Günseli'nin onu terk ettiğini düşündüğü anda Selim'in çektiği acı varoluşun acısıdır. Birinin bir başkasına tümüyle açılamayacağını, onu asla kendisi gibi bilemeyeceğini anladığı anda, kendi varlığının sınırlarıyla yüz yüze gelir çünkü. Üstelik bu acı eskisinden daha da kuvvetlidir, çünkü artık tecrübenin etkisiyle keskinleşmiştir. Kısacık bir an için bile olsa, evrensel olanın varlığını hissetmiştir çünkü Selim. Günseli'ye âşık oldu-

ğunda onun varlığında kendi varlığını görebileceğini hissetmiş ve böylece aslında büyük bir anlamın parçası olduğunu görmüştür. Ama insanın varoluşunun sonluluğu ve zamana karşı dayanıksızlığı, bu anın sürekli olmasını engeller. Selim, kendindeki “öteki”nin varlığını keşfetmesiyle evrensel olana dokunmuştur. Ama bunun devam etmesini sağlayamamış ve böylece bu aşkınlık ihtimalini sonsuza dek kaybetmiştir.

Gidelim buradan Günseli. Terden utanç içindeyim. Boğazım yanıyor, ateşim yükseliyor. Günseli, durmadan bana bakıyordu. Beni seviyordu. Her şey iyi gitsin istiyordu. Sevginin her şeyi düzeltmesini istiyordu. Ben de istiyordum. Gücüm kalmamış. İstedığımı, istemem gerektiğini düşünmeğe çalışıyordum ancak. İstemiyordum. Ben dalgın bakışlarla, gürültülerin arasında kendime bir yol açıp, ne pahasına olursa olsun kapıya ulaşmaya çabalıyordum. (631)

Bu Selim’in büyük kaçıdır. Aradığı kapı, onu Turgut’un ya da Günseli’nin kısmen dahil oldukları burjuva hayatının sahteliğinden kurtaracak bir çıkış değildir sadece. Selim burada hayatın kapısından yürüyüp çıkmak ister. Dünya onun varlığının teminatı olamamış, bu peygambervari karakter kendine yeryüzünde bir ev bulamamıştır. Selim belki kendini bu sahneden çok sonra öldürecektir. Ama bu onun intiharının başlangıcıdır. Taşıdığı tanrısal mesajın ağırlığı altında ezilen ve insanlaştığı ölçüde acı çekmeye mahkûm olan bu karakterin yıkımının resmidir. Bu dünyada Selim-olmak imkânsızdır. İnsan ne masum kalmayı başarabilir ne de sahiciliğini teminat altına alabilir. Sahici olan tek şey, belki de ölümün ta kendisidir.

Selim’in intiharının olanaksız bir projeyi hayata geçirmeye çalışan bir karakterin sonu olarak okunmasını ister Oğuz Atay. Kendi öznel dünyasına tanrısallık atfeden, düşüncelerinin kutsallığında yaşamak isteyen bir karakterin trajedisini anlatır bize. İnsanın dünyadaki varlığına anlam verecek olan bütünlük belki hâlâ oradadır. Ama modernlikle birlikte artık bireylerin ulaşamayacağı bir yere çekilmiştir. Dünya büyüsünü yitirmiş, onun yerini kendini kutsallaştırma eğilimi içinde olan bir

“Tanrı-İnsan” almıştır. O da kendine atfettiği misyonu gerçekleştiremeyecek ve aradığı evrenselliğe ulaşamayarak yok olup gidecektir. Selim’in kişiliğinde Atay, bu Tanrı-İnsan’ın başarısız bir peygamber olarak portresini çizer. *Tutunamayanlar*’ın aktardığı en korkunç mesaj budur: Dünya acı ile doludur ve bunun hiçbir çaresi yoktur. Hepimiz kendi yalnızlığımız içinde kıvranarak yaşayacak ve birbirimizin acısını tanıyabildiğimiz kısa anlar dışında hiçbir aşkınlık ihtimali olmadan ölüp gideceğizdir. İsa’nın insanlara beslediği türden bir sevgi ise, İvan Karamazov’un dediği gibi, ancak tanrılara özgü bir şeydir (“Öyle ya, bir Tanrı’ydı o. Ama bizler Tanrı değiliz.”) Öyleyse bu insanların yapabileceği bir şey değildir. Bir insanın bir diğerine kendi benliğini hiçe sayarak bağlanmasını beklemek, onu taşıyamayacağı bir yükün altına sokmak demektir.

Sonuç olarak, Oğuz Atay’ın Dostoyevski ile diyalogunda insanın bu dünyada kendine bir zemin bulmasının olanaksızlığı meselesine odaklandığını söyleyebiliriz. *Tutunamayanlar*’da, özellikle Selim’in yaşantısı üzerinden *Budala*’ya gönderme yaptığı yerlerde, Atay varoluşumuza bir anlam atfetmenin imkânsızlığını dile getirir. Selim, romanın bir yerinde “Yalnızca tek bir felsefi problem vardır o da intihardır,” diyen Camus’yü tekrarlayarak, Turgut’a kendisinin ontolojik problem yüzünden ölecek ilk insan olduğunu söyler. Aslında yaptığı şey de tam olarak budur. Bütün roman boyunca onun bir Dostoyevski karakteri gibi insanın dünya üzerindeki varlığına ve bu varlığın incinebilirliğinden kaynaklanan büyük acıya bir anlam atfetmeye çabalamasını izleriz. Bu çabanın faydasızlığını anladığında ve kendi varoluşun kaygısı altında ezilerek karanlığa gömüldüğünde, Selim bize çok sevdiği Rilke’nin ağzından, insanın bu dünyadaki küstahlığının, kendini evrenin merkezinde görmesi olduğunu hatırlatır:

Şimdi, matematik cüretle
hiç duyulmamış köprülerin kemerlerini inşa edeceksin.
Mucize, yalnız tehlikenin
anlatılmaz sürekliliğinde değildir.

İnsanın sorunu kendinde bu küstahlığı bulması, Tanrı'nın mucizesinin bir numaralı aktörü olmaya soyunmasıdır. Ama eyleme geçtikçe ve tecrübenin ağırlığıyla yüklendikçe anlar ki, mucize ona verilmemiştir. Dünyanın sırrını hiçbir zaman çözemeyecek, buna her teşebbüs ettiğinde kendi küçük varlığının zavallılığı ile bir kez daha yüz yüze gelecektir.

Oğuz Atay'ın çok iyi kavradığı ve maharetle anlattığı bir meseledir bu. Dostoyevski ile akrabalığını da, varoluşa dair bu in-ce kavrayışına borçludur.

Ölülerle Konuşanlar: Joyce ve Atay

Avrupa'ya gitmek istiyorum Alyoşa; buradan doğru oraya gideceğim. Oysa biliyorum ki, orası mezarlıktan başka birsey değildir. Yalnız mezarlıkların en değerlisi, en çok sevilenidir, o kadar iste! Orada en değerli ölüler yatıyor, kabirlerinin üzerindeki her taş öyle ateşli geçmiş bir yaşantıyı, insanın kendi aşamasına kendi gerçeğine, kendisinin verdiği savaşa, kendi bilimine öyle güçlü bir inanın hikâyesini taşır ki! Önceden biliyorum, oraya gidince kendimi toprağın üzerine atıp o taşları öpe öpe ağlayacağım. Oysa bunu yaparken, yüreğimde oranın artık bir mezarlıktan başka bir şey olmadığına dair kesin bir inanç olacak.

– İvan Karamazov, *Karamazov Kardeşler*

Yazmak her zaman geçmişle bir diyaloga girmek anlamına gelir. Bir romancı, eserlerini ortaya çıkarırken kendini daha önceki yazarların ayak izlerini takip ederken bulur ki, bu biraz da ölümlerle konuşmak gibi bir şeydir. Doğuda yaşayan bir romancı ise, kendini yalnızca geçmişle değil Batı ile de bir diyalog içinde bulur ister istemez. Dostoyevski'nin düş kırıklığına uğramış karakteri İvan gibi, Doğulu sanatçı yaratma pratiğinde şu ikilemle karşı karşıyadır: Bir yandan kendine sadık kalmak ve özgün malzemesini mümkün olan en saf haliyle aktarmak ister, diğer yandan yalnızca kendinden önce söylenmiş sözlerin de-

gil, bu sözlerin içinde yer aldığı Batılı formların da ağırlığını duyar üzerinde. Doğu'da yeni bir söz söylemek belki de bu nedenle Batı'da olduğundan daha da zordur. Şu da denebilir belki: Doğu'da roman, yerel malzeme ve Batılı biçim arasındaki bu gerilimden beslenir; geçmişle kurduğu diyalog içinde yalnızca kendisinden önceki yazarlarla değil, Batı'nın kendisiyle de bir uzlaşma peşinde koşar.

Bu gerilim, Franco Moretti'nin "biçimsel uzlaşma kanunu" dediği bir kuralı akla getiriyor. Franco Moretti, Batılı olmayan dünyada romanın gelişmesini iki çelişen ögenin uzlaşması olarak değerlendirir ve Fredric Jameson'un Japon romanına dair şu tespitini de göz önünde bulundurarak, "biçimsel uzlaşma kuralı" dediği fikri geliştirir: Jameson'a göre Japon romanının ortaya çıkışında "Japon toplumsal tecrübesi ile Batılı romanın soyut biçimsel yapıları her zaman mükemmel bir şekilde örtüşmemekte, dikiş yerleri kimi kez belli olmaktadır." Moretti, aynı sorunun başka kültürlerde üretilen edebi metinlerde de görüldüğü konusundaki fikrini dile getirirken, Türk romanından da söz eder. Onun yazınsal evrim kuralına göre, "edebi sistemin kıyısında yer alan kültürlerde (ki bu neredeyse, Avrupa'nın içinde ya da dışında, bütün kültürler anlamına gelmektedir) modern roman, ilk ortaya çıkışında özerk bir tür olarak değil, Batılı yazın formlarının (özellikle Fransız ve İtalyan) ve yerel malzemenin bir bileşimi olarak karşımıza çıkar."¹

Moretti'nin bu iddiasının neticelerinden biri, Üçüncü Dünya ülkelerinde roman formunun yerel malzemenin (yani içeriğin) doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmadığıdır. Bu durumda, roman formu içeriğe dayatılan yapay bir vasıta. Yani kısaca söylemek gerekirse, ödünç alınmış bir cektir. Kimi zaman kısa ya da uzun gelir, kimi zamansa düpedüz dardır. Moretti bunu çok yadırgamaz. Ona göre, biçim ve içerik arasındaki bu ilişki romanın olmazsa olmazlarından. Çünkü bir edebi tür

1 Franco Moretti, "Conjectures on World Literature," *New Left Review* 1, Ocak/Şubat 2000, s. 54-68. Ayrıca bkz. Fredric Jameson, "In the Mirror of Alternate Modernities", Karatani Kojin, *Origins of Modern Japanese Literature* içinde, Durham-Londra, 1993, s. xiii.

olarak romanın gelişmesini ve en başarılı örneklerini sunmasını sağlayan bu çelişkinin ta kendisidir.

Oysa Jale Parla, romanın gelişmesi konusundaki görüşleriyle, hem Jameson'dan hem de Moretti'den bu noktada ayrılır. "The Object of Comparison" (Karşılaştırmanın Nesnesi) adlı makalesinde Moretti'nin "biçimsel uzlaşma kuralı" dediği bu çelişkiye değinir ve böyle bir çelişkinin yalnızca üçüncü dünya ülkelerinde üretilen romanları değil, romanın tümünü ilgilendirdiğini söyler. Parla'ya göre, "biçimsel bir uzlaşmanın rahatsızlığının izlerini taşımayan bir roman ya da romancı düşünmek mümkün değildir" (121). Öyle görünmektedir ki, Parla romanın bir tür olarak tamamıyla böyle bir uzlaşmanın neticesi olduğu kanaatinde. İçerik her zaman biçimden fazla olmaktadır; biçimi belirleyecek, onun sınırlarını zorlayacak ve yeni yazınsal öğeler ve tekniklerin edebiyata girmesine sebep olmaktadır.

Parla'nın itirazını aklımızda tutarak, *Tutunamayanlar*'a "biçimsel uzlaşma kuralı" ışığında yaklaşmak ilginç olacaktır. Türk toplumsal tecrübesi Batılı roman geleneğinin "soyut biçimsel yapılarıyla" uzlaştırılabilir mi? Bu yapılabilirse bile, bu iki ayrı dünya dikiş yeri belli olmadan birleştirilebilir mi? Ya da soruyu başka bir şekilde soracak olursak, kanonun büyük eserleriyle kurduğu diyalog neticesinde, Türk romanı (ya da bizim burada ilgilendiğimiz kadarıyla *Tutunamayanlar*) edebiyat tarihinde yeni bir sayfa açarak romanın yepyeni bir yöne doğru gitmesini sağlayabilir mi? Yeni temalar ve tekniklerin ortaya çıkmasına vesile olabilir mi?

Atay'ın romanını, çokseslilik ve çokkatmanlılık açısından ona çok benzeyen bir roman olan *Ulysses* ile karşılaştıracığımız bu bölümde, öncelikli olarak düşünmek istediğimiz meseleler bunlardır. Her sayfasında hissedilir ki, *Tutunamayanlar*'ı yazarken Atay kendinden önce gelen gelenekle diyalog halinde olduğunun farkındadır. Hatta bu durumu benimser ve bile rek isteyerek romanının parçası haline getirir. Yine de *Tutunamayanlar*'ı belirleyen baskın duygu, İvan'ın biraz önce alıntıladığımız hissiyatıdır. Batı dediğimiz şey, gölgeli bir mezarlıktır

aslında. Miadını doldurmuş, en büyük eserlerini vermiş, lafını büyük ölçüde söylemiştir. Fakat bunun gölgesinde yeni şeyler söylemek mümkün müdür? Atay, *Tutunamayanlar*'ı yazarken bir anlamda İvan'ın sözünü ettiği mezarlık ziyaretini yapar. Fakat kimi yazarların yapacağı gibi bütün bu büyük yazarlara nezaket icabı birer selam gönderip yoluna devam etmez. Atay'ın romanında aradığımız bir metinlerarasılık hali değil, daha çok Bakhtin'in sözünü ettiği türden bir diyalogdur. Analogiyi biraz daha öteye götürmek gerekirse, Atay bütün bu yazarların mezarında zaman geçirir ve hepsiyle konuşur.

Hiç şüphe yok ki, Atay'ın romanı tamamen özgün ve tartışılmaz bir şekilde "Türk" bir romandır, ama bir başka düzeyde değerlendirildiğinde kitabın James Joyce'un *Ulysses*'ine bir cevap olarak da okunabileceğini görürüz – tabii çok kendine has ve Türk işi bir cevaptır bu. Atay'ın poetikası da, bir anlamda Joyce'un ki gibi ölümlerle konuşmak üzerine kuruludur. Sibel Irzık'ın dediği gibi, "romanı belirleyen şey mezardan gelen bir sestir" ("Allegorical" 553) – Selim'in sesidir bu ve bütün roman onun etkisi altındadır gerçekten de. *Ulysses* için de benzeri bir şeyi söylemek mümkündür. Turgut'un Selim'le roman boyunca sürdürdüğü diyalog gibi, Joyce'un karakterleri de zihinlerinde artık yaşamayan kişilerle konuşurlar. *Ulysses*'de, Leopold Bloom'un kaybettiği oğlu Rudy ve intihar etmiş babası Rudolf Virág ile, Stephen Dedalus'un da ölüm döşeğinde terk ettiği anesiyle hesaplaşmalarının devam ettiğini görürüz. Öte yandan, yukarıda söylediğimiz gibi, Joyce ile Atay da kendilerinden önceki edebi geleneğin temsilcileri ile hesaplaşmaya devam ederler. Yani bir anlamda onlar da ölümlerle konuşmayı sürdürürler.

Bu iki yazarın ayrı ayrı kendilerinden önce gelen gelenekle kurdukları ilişkinin benzerliği daha büyük bir karşılaştırmayın konusu olabilir. Bu bölümde hepsini tek tek incelemek için maalesef yerimiz yok. Ancak bunların arasında, Shakespeare ile kurdukları diyalogun ayrı bir yeri vardır. Bu büyük yazarla sürdürdükleri konuşma, Joyce ve Atay'ın kendi edebi babalarıyla hesaplaşmaları anlamına geldiği kadar siyasi bir anlam da taşıdığı için, her iki metinde de önemli bir yer tutar. Bu diyalog,

yalnızca iki edebi türün karşılaşması anlamına gelmez, aynı zamanda Shakespeare'in metnini de yeni bir ışık altında okumamızı sağlar. Hamlet metaforu bu iki metinde dönüşür ve şekil değiştirir. Böylece Shakespeare'in metni de yeni anlamlarla dolarak karşımıza çıkar. Bu nedenle bu bölümde, Joyce ve Atay arasındaki akrabalığı ortaya çıkarmaya çalışırken, "babalar ve oğullar" teması her iki romanda da merkezi bir önem taşıdığı için, Shakespeare'e ve Hamlet izleğine kısa bir süre için bile olsa geri döneceğiz. Bu iki yazarın Shakespeare'le kurdukları diyaloga bakacağız ve buradaki farklılıkların olası nedenlerini tespit etmeye çalışacağız.

Bu bölümde inceleyeceğimiz başka mesele de, Atay'ın Joyce'la kurduğu doğrudan ilişkiyi konu alacak. Yani Joyce'dan biçimsel birtakım özellikleri ödünç alıp onları yerel malzemeyle ilişkilendirirken, nasıl bambaşka bir şekilde kullandığına eğilmeye çalışacağız. Bu ikincisi özellikle bilinç akışı tekniğinin kullanımını konu alacak. Burada, Atay'ın Batılı modernistlere özgü bu tekniği yalnızca ödünç alıp yerel bir içerikle doldurmaya çalışmadığını, aksine ona bambaşka bir yorum kattığını göstermeyi amaçlayacağız.

Son olarak da, *Ulysses* ve *Tutunamayanlar*'ın birer modern epik olarak bambaşka kaynaklardan beslendiklerini ve dolaısıyla çıkış noktaları benzer olsa da, vardıkları nihai sonucun çok farklı olduğunu tartışacağız.

İki Hamlet okuması: Ataerkil otorite sorunu

James Joyce'un *Ulysses*'de Shakespeare ile olan diyalogunu konu alan herhangi bir analizin, Keith Booker'ın dediği gibi "iyice sürülmüş toprağı yeniden eşelemek" (515) anlamına geleceği açıktır. Şu ana kadar çok sayıda eleştirmen ve edebiyat kuramcısı Joyce'un Shakespeare göndermeleri üzerinde çalışmış, bunları metinde tek tek bulmuş ve değişik çağrışımlarıyla okumuştur. Ancak bizim amacımız burada Joyce'u Atay'la birlikte okumak olduğu için böyle bir teşebbüs belki de hoşgörülebilir.

Bu iki yazar ile Shakespeare arasındaki diyalogun önemi,

yalnızca iki farklı tür (yani roman ve tiyatro oyunu) arasında ki karşılaşmayı temsil etmesinden değildir. Bu diyalog aynı zamanda tarihteki iki farklı kültürel anın karşılaşmasını da anlatır ve her iki metnin de eskiyi devralıp ona yeni anlamlar yüklemesini mümkün kılar. *Ulysses* boyunca kolaylıkla görebildiğimiz üzere, Joyce için Shakespeare İngiltere'nin ta kendisidir. Özellikle de İngiltere'nin İrlanda üzerindeki gücüyle özdeşleşmiştir. Bu anlamda, yalnızca edebi iktidarı değil, siyasi iktidarı da temsil eder ve her iki cephede de alt edilmesi gerekir. Hamlet'in asiliği yalnızca oğulun babaya başkaldırışı değil, devlet babaya da başkaldırış olarak okunmalıdır bu yüzden. Atay içince Shakespeare Batı kanonunun ağır topudur. Doğu'nun Batı medeniyeti karşısındaki ezikliği ve tereddütü hissedilir *Tutunamayanlar*'da. Atay, bunun içindir ki, Turgut'un kimliğinde oluşturduğu Hamlet'i kendi geç kalmışlığının farkında olan bir karakter olarak çizer. "Fakat Selim'in intikamını alacak yerde Ofelya Magdalena'nın bacakları arasında yatıyorum" (255). Buradaki Hamlet göndermesi, Shakespeare'in karakterini daha önce bulunmadığı bir yere taşır ve ona farklı bir anlam yükler. Turgut'un Hamlet/İsa'dan neredeyse çocukça oyalanan bir karaktere dönüşmesi, kendini bir kurtarıcı olarak tahayyül eden ama zamanını, Sibel Irzık'ın da gözlemlediği gibi, bir kadının "bacak arasında" yarı felsefi düşüncelere dalarak harcamayı tercih eden Türk aydınının resmedilmesi olarak da okunabilir.² Sonuçta iki yazar da, onu bir edebi baba olarak tanıyor olsalar da, Shakespeare'in otoritesiyle baş etmek için farklı yollar bulurlar.

Ulysses'te Shakespeare göndermelerinin en önemlisi, Stephen Dedalus'un "Scylla ve Carybdis" bölümünde *Hamlet*'ten uzun uzun söz etmesi ve hatta yazarın hayatına dair birtakım tahminlerde bulunarak oyunun biyografik sayılabilecek bir okumasını yapmasıdır. Bu bölümde Stephen, Shakespeare'in aslında çok dar fikirli, bencil, hatta düpedüz ırkçı olduğunu ima eder. Bugün bize önyargı, dar görüşlülük ya da ırkçılık gibi görünebilecek birçok söylemi gönülden desteklemiş ve oyunlarında sevilmesi çok zor karakterler yaratmıştır. Oyunları va-

2 Sibel Irzık, "Tutunamayanlar'da Çoksesselik ve Sınırları" *Varlık*, Ekim 1995.

sıtasıyla, anti-semitizm ve emperyalizm gibi “muhafazakâr” fikirlerin yayılmasına vesile olmuştur. Dahası, cimri ve kindardır. Stephen’a göre Shakespeare’in kendisi de bayağı berbat biri olmalıdır.

Shylock’u kendi cebinin derinliklerinden çıkarmıştı. Malt kaçakçısı tefeci bir babanın oğlu olarak kendisi de bir mısır kaçakçısı, bir tefeciydi; kıtlık sırasında millet açlıktan kırılırken on ölçeklik mısırı istif etmişti ambarına. Tevekkeli Chettle Falstaff’ın anlattığına göre, borçluları hep onun ticari dürüstlüğünden söz eden her dinden insanlarmış. Bir tiyatrocü meslektaşını birkaç torba maltın parasını ödemediği için dava etmiş, ödünç verdiği tüm paraları da faizlerinin son meteliğine kadar çatır çatır geri almıştır. Aubrey’in seyisi ve yamağı başka türlü nasıl zengin olabilirdi öyle çabucak? Yağmur yağarken de yağmazken de küpünü doldurabilmiştir hep. Kraliçenin özel hekimi Lopez’in asılmasını ve dört hayvana bağlanıp parçalatılmasını, bu da yetmezmiş gibi hekimcağız senin çifit daha ölmeden Yahudi yüreğini söküp çıkarmalarını izleyen Yahudi kıyımı sırasında Shylock sarayın tarafını tutar: *Hamlet* ve *Macbeth* de, cadıyakımına mütemayıl İskoçyalı şarlatan bir filozofun tahta çıkarıldığı sıralara rastlar. Yitirilen donanmayı, *Aşkın Zahmetleri Yitirildi*’de sarakaya alır. Görkemli dekorları, tarihi temsilleri, Mafekingvari bir taşkınlık ummanında pupa yelken ilerler. Warwickshire Cizvitleri mahkeme önüne çıkarlar ve bir hademenin muhtemelüzzeyn kuramına değgin görüşlerini öğreniriz. *Sea Venture* Bermuda’dan dönünce, Amerikalı kuzinimiz Patsy Caliban ile Renan’ı hayran bırakan oyununu yazar. Şekerli soneleri Sidney’inkiler izler. Kızıl saçlı Bess diye de anılan Peri Elizabeth’e gelince, *Windsor’un Şen Kadınları*’nı esindiren o kalabalık tombulteyze, Almanyalı bir meinherre kalanca hayatını kirliçamaşır sepetinin dibindesaklı anlamları aramakla geçirir. (9: 740-760)

Stephen bunları söyleyerek Shakespeare’in oyunlarını İngiltere’nin kirli tarihiyle ilişkilendirir ve hepsinin bir anlamda bu tarihi aklamak için yazıldığını öne sürer. *Hamlet*’e gelince, ken-

disi de annesinin hayaletinin etkisi altında yaşayan Stephen, bu oyunda Shakespeare'in öldükten sonra oğluna musallat olan Danimarka Kralı'na benzediğine inanır. Öteki tarafa gitmeyi bir türlü içine sindirememiş ve yeryüzündeki iktidarıyla vedalaşamamış Baba Hamlet, oğluna hayatı cehennem etmeye karar vermiştir. Babalar oğullarını kendi varlıklarının bir parçası olarak görürler çünkü. Onlardan kendi umutlarını, beklentilerini ve iktidarlarını devam ettirmelerini isterler. Stephen bütün bunları da dikkate aldığı Hamlet okumasında, ceberrut ve ben cil bir hayalet baba yaratır ve bunun metni baskısı aldığını iddia eder. Stephen'a göre, Shakespeare birçok açıdan hayalettir. Kendi metninde yazarın hayaleti olarak vardır; ölü çocuğu için ağıt yakan ve en iyi oyununda ismini ölümsüzleştirmek isteyen babanın hayaletidir. Ama bizi asıl ilgilendiren kısmı, Stephen'ı hapseden bu hayaletin, gelecekteki tüm şairlerin sembolik babası olan büyük ozan Shakespeare'in hayaleti olmasıdır.

Stephen'ın temelde ataerkil otoriteyle ilgili bir oyun olan Hamlet'le uğraşması tesadüf değildir. Baba-oğul teması, Homerik anıştırmalarıyla birlikte *Ulysses*'in en önemli izleklerinden biridir. Joyce, Odysseus ve Telemakhos arasındaki ilişkiye gönderme yaparak, bu izleği bütün roman boyunca takip eder ve özellikle romanın iki ana karakteri olan Stephen ve Bloom'un buluştuğu sondan önceki bir iki bölümde iyice ortaya çıkarır. Bloom'un kendi çocuğu Rudy doğduktan sonra ölmüştür ve bu nedenle Stephen'la hastanede karşılaşınca onu kendi oğlunun yerine koyar. Öte yandan baba-oğul teması "Scylla ve Charybdis" bölümünde başka bir boyut kazanır, çünkü babalık sorunu Stephen'ın yalnızca kendi babasıyla değil, bir İrlandalı olarak entelektüel varlığının önünde bir engel gibi duran edebi babası Shakespeare ile de ilgili bir mesele haline gelir. O zaman mesele sadece insanın kendi babası ya da ataerkil otoriteyle nasıl başa çıktığı değildir. Bunun bir de edebi iktidarla ilgili bölümü vardır. Stephen için, biyolojik babası Simon ve edebi babası Shakespeare yukarıda sözünü ettiğimiz katı ve monolojik söylemleri temsil ederler: Ulusal ve emperyal/sömürgecidirler. Belli ki Stephen'ın babasıyla olan mücadelesi, yani babasının

dilinin nüfuz etmediği, onun söylemiyle kirlenmemiş bir alan yaratma arzusu, Simon Dedalus'un dünyasıyla sınırlı değildir. Onun aşırı milliyetçiliği bunun yalnızca bir parçasıdır. Bir de sömürgecinin dili, yani Shakespeare'in mirası vardır. Roman açıldıkça, Joyce'un Baba'nın iktidarına karşı mücadelesi, önce Tanrı'nın, sonra İngiliz İmparatorluğu'nun ve özellikle "Scylla ve Charybdis" bölümünde Stephen'in elinde "dil sahibi" olan Shakespeare'in otoritesine karşı bir itiraza dönüşür:

Bir baba, dedi Stephen, umutsuzluğa düşmemek için çırpınarak, gerekli bir beladır. Oyunu, babasının ölümünü izleyen birkaç ay içinde yazmıştı. Saçları ağarmaya başlamış, evlenme çağına gelmiş iki kız babası, yaşamının otuz beş yılını arkada bırakmış, *nel mezzo del cammin di nostra vita*, elli yıllık tecrübe sahibi bir kimsenin Wittenbergli tüysüz bir Öğrenci olduğuna inanıyorsanız, o takdirde yetmiş yaşındaki anasının da sefih kraliçe olduğunu kabul etmeniz gerekir. Hayır. John Shakespeare'in cesedi gece yürüyüşlerine çıkmamaktadır. Her geçen saat daha da çürümektedir. Babalığını terk etmiş, o gizemli tahtını oğluna bırakmıştır. Boccaccio'nun Calandrino'su kendisinin hamile kaldığına inanan ilk ve son erkekti. Babalık, bilinçli olarak dünyaya getirme anlamında, erkeklerin bilmediği bir şeydir. Yalnızca getirenden dünyaya getirilene aktarılan gizemli bir konum, havarilerinki gibi bir ardışıklıktır bu. Kilise bu gizemin üzerine kurulmuştur. O muzip İtalyan aklının Avrupalı kalabalıkların Önüne fırlattıkları Meryem Ana üzerine değil; hem de insanıyla kâinatıyla tüm âlemin boşluk üzerinde kurulmuş olduğu gibi sarsılmaz bir biçimde kurulmuştur. Belirsizlik üzerine, olasılık üzerine kurulmuştur. *Amor matris*, bu öznel ve nesnel tamlama, yaşamdaki tek gerçek şeydir belki de. Babalık yasal bir varsayım olabilir. Babasını sevmiş olan ve babasının da o oğlunu sevmiş olduğu bir babayla oğul var mıdır acaba? (9: 828-846).

Joyce'un Shakespeare'in iktidarıyla mücadelesi ve "edebi babalık" sorgusu, romanın geri kalan kısmında da devam eder. Özellikle de "Circe" bölümünde, Shakespeare'in kendisinin bir

karakter olarak belirlediği sahnede, bu meselenin hâlâ sona ermemiş olduğunu anlarız. Aslında Shakespeare'in görünmesi bu bölümünün en garip dönüşümlerinden biridir: "*Stephen ile Bloom aynaya bakarlar. William Shakespeare'in sakalsız, felçten kaskatı kesilmiş yüzü, holdeki rengineyi boynuzlu şapka askısının aksi başının tam üzerine vurmuş, aynada belirir*" (15: 3820-3824 – italikler yazara ait). Daniel Ferrer, "Circe" bölümündeki bu andan bahseder ve Shakespeare'in aynadaki boynuzlu görüntüsünün, Stephen'ın "Scylla ve Charybdis" bölümünde Shakespeare'in aslında boynuzlanmış olduğunu ve Hamlet'i bu yüzden yazdığını iddia ettiği tartışmaya bir gönderme olduğunu söyler. Bu ayrıntı, bir yandan da bizi *Ulysses*'teki sadakatsizlik temasına, yani Molly'nin Bloom'u aldatıyor olduğu hikâyesine geri getirir. Karısının sıcak koynundan kovulmuş ve yatağını "kendisinden daha erkek" bir adama bırakmak zorunda kalmış olan Bloom aynada kendine bakar. Bu durum nedeniyle kendini sembolik olarak iğdiş edilmiş biri olarak görür. Aynadaki Shakespeare görüntüsü ise, onun eyleme geçmekten aciz, boynuzlanmış, sesi çıkmayan ve beceriksiz biri olarak resmidir. Stephen ise, bir yandan edebi babası Shakespeare'e bir yandan da gerçek babası Simon'a benzediği için, kendini boynuzlanmış ve iğdiş edilmiş görür. Ferrer, her okurun kendini bu boynuzlu Shakespeare temsiline anlam vermeye hazırlaması gerektiğini söyler. Çünkü her okur bu resmin altında yatan anlamı bulmala çalışırken, kendini Stephen'a ya da Bloom'a yaklaştırmış bulacaktır (130).

Ferrer'in bu zekice gözlemlerine katılmaktan başka bir çare yoktur. Fakat hepsi bu değildir. O sahnede gördüğümüz bundan daha fazlasıdır: Shakespeare, Stephen'ın iddia ettiği gibi "gerçek anlamda" boynuzlanmış olmayabilir, ama bu sahnede Joyce tarafından "edebi olarak" boynuzlandığı kesindir. Romanın başından itibaren, Shakespeare söyleminin iki karakterin de günlük düşüncelerine girdiğini gözlemleriz. Stephen ve Bloom'un seslerine Shakespeare'in sesi karışmıştır. *Ulysses*'te karakterler, Stephen'ın "Scylla ve Charybdis" bölümünde yaptığı gibi yalnızca Shakespeare oyunlarına dair konuşmakla kal-

mazlar, bu büyük yazarın dilini de içselleştirerek yeniden ve yeniden kullanırlar. Kitabının en önemli sahnelerinden birinde, Joyce Shakespeare'i boynuzlanmış olarak resmetme arzusu-na karşı koyamaz, çünkü kendi edebi aracı haline getirdiği dilin aslında Shakespeare'den izler taşıdığının farkındadır. Shakespeare'in oyununun yansımaları, Hamlet'in Claudius'la ilgili yorumuna istinaden ("Bak! Ne kadar da solgun görünüyor"), Florrry'nin Stephen'ı göstererek "Bak! Kireç gibi oldu!" (15: 4209) dediği sahnede olduğu gibi bütün "Circe" bölümü boyunca izlenebilir. Zoe trajik bir şekilde "Hamlet, babanın burgusuyum ben, (15: 3655) dediğinde, hayalet sahnesinin anlamını tamamen tersyüz eder; aynı şey Paddy Dignam görünüp "Bloom, ben Paddy Dignam'ın ruhuyum. Dinle, dinle, O dinle!" (15: 1119) dediğinde de Kral Hamlet'in sesiyle konuşur. Bloom "Müziğin büyüsü var. Demiş Shakespeare. Alıntılar yıl boyunca her gün. Olmak ya da olmamak, (15: 1065) diye kendi dilinin alıntılardan oluştuğunu teslim ederken, Stephen da "Sahip olmak ya da olmamak, işte sorun bu, (15: 3853) diyerek en sevdiği Shakespeare karakterinin kendi dilinde bambaşka bir anlam yüklenerek yankılanmasına izin verir.

Kısaca söylemek gerekirse, Joyce ile Shakespeare'in edebi sesleri roman boyunca çarpışır durur. İki söylemin arasındaki bu gerilim, biraz önce sözünü ettiğimiz ayna sahnesinde, Joyce'un Shakespeare'e bir çift boynuz taktıktan sonra onu umutsuzca saçmalayan bir karakter haline sokmasıyla zirveye ulaşır. Shakespeare'in aynadaki yansıması, Hamlet'ten dizeler söylemeye çalışan ama başaramayan geveze bir ucube olarak karşımıza çıkar: "Weda seca whokilla farst" (15: 3853).³ Joyce sonunda yapacağını yapmıştır. *Ulysses* boyunca bir hayalet gibi varlığını hissettiğimiz büyük şair kutsal sesini kaybetmiştir. Böylece baba da oğlu üzerindeki otoritesini kaybetmiş olur. Joyce edebi babası Shakespeare'i "siyaseten" alt etmiş ve hâkimiyeti ele geçirmiştir. Bu tahtın yıkılması önemlidir, çün-

3 "Gonzago'nun Cinayeti" *Hamlet*'in içindeki oyun. Kraliçe Batista şöyle der: "Bir daha evlenirsem [weda] lânet yağsın başıma / Yalnız ilkini [farst] öldüren [whokilla] varır ikinci [seca] kocasına!" (III, ii)

kü Ferrer'in de anımsattığı gibi "Shakespeare tüm şairlerin babasıdır" (130) ve özgün bir dille yazabilmek için insanın önce kendinden önce gelen otoriteyle hesaplaşması gerekir. Bu açıdan bakıldığında, Joyce'un bize romanın başında verdiği sözü tuttuğunu ve Stephen'in "Shakespeare'i yeniden yazdık" iddiasının sonunda kendini gerçekleştiren bir kehanete dönüştüğünü görürüz.

Tutunamayanlar'a geri dönmek gerekirse, Oğuz Atay'ın Shakespeare ile hesaplaşmasının siyasi bir düzlemde gerçekleştiğini ve Türkiye tarihinin bir okuması olduğunu daha önce tartışmıştık (bkz. Bölüm 3). Hamlet teması, yani ulu önder babanın ruhunu izleyerek, "ana/vatanı" mütecaviz güçlerin işgalinden kurtarmak görevini üstlenmek, Atay'ın da bir parçası olduğu 70'lerin ruh haline denk düşer. *Tutunamayanlar*'ın yazarı, 70'lere özgü bu manik atmosferi bütünüyle kavramış ve bunu –ister yeni bir ulus yaratmak ister devrim yapmak, hangi amacı güderse gütsün– bütün ilerici davaların totaliter yapısını sorgulamak üzere kullanmıştır. Özetle, *Tutunamayanlar* her türlü iktidarı, özellikle de babanın iktidarını sorgulayan bir romandır. Ama siyasi göndermeleri açısından, Atay "hayalet-baba" ile konuşan bir oğul resmi çizerek hem Hamlet temasına yeni bir alan açmış hem de Türk siyasi tarihini bambaşka bir yerden okumuştur. Turgut karakterinde, Hamlet çağrışımlarını kullanarak bize yalnızca bir anti-kahraman sunmakla kalmamış, aynı zamanda bütün Cumhuriyet ideolojisini karnaval soytarısının diline tercüme etmiştir.

Ancak bir yandan soytarı rolünü üstlenen ve delilik kisvesine bürünerek (*antic disposition*) bütün iktidarı alt etmeye soyunan Turgut/Hamlet kişiliğinde Türkiye'nin modernleşme projesini karşısına alan Atay'ın, diğer yandan da Türkiyeli bir edebi kişilik olarak kanonun bu büyük yazarıyla hesaplaştığını eklemek gerekir. Bu en büyük eserini yazarken, Atay da Joyce gibi Shakespeare'in edebi otoritesiyle karşı karşıya gelir ve onunla baş etmek zorunda kalır. Romanın başından itibaren, büyük edebi baba olarak Shakespeare'in varlığı *Tutunamayanlar*'da da hissedilir. Arkadaşının geride bıraktığı izleri kovalayan Turgut,

Selim'in ders notları arasında Shakespeare'le ilgili metinler de bulacaktır. İğneyle tutturulmuş bir tomar içinde, arkadaşının *Hamlet* üzerine düşüncelerini okur. Selim, *Hamlet*'in meşhur tiradındaki "olmak ya da olmamak" bölümünün nasıl okunması gerektiğine dair bir şeyler yazmıştır: "Yazar burada, 'to be' ile bütün olumlu eylemleri, 'not to be' ile de bütün olumsuz eylemleri ifade etmek istiyor. Bunu, olumlu eylemlerden sadece biri olan yaşamak ve olumsuz... (101). Turgut, bunu sonuna kadar okuyamaz. Onun Selim gibi büyük bir entelektüel açlığı yoktur. Ama roman açıldıkça, bu durum anlamını yitirecektir. Çünkü hikâye ilerledikçe fark ederiz ki, Turgut kendi tereddütleri ve gecikmişliği ile zaten genç prensin bir yansımasıdır. Selim Shakespeare'i okumuştur. Yazdığı her şeyde hissedilir bu. Süleyman Kargı'dan bahsederken, "Hamlet için Horatio neyse öyleydi bana, (114) der mesela. Turgut ise onun kadar okumuş yazmış değildir. Bir yerde bunun için kendinden utanıldığını söyler. Ama geçirdiği dönüşümün farkında olsa gerektir. Çünkü Olric'in ağzından şunları söyletir ona Atay: "Olsun, efendimiz. Siz onu içinizde yaşıyorsunuz. Okuyanlardan daha iyi biliyorsunuz. Gerçek de budur. Selim *Hamlet*'i okumuştur, Turgut ise romanın akışı içinde *Hamlet*'in ta kendisi haline gelmiştir. Genelev bölümüne gelindiğinde, "Dünya bir kerhanedir," (226) diyecek ve Shakespeare'in dünyasını alıp tersyüz ederek kendi gerçekliğiyle değiştirecektir.

Oğuz Atay'ın Shakespeare'le hesaplaşması, özellikle Olric üzerinden gerçekleşir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, bu karakter Shakespeare'in oyunundan deforme edilerek devşirilmiş olduğu hissini uyandırır. Ses benzerliği açısından hem *Hamlet*'teki saray soytarısı Yorick'i hem de aynı oyunda küçük bir hizmetkâr olan Osric'i andırır. Genelev sahnesinde ortaya çıkan ve Turgut için bir hizmetkâr ve yol arkadaşı haline gelen bu hayalî karakterle birlikte, Atay romanına Shakespeare'in edebi dilini davet etmiş olur ama bir yandan da onu kendi malzemesiyle sınamaktan geri durmaz. Mesela Olric'le konuşurken kimi zaman *Hamlet*'in kullandığı stilize ve ağdalı dili andıran bir sesle konuşur Turgut: "Yurdumuzun semalarında ağır bir

hava esiyor. Olric. Bu lanet hepimize bulaşacak. Bunu hissediyorum” (317). Turgut kurtarıcı rolünü benimser ama Hamlet gibi o da bu rolün altından kolayca kalkamayacağını bilir. Düzen çığrından çıkmıştır ve onu toparlamak kolay olmayacaktır: “Başarır mıyız dersin Olric? [...] ‘Daha vaktim var, daha vaktim var,’ diye söylendi. Vaktim de var, içim de var. Bütün kuvvetimle mi atılacağım maceraya?” (322). Turgut’un davası da Hamlet’ininki kadar ağırdır. Aynı varoluşsal gerilimlerle yüklüdür. O da Hamlet gibi henüz zamanının olduğunu söyleyerek kendisini teselli etmek ister. Ama Olric’le olan ilişkisinde, bir hayalin peşinden gittiğinin bilgisi de gizlidir her zaman. Onun için, bu ilişkiyi belirleyen aslında Turgut’un kendi deliliğine dair farkındalığı olacaktır. Dil de bu farkındalıkla birlikte değişecek ve dönüşecektir. İçerik dili zorlayacak ve ona yeni alanlar kazandıracaktır:

Bat dünya bat. Ya da aklımı başımdan alın da Olric’le birlikte mısır satalım cami avlularında. Geceleri yatalım taşlar üstünde, Selim’in şarkılarını başımıza yastık yaparak. Sonra birden, Rockefeller’in kızı geliyor, on yüz bin liraya satın alıyor şarkıları; “pop music” yapıyorlar. Biz yastıksız kalıyoruz. Ya da ben keman çalıyorum –nasıl oluyorsa– Olric de yirmi beş kuruşa satıyor şarkıları tek tek. Bir yandan da söylüyor. Yahu bu Olric de nereden çıktı? Bir kısmını camilerde satıyoruz, bir kısmını kiliselerde. Kazandığımız parayla gidiyoruz bir kitapçıya: banna “Bütün Yönleriyle Selim ve İntiharı” adlı kitabı verir misiniz? Ciddi bir tavırla isteriz. Boş bulunup verirse, çözüldü demektir mesele. Boş bulunmazsa? Kimse boş bulunmuyor Selim. Sen de boş bulunmamışsın. Biz de boş bulunmayalım Olric. Kendimizi gülünç duruma düşürmeyelim bu düşüncelerle. Bizde daha çok hile var. Osmanlı’nın daima bir bildiği vardır. Kimsenin anlamadığı, kendinin bile fark etmediği bir bildiği vardır. Günü geldi Osmanlı’nın. Bütün dünya... Otomobili ağaca bindiriyordu. Bat Osmanlı bat. (401-402)

Turgut’un zihnindeki Olric ise, bu serzenişlere genellikle “Haklısınız efendimiz,” diyerek cevap verir. Ama bu soylu tavrı

uzun sürmeyecek ve Turgut'un hayalindeki sayısız oyuna malzeme olarak saraylı dilini de ağırbaşlılığını da sonunda kaybedecektir. Günseli ile konuşmasını aktardığı bölümde, Turgut Olric'i sıradan bir esnafa ve pek de sıradan olmayan bir futbolcuya çevirerek bütün bilgeliğini elinden alır.

[...] bulunduğu şehirde spor malzemeleri satan bir mağazanın da sahibi olan Olric'in daha uzun zaman sahalarda parlayabileceğini söyleyebiliriz Olric gerildi bütün tribünler ayakta herkes nefes almaya dahi korkuyor kaleci kımıldamadan vaziyet almış bekliyor ortalığı gergin bir sessizlik kapladı bütün oyuncular sahneye çıktı [...] evet sayın dinleyiciler Olric kaleciyi sağ tarafa yatırarak soldan topu ağırlara gönderdi stadyumu derin bir sessizlik kapladı [...] (507)

Sonuçta Atay da Joyce gibi Shakespeare'in karakterini kendisinin kılmış ve ona dilediği elbiseyi biçmiştir. Daha da önemlisi, onu hayalî bir karakter haline getirerek gerçekliğini elinden almış ve kendi roman kişinin zihnindeki bir araca dönüştürmüştür. Bir açıdan bakıldığında, bunun Joyce'un yaptığı gibi Shakespeare'e boynuz takmaktan farkı yoktur. Bunun amacı kanonun bu büyük yazarını küçümsemek ya da yazdıklarını değersizleştirmek değildir. Grotesk bir tersyüz etme hareketi olmanın yanı sıra, bu tür yer değiştirmelerin nihai amacı yepyeni bir dünyayı ve bu dünyaya özgü dili yaratmanın ancak eskisinin vesayetinden çıkmakla mümkün olmasındadır. Her iki yazar da Shakespeare gibi büyük bir otoriteyi görmezden gelmek yerine, ona ait malzemeyi alıp yıkıma uğratarak kendi edebi varlıkları için yer açmaya uğraşırlar. Kanımca her ikisi de bu konuda başarılı olurlar.

Molly'den Günseli'ye: Bilinç akışının iki farklı kullanımı

Oğuz Atay'ın Batı kanonunun başka birçok eseri gibi *Ulysses*'i de okuduğunu biliyoruz. *Tutunamayanlar*'daki etkilerden birinin de Joyce'un bu büyük romanı olduğunu söyleyebiliriz. Her iki romanı da okuyan bütün dikkatli okuyucular, Atay'ın roma-

nın sonuna doğru Turgut'un Günseli ile karşılaşmasını anlattığı bölümde, Joyce'un alametifarıkası sayılabilecek bilinç akışı yöntemini ödünç aldığını ve başarıyla kullandığını fark edeceklerdir. İlginç olan, Atay'ın modernist anlatılara özgü bu tekniği tamamen kendisine özgü bir şekilde kullanmış ve amacına uygun bir şekilde dönüştürmüş olmasıdır. Bu bölümde, Joyce'un Molly'nin zihnini yansıtmak amacıyla kullandığı noktasız virgülsüz "Penelope" epizodu ile, Atay'ın Günseli'yi okuyucuya sunarken tercih ettiği anlatı tekniğini karşılaştıracak ve bu ikisi arasındaki benzerliklerle farklılıkları göstermeye çalışacağız.

Bilinç akışı, modernist romana özgü bir tekniktir. Joyce'un icat ettiği bir şeydir demek doğru olmasa da, onun geliştirdiği ve kendine has bir şekilde kullandığı bir yöntemdir diyebiliriz. Bilinç akışı, iç monologun özel bir hali olarak kabul görür genellikle. İç monologdan farklı olarak, bilinç akışında düşünce ve duygular herhangi bir konuya odaklanmış belli bir düzenleme içinde sunulmaz okuyucuya. Zihin bu şekilde doğal ve düzensiz akışı içinde temsil edilir. Kısaca söylemek gerekirse, bilinç akışı zihnimizin çağrışımlarla serbestçe ilerleyişini taklit eden bir üsluptur. Bu yeni teknik 20. yüzyılın başında, modernizmin gidişatını belirlemiş ve tanrısal bir anlatıcıyı olanaksız kıldığı için özellikle de yazar-karakter ilişkisine yeni açılımlar getirmiştir.

Erich Auerbach, Avrupa edebiyatında gerçekçilik üzerine yazdığı *Mimesis* adlı eserinin önemli bir parçası olan "The Brown Stocking" adlı makalesinde, Virginia Woolf'un bilinç akışını nasıl kullandığını incelerken, alışıldık zaman algısını kırdığını söyler. Auerbach'a göre, Woolf'un bir yazar olarak farklılığı "bilincin akışını değişen izlenimlerin akıntısına bırakması"nda yatar. Yazarın kullandığı bu yeni teknikte dikkatimizi çekmesi gereken, gerçekliğe "farklı bireyler (ve farklı zamanlar) tarafından algılanan sayısız öznel izlenim aracılığıyla" yaklaşmasıdır (536). Bilincin bu "çokkişilikli temsili" ile "dış" ve "iç" zaman arasındaki zıtlığın detaylandırılması" Woolf'un tekniğini eşsiz kılan şeydir (538). Auerbach'ın da dile getirdiği gibi, Virginia Woolf'un metinlerinde dışarıda ger-

çekleşen olaylar hikâye üzerindeki egemenliklerini kaybederler. Bunların yerini karakterlerin içselliği alır: Kişilerin iç dünyası “önemli dış olayların hazırlanması ve hareketlendirilmesi işlevini görürken, dış olaylar artık yalnızca içsel olayların açığa çıkması ve yorumlanmasına hizmet ederler” (538). Özetle, bilinç akışı dışsal gerçekliğin yerine, karakterin iç dünyasına odaklanarak, o zamana kadar doğrusal bir şekilde ilerlediği düşünülen ve edebiyatta da böyle temsil edilen mutlak zaman algısını sorunsallaştırır.

James Joyce ise, tamamen farklı bir üslup kullanıyor olsa da, Woolf’la “zamansal ve mekânsal biçimi de kapsayan bütün mutlaklıklara ironik bir güvensizlik”le yaklaşıyor olması açısından benzeşir (Hollington 432). *Ulysses*’te dış dünyaya dair bize aktarılan bütün detaylar, Joyce’un bilinç akışını kullanma yöntemine bağlı olarak karakterin zihninden geçerek filtrelenir. Öte yandan Franco Moretti’nin *Modern Epik*’te okuduğu şekliyle Joyce’un bu anlatı tekniğini kullanması, modern kapitalist metropol tarafından üretilen sonsuz uyarının sanata ve edebiyata yansımalarının neticelerinden biridir. Moretti’ye göre, anlatıcının öznelliği üzerine kurulu bu teknik, ancak modernlikle birlikte düşünüldüğünde anlam kazanır. Evden dışarıya adımını attığı anda binlerce imgeyle karşılaşan modern insan, bu kadar fazla sayıda uyarana tepki vermekte zorlanır. Zihni tek bir noktaya odaklanamaz ve bir imgeden bir diğerine geçerek bunların yarattığı zincirleme çağrışımların etkisi altında kalır. *Ulysses*’te hemen her şey karakterlerin zihninden geçerek ulaşır okuyucuya. Yani bir bilinç tarafından filtre edilmemiş haliyle dışarıdaki dünyanın gerçeğine ulaşma şansımız yoktur. Zaten belki öznenin bağımsız olarak böyle bir gerçek de yoktur. Dolayısıyla öznenin zihnine gireriz ve yazarın düzeltici makyajı olmadan –bu mümkün müdür?– daha zayıf bir gramerle, parçalanmış cümleciklerle, birbirini mantık silsilesi içinde takip etmeyebilen birtakım algı parçacıklarını, fikirleri ve anıları art arda görmeye başlarız. Kopuk kopuk ve perspektifi bozuk bir sentaktır bu. Belki tam da bu nedenle, Franco Moretti Joyce’un üslubunu, “dildeki kübizm” diye tanımlar.

Her zaman fazladan bir cümleye, bir perspektife yer vardır. Moretti'ye göre, Joyce'un tekniği "anlamsız olanın, banal gündelik hayatın dilidir," öyle ki, bu banallığı verili bir şey olarak kabul eder ve "şiirsel olmaya çalışmaz" (180).

Bu böyle midir gerçekten? Bu kadar kendiliğinden, bu kadar müdahaleden uzak, bu kadar rastgele midir Joyce'un *Ulysses*'te karakterleri için seçtiği dil ya da diller? Rasyonel olanı tamamen reddeder mi mesela? Bu bölümde, bir yandan bu soruyu yanıtlamaya çalışırken, bir yandan da yukarıda sözünü ettiğimiz iki pasajı karşılaştıracak, yani *Ulysses*'te Molly'nin monoloğu ile *Tutunamayanlar*'da Günseli'nin konuşmaya başladığı bölüme daha yakından bakacağız. Bunu yaparken birinci meselemiz, Molly'nin monoloğunun Moretti'nin tanımladığı kriterlere uyup uymadığına, yani rastgele seçilmiş detayların akılcı bir çerçeve içinde sunulmadan art arda sıralanıp sıralanmadığına dikkat etmek olacaktır. İkinci olarak da, Günseli'nin monoloğunun bu şartları yerine getirip getirmediğine dikkat edeceğiz. Daha da önemlisi, Atay'ın Türkçenin özelliklerinden faydalanarak bilinç akışını nasıl farklı bir şekilde kullandığını göstermeye gayret edeceğiz.

Franco Moretti'nin *Modern Epik*'te dile getirdiği görüşe itiraz edenlerden biri Marjorie Perloff'tur. Perloff, Moretti'nin kitabına dair yazdığı incelemede, *Ulysses*'te Bloom'un bilincinden süzülerek bize ulaşan tecrübenin Moretti'nin iddia ettiği kadar rastgele olup olmadığını sorgular. Başka bir deyişle, Joyce'un bilinç akışının gerçekten Moretti'nin atfettiği özgürlüğe sahip olup olmadığını, yani anlatının gerektirdiği nedenselliğe ve akılcılığa uygun bir şekilde yazılıp yazılmadığını sorgular. Moretti gibi Perloff da daha çok Bloom'un diline odaklanır gerçi. Ama sonuçta argümanı bellidir: Leopold Bloom'un bilinç akışı kontrollüdür ve Moretti'nin iddia ettiği gibi "pasif izleyicilik"le tanımlanması mümkün değildir, "çünkü bu mekanizma, mikro seviyede böyle bir parçalı varoluş özgürlüğüne izin verse de makro seviyede ondan çok farklıdır." Yani kitabın bütünü içinde değerlendirildiklerinde karakterlerin davranışı bir toplumsal yapı içinde izlenmektedir. Moretti, Leopold Bloom'un dili-

nin eylemden ziyade edilgen bir tüketim tarafından belirlendiğini gösterir. “Önce şeyler, sonra metalar, sonra imgeler, sonra sözcükler ve son olarak da *olasılıklar*,” diye özetler bu görüşünü. Karakterlerin dünyayı fragmanlar halinde algılamasının nedeni, bu kapitalist yaşam biçimidir ona göre. Ancak, Perloff kitabın tümüne yayılan kurgunun kontrollü ve bütünlük arayışı içinde olduğunda ısrarlıdır. Ona göre, hiçbir sahne ya da düşünce, Moretti’nin iddia ettiği kadar raslantısal değildir. Hepsinin romanın bütünlüğü içinde bir anlamı ve yeri vardır. Bütün bunlar kitabın içinde tekrar eden yankılar haline gelir ve bir fikrin oluşturulmasına yardımcı olur. Onun için Perloff’a göre, ne *Ulysses*’te kullanılan farklı dillerin “birbiriyle iletişim kurmadığı” kabul edilebilir, ne de Joyce’un kitabının “üslupsuz bir roman, romansız bir üsluplar toplamı” olduğu kabul edilebilir. Bu çerçeveden bakıldığında, Bloom’un bilincinin akışı da yine planlı bir kurgu dahilinde değerlendirilmelidir.⁴

Molly’nin monoloğu ise, bundan da karmaşık bir meseledir aslında. Onun gerçekten de Moretti’nin tanımladığı çerçeveye uyup uymadığı –yani mantıklı bir şekilde düzenlenip seçilmiş detayların bir temsili olup olmadığı– apayrı bir sorudur. Genel eğilim, Molly’nin uzun monoloğunu başı sonu belli olmayan bir “akış” olarak değerlendirmek yönündedir. Bu bölümdeki noktalama işaretleri eksikliği genelde kadın bilincinin, özelde Molly’nin karakterinin temsili olarak düşünülür. Katie Wales *The Language of James Joyce* (James Joyce’un Dili) isimli kitabında Leopold ve Molly’nin sesleri arasındaki farklara dikkat çeker ve Molly’ninkinin zorlamasız ve doğal olduğunu iddia eder. Bloom’un iç sesini Molly’ninkiyle karşılaştırır ve Bloom’un iç monoloğunun kesik kesik yapısının tersine Molly’nin bilinç akışının kesintisiz devam ettiğini söyler. Molly’nin söylemine Joyce’un metninin başka hiçbir yerinde olmayan okuma temposunu kazandıran noktalama eksikliğinin aksine, Bloom’un sesindeli “aşırı noktalama kullanımı”na dikkat çeker (91-92). Blamires Molly’nin Rock of Gibraltar’da doğduğunu belirterek, düşüncelerini “akan bir nehir”le karşılaştırır (246)

4 Metnin tamamı için bkz. <http://www.altx.com/ebr/ebr4/perloff/htm>.

– Molly hem akan nehir hem duran kayadır. Karşısında bocala-
dığı bütün zıtlıkları aynı anda içirme yeteneğine sahip olduğu
için bir anlamda sabit ve merkezî bir özellik taşır.

Öte yandan Alyssa J. O'Brien, tek bir karakterin iç dünyasını
sergilediği varsayılan bu monoloğun “akıp giden bir nehir” ola-
rak kabul edilmesi konusunda rahatsızdır. O'Brien “The Molly
Blooms of ‘Penelope’: Reading Joyce Archivally” isimli makale-
sinde kitabın son bölümünün “tek bir kadın bilincinden yayı-
lan” (O'Brien 7) akıcı bir monolog yanılması üzerine kurulu
olsa da, Karen Lawrence'ın “düşünen bir zihnin sesi” (Lawren-
ce 204) diye tanımladığından farklı olarak, linguistik bir deney
olduğunu ileri sürer. Ona göre, bu bölüm rastgele bir çağrışımlar
zinciri olmaktan ziyade, “linguistik iplerle örülüp finaldeki
biçimine getirilmiş, dikkatlice inşa edilmiş bir metin”dir ve bu
çerçevede değerlendirilmelidir (O'Brien 9). Derek Attridge de,
benzeri bir şekilde, eleştirmenlerin Molly Bloom'un iç mono-
loğunun türünü belirtmek için “akış” metaforunu kullanmalarını
uygun bulmaz. Harry Blamires, Anthony Burgess, Marlyn
French, David Hayman, James Card ve diğerleri gibi bu meta-
foru ve benzerlerini (nehirler, akışlar, sınırlar) kullanan eleştir-
menleri bir bir sıraladıktan sonra, Molly'nin dilini “akan bir ne-
hir” olarak nitelendirmenin sorgulanması gereken bir yaklaşım
olduğunu öne sürer. Attridge'e göre, bu akış metaforunu “ka-
dın zihni” ile bağdaştırmak sorunlu bir yaklaşımdır ve okuma-
nın olanaklarını sınırılıyor olması açısından da tercih edilme-
melidir (549).

Yine de *Ulysses*'in son bölümü, yani “Penelope” epizodu,
okuyucuya gerçekten de kontrolsüzce akan bir nehre girdi-
ği hissini verir. Molly'nin sesini ilk kez birinci elden duyduğumuz,
noktalama işaretleri kullanılmadan yazılmış sekiz cümle-
den oluşan uzun bir pasajdır. Molly'nin tiradı, gerçekten kita-
bın diğer kısımlarından farklıdır. Bilincin askıya alındığı, da-
ha çok zihnin uykudan önce sayıklamalarına benzeyen ve bi-
linçaltının karanlık sularını da çağrıştıran bir akıştır bu. Belki
de, tam da bu nedenle, Bloom'un kesik kesik cümle parçacık-
larıyla, yarım bırakılmış cümlelerle, hatta kimi zaman birbirin-

den koparılmış sözcüklerle ilerleyen düşünceler silsilesine hiç benzemez.

Aşağıdaki pasaj “Lotus Yiyenler” bölümünden, Bloom’un Molly’e sabun aldığı sahneden:

Ama siz bir parfüm de istersiniz. Karın hangi parfümü? *Peau d’Espagne*. Şu portakal çiçeği esanslı su mis gibi. Şu sabunlar da ne güzel kokuyor. Saf sabun. Şu karşı köşede bir yıkansam. Hamam. Türk. Masaj. Göbeğinde kir toprak toprak yuvarlanıyor. Şöyle güzel bir kız yapsa daha da güzel olurdu. Ayrıca galiba ben. Evet ben. Banyodayken yapıvermek. İlginç bir istek duyuyorum. Suyun içine su. El işte göz oynasta. Yazık, masaj için zamanım yok. (5: 409-505)

Bu da “Laistrygonlar” bölümünün sonunda kazara Boylan’ı gördüğü noktadaki telaşı ve şaşkınlığı. Kendisini bütün bu sallantıdan kurtaracakmışcasına, Molly ile özdeşleştirdiği sabunu arar:

Şeyi arıyorum. Evet, şeyi. Bütün ceplerime bakayım. Mend. Freeman. Nereye koydum? Ah, evet. Pantalon. Cüzdan. Patates. Nereye?

Çabuk. Sessizce yürü. Bir saniye daha. Kalbim.

Nereyekoydumduyu arayan eli kış cebinde sabun losyon geri gitmem lazım mayışmış kağıt yapışmış. Ah, sabun orada! Evet. Kapı.

Kurtulduk! (8: 1188-1193)

Molly ise bambaşka bir dil konuşur. Bloom’un günlük dışarıdan gelen uyaranlarla bölünen ve kesintiye uğrayan düşüncelerinden çok farklı bir dildir bu. Akışkan ve uçucu bir dil. Aşağıdaki alıntı Cebelitarık’ta geçen gençlik günlerini ve Bloom’la sevişmesini hatırladığı bölümden:

[...] güzellik uykumdan hemen sonraki o yağmur ne hoştu ne ferahtı Cebelitarıktaki gibi olacak sandım yarabbim neydi oradaki o sıcak lavanta rüzgarı çıkmadan önce gece gibi karan-

lık basar o karanlığın içinde yükselen kayalığın parıltısı bunların o çok ulu bir şey sandıkları o 3 kaya dağları ile karşılaştırılınca bir dev gibi sağda solda kırmızı gözcüler kavaklar hepsi akkor gibi ve cibinlikler sonra o haznelerdeki yağmur suyunun kokusu bütün gün güneşin tepene binmesini seyret dur [...] (18: 606-611)

Molly'nin düşünceleri çelişkili ama düzenlidir, Bloom ve Boylan'dan genç Stephen'la ilgili fantezilerine ve hatta kaybettiği oğlu Rudy'ye kadar uzanır. Düzenli ve mantıklı bir düşünce çizgisi izlemez. Hatta bir düşünceden diğerine geçtiğinde tutarsızlaşır ve dağınık. Bir yandan Leopold'a duyduğu sevginin yoğunluğunu düşünürken, bir yandan da Boylan'la bir sonraki buluşmasını hayal eder. Belki ikisi de aynı derecede gerçekçidir. Belki Joyce bunu anlamamızı ister. Sonuçta, Molly'nin dilin kurallarını hiçe sayan sekiz cümlesi, bize onun hayatının akışı hakkında bilgi verir, zihninin dağınıklığını izlememizi sağlar ve gizli bir izleyici gibi onun mahremine girdiğimiz hissini verir. Kitabın tümünü düşünerek bakarsak da, bu bölüm, olaylara başka bir perspektiften bakmamızı sağladığı için o zamana kadar Bloom'un ve Stephen'ın zihninden gördüğümüz dünyanın sınırlarını belirler ve kitabın bütün olaylarını derleyip toplayarak bağlar ve tamamlar.

Molly'nin tiradı, o dönem için şaşırtıcı olabilecek cinsel imajlarla yüklü olsa da, melankolik bir dokuyla da örülüdür çünkü Molly, Boylan tarafından kullanıldığının farkındadır, o ilişkiyi istemez aslında. Yumuşak bir şekilde sevmek ister. Yani Bloom'un onu gençliklerinde olduğu gibi aşkla ve şefkatle sevmesini ister. Onun için bu bölüm ve kitabın tümü, aşağıdaki erotik olduğu kadar özlemle dolu şu pasajla sona erer:

[...] deniz deniz bazen kıpkırmızı olur yangın gibi o müthiş gün batımları Alameda bahçelerindeki incir ağaçları evet ve o tuhaf ufacık sokakcıklar pembe mavi sarı evler gül bahçeleri yaseminler sardunyalar kaktüsler Cebelitarık genç kızken ben de bir dağ çiçeğiydim orada evet saçıma gülü Endülüslü kızların taktığı gibi bir takınca ya da kırmızı mı taksam ve evet

nasıl öpmüştü beni Mağribi surunun altında ben de dedim ki bu da olur bir başkası daha iyi olacak değil ya sonra gözle-
rimle tekrar sormasını istedim evet sonra ister misin diye sor-
du evet ne olur evet de dağ çiçeğim dedi önce sarıldım ona ve
onu kendime çektim göğüslerime dokunsun diye safi parfüm
evet kalbi deliler gibi çarpıyordu evet dedim evet isterim Evet.
(18: 1602-1609)

Molly burada Bloom’u mu yoksa kaybettiği gençliğini mi öz-
lemektedir, emin olamayız. Ama roman, onun bir kadın olarak
hem kendi bedenini hem de dünyanın geri kalanını onaylayıp
kabul etmesiyle sona erer. Böylece Joyce, romanın sonuna yer-
leştirdiği bu sahneyle kitabını her şeyi sağaltan ve kucaklayan
büyük bir “Evet”le kapatmış olur. Bu sözü Molly’ye söyletme-
sinin de ayrıca bir önemi vardır. Bu onay, ne pratik ve bilimsel
zekâyı temsil eden Bloom’dan ne de teorik analizlere meraklı
ve sanatçı ruhlu Stephen’dan gelebilir. Bu söz, sevişen ve doğu-
ran bedeniyle romanın zihinsel ağırlığının karşısına yerleştiril-
miş Molly’ye bırakılmıştır.

“Penelope” bölümünün, Joyce’un romanında “ayrıcalıklı”
bir yeri olduğunu öne süren eleştirmenler haklıdır. Kitabın so-
nundaki konumu ve Joyce’un Molly’nin sesi için ayırdığı özel
üslup, bu bölümün romanın sonunu getirmek için özellikle ta-
sarlandığı fikrini destekler. Bu bölüme gelinene kadar okuyu-
cunun dikkatini çekmek için birbirleriyle yarışan birçok üslup
denemesi, “Penelope” ile birlikte etkisini yitirir ve kitabı kapat-
tığımızda aklımızda kalan Molly’nin akıp giden sesi olur. Hu-
gh Kenner’ın da söylediği gibi, kitabın sonunda Joyce’un ilham
perisi doğrudan bizimle konuşuyor gibidir (*Joyce’s Voices* 98).
Joyce’un romanını “evet” sözcüğüyle bitirme kararı ve bunu
Molly’ye söyletmesi, kitabın bütün karmaşıklığını bir kadının
zihninde temize çektiği hissini uyandırır: “Son kelime (en in-
sani olan, tamamen insani olan) Penelope’ye bırakılır. Bu Blo-
om’un sonsuzluğa pasaportunun ayrılmaz bir onayıdır. Yani
son bölüm Penelope demek istiyorum” (Joyce, *Letters* 28 Şu-
bat 1921).

Tekrar eden “evet”lerle bizi bu yüksek finale (içeriğini de düşünürsek bir tür erotik doruğa) taşıyan bu bölüm, tamamen zihinsel birer varlık olarak karşımıza çıkan Stephen ve Bloom’un da kurtuluşlarının işaretidir. Molly’nin bedeni sayesinde onaylanıp aklanırlar. Hatta belki de bir kadının zihninde yeniden doğurularak kurtarılmış olurlar. Franco Moretti her ne kadar bilinç akışını gündelik hayatın sıradanlığını yansıtan, rastlantısal detaylarla beslenen ve şiirden yoksun bir üslup olarak tanımlasa da, “Penelope” epizodu için bunun geçerli olduğunu söylemek zordur. Bu bölümde de gündelik detaylar ve Moretti’nin deyimleriyle modern hayatın alametifarikası olan “uyaranlar” çokça kullanılmıştır. Ancak Molly’nin dilindeki şiirselliğin rastlantısal ve kurgudan uzak olduğunu söylemek çok zordur. *Ulysses*’in uzun hikâyesini bağlayan bu pasaj, herhalde edebiyat tarihindeki en lirik finallerden biridir.

Aslında ilk bakışta, Molly’nin ve Günseli’nin bölümleri birbirlerine çok benzerler: üçüncü tekil şahıs anlatıma başvurulmamış olması, aynı noktasız virgülsüz cümleler ve fikirleri sonu gelmeyen bir konuşma şeklinde sunan bir anlatım biçimi. Günseli’nin bilinci de, Molly’ninki gibi, bilinç akışı, serbest çağrışım ve olayların nakledilmesine dayalı birkaç tekniğin bir araya gelmesinden oluşur. Tabii, unutmamamız gereken bir farklılık da vardır burada: Molly’nin düşünceleri tamamen sessiz iken, Günseli kendisinininkileri seslendirmektedir aslında. Kullandıkları tondaki benzerlik, Günseli’nin uzun süredir içinde tuttuğu birtakım hisleri trans halindeymişcesine Turgut’a anlatıyor olmasından kaynaklanır.

Bunun dışında başka biçimsel benzerlikler de vardır. Mesela bizi romanın finaline götüren biraz önceki bölümde Poldy’nin aşkını itiraf etmesine ihtiyacı olduğunu kabul ettiğinde Molly’nin kullandığı dil oldukça ritmiktir ve pasajın sonuna doğru arka arkaya sıralanan birçok “evet” ile bölünür. Bu “evet”lerin romanın tümüne ne tür bir anlam eklediğini yukarıda konuştuk. Ancak bir biçimsel araç olarak ne işe yaradıklarını da söylemek gerekir. Bunun gibi tekrarlanan sözcükler, metne bir ritim kazandırır ve okurun Molly’nin düşüncelerini takip etme-

sini ve bölümün sonuna doğru yükselen tansiyona uyum sağlamasını kolaylaştırır:

[...] Howth burnunda gri tüvit elbisesi ve hasır şapkasıyla or-mangülllerinin arasında yattığımız gün güneş senin için parlı-
yor dediği bana ona evlenme teklif ettirdiğim gün evet ilkin
ona ağızından bir parça susamlı çörek verdim şimdiki gibi
bir artıkyıldı evet 16 yıl önce Allahım o uzun öpüşmeden son-
ra soluğum kesilir gibi oldu evet dediği dağların bir çiçe-
ğiydim ben evet zaten hepimiz çiçeğiz biz bir kadının vücudu
evet hayatında söylediği tek doğru şeydi o ve bugün güneş se-
nin için parlıyor evet o yüzden hoşlanmıştım ondan çünkü bir
kadının ne olduğunu anlıyor hissediyordu ve onu her zaman
idare edebilirdim onun için ona verebileceğimce zevk verdim
ta o benden evet dememi isteyinceye dek [...] (18: 1573-1580)

Aynı biçimsel özelliği, Selim tarafından söylenen bir dizi
“evet”le bölünen Günseli’nin diyalogunda da görürüz. *Ulys-
ses*’teki pasajda cinsel gerilimi artırmaya yarayan ve hızlı hızlı
soluyan birinin nefes seslerini anımsatan bu “evet”ler, *Tutuna-
mayanlar*’da başka bir heyecana işaret eder. Günseli’nin gözün-
den gördüğümüz Selim, yaşamının bütün kaçırılan anlarını tek
bir hamlede yeniden yakalayıp kendisinin kılmak istemekte-
dir. Kendisini o vakte kadar duygusal bir kötürüm gibi görmüş
olan Selim, Günseli ile karşılaştıktan sonra onu sakatlayan her
şeyin birden ortadan kalktığı hissine kapılmıştır. Bu yeni bu-
lunmuş özgürlükle, noktasız virgülsüz bir şekilde akar gider:

[...] bilmek kelimesini sözlükten çıkarmalıyım satırların arası-
na sıkışıp aşka kapalı kaldığım devirlerde kaçırdığım güzellik-
leri yakalamalıyım evet kendime hesap sormalıyım evet geç-
mişte tek başıma güzelliğini hissedemediğim hayır hissettiğimi
bilmediğim hayır belki bildiğim fakat ifade edemediğim bütün
yaşamımın içindeki birikimleri seninle senin güzelliğinle bir-
leştirmeliyim evet onların da bir hikmeti vardı onlar da senin
dışında yaşanmış değildi her şeyin birdenbire bir anlam kazan-
masının büyüsunü sezmeliyim [...] (465-466)

Bu iki monolog arasındaki çarpıcı benzerliklerden biri, kadın ve erkek sesleri arasındaki farklılıklar konusunda birer tartışma açmış olmalarıdır. *Ulysses*'teki "Penelope" epizodu Molly'nin sesinin ne kadar "kadın" olduğu konusunda çok çeşitli yorumlara konu olmuştur. Kimi eleştirmenler erkeksi yazı dilinin kalıplarının dışına çıktığı ve Molly'nin monoloğunda kadın dilinin çok nitelikli bir temsilini sunduğu için Joyce'u tebrik ederken, Suzette A. Henke gibi bazı feminisler de erkek karakterlerini entelektüel bir dille donatırken Molly'nin dilini sınırlı tuttuğu için ona kızarlar. Henke, Joyce'un hiçbir zaman Molly Bloom'a erkek karakterlerine atfettiği kapsam ve çeşitliliği vermediğini söyleyerek kadın karakterlerin *Ulysses*'te sınırlı bir şekilde resmedilmesine dikkat çeker. Henke'ye göre, Molly'nin monoloğu kısıtlıdır, çünkü "erkeklerin geleneksel olarak kadınlara atfettikleri libidinal kaygılar"a indirgenmiştir (235). Henke, bu iddiasını desteklemek için Molly'nin tam bir anti-Stephen olduğunu söyler. Ona göre, bu kadın karakter Stephen'ın "edebi bilgeliğini" tersyüz edilmiş halini temsil etmek için romana konmuştur. Pornografik kitaplardan ve opera librettolarından başka pek bir şey okumaz – Henke belki bu sonuncusunu da bayat bir romantizmle kirlenmiş bir şey olarak görür. Cahilliği öyle bir aşamadadır ki, Aristotles'in embriyoloji hakkında müstehcen bir kitap yazdığına, Daniel Defoe'nun tek marifetinin fahişeliğe yeni bir isim vermiş olması olduğuna ve Rabelais'nin de sindirim sistemi üzerine birtakım grotesk çalışmalar yapmış ucuz bir yazar olduğuna inanır. Henke ve başka feministlerin bozulduğu şey de budur: Erkek karakterler zeki ve derinlikli kişiler olarak temsil edilirken, Molly hem cahil hem de yüzeysel biri olarak resmedilmiştir. Üstelik, ironik bir biçimde ahlâkçıdır da. Kişisel değerlerini rencide ettiğini düşündüğü her görüşü ahlâki yönden yargılamaya hak görür kendinde (Henke 235).

Molly'nin monoloğunun "kadınlarla ilgili varsayımlarda bulunmaktan hoşlanan erkekler tarafından uydurulmuş masallardan" (Harper 249) ibaret olup olmadığı tartışmalı da olsa, Joyce'un romandaki kadın ve erkek kaynakların arasında bir zıtlık yaratma eğiliminde olduğu aşîkârdır. Nereden bakarsak ba-

kalım, Joyce'un Molly'ye romanın erkek karakterlerinden farklı bir ses vermekte kararlı olduğunu söyleyebiliriz. Bu dil, Henke'nin dediği gibi kadınların gerçek dili değil de, erkeklerin onlara projekte ettiği bir dil olabilir ama sonuçta kitaptaki erkek karakterlerin dilinden hemen ayrılır. Aynı şekilde, Günseli'nin dili de Turgut ve Selim'inkinden farklıdır. Bu zıtlık *Ulysses*'te çoğunlukla entelektüel zemin üzerine kuruluyken, *Tutunamayanlar*'da duygusal bir farklılık olarak ortaya çıkar. Berna Moran, Günseli'nin ortaya çıktığı bölümde anlatının tonundaki dramatik değişime dikkatimizi çeker ve romanın burasına kadar hâkim olan alaycılığın bu noktadan sonra duygusal bir yoğunlukla yer değiştirdiğini söyler.

Tutunamayanlar'a egemen olan ton iğneleyici bir zekanın alaycı tonudur, çünkü gerek Turgut'un gerekse Selim'in tonudur bu. Ancak, ikinci yarıda Günseli'nin Turgut'a Selim'i anlattığı onbeşinci bölümde, bu kıvrak ve alaycı ton yerini duyarlı ve duygulu bir tona bırakır zaman zaman. Gerçi bu sayfalarda anlatıcı Günseli'dir ama gerçekte dinlediklerimiz Selim'in ona söyledikleridir. (Moran 278)

Berna Moran'a katılmamak mümkün değildir. Ancak tabii, yalnızca Selim'in kendisini Günseli'ye nasıl açtığını duymakla kalmayız, bir yandan da Günseli'nin gözünden Selim'i görürüz. Sonuç çok ilginçtir: Bu bölümde gördüğümüz Selim, bambaşka biridir. Kendini bir başka insana açabilmiş ve olduğu gibi davranabilmiştir. Dolayısıyla bir kadının sesi ve söylemi, *Tutunamayanlar*'da *Ulysses*'te olduğundan daha farklı bir işlev görür: Bize Selim'in kadınsı taraflarını gösterir. Üstelik bir kadının gözleriyle bakıldığında, kahramanımız o soyut ve kitabi halden kurtulmuş ve Günseli'ye duyduğu aşk sayesinde sonunda dünyaya ayak basmış ve insanlaşmıştır. İnsanların "roman kahramanlarına benzeyebildikleri oranda gerçek olduklarını" (423) düşünüyor olsa da, sıradan ve herkes gibi alelade biri haline geleceğinden korksa da (428), âşık olduğunu itiraf etmekten çekinmez: "ben mahvoldum dedi ben romantik oldum hiç bir ilaç beni iyileştiremez artık" (427).

Günseli'nin sesi içten, duygulu ve yumuşaktır. Doğal ve üzerinde çalışılmamış bir hali vardır. Selim'i rahatlattığı gibi bize de inandırıcı gelir. Çok sade ama etkileyici bir dille Selim'den nasıl vazgeçemediğini anlattığı şu pasaja bakalım:

[...] o yaz bir inşaatta çalışıyordu sabahtan akşama kadar o kadar kirleniyordu ki yüzü tanınmaz duruma geliyordu bir gün ona uğramıştım amelelerden utanmıştı yüzündeki kirden dudakları beyaz görünüyordu tozun içinde güzeldi heyecanlandım bir süre ayrılamadım ayrılmak istemiyordum ameleler bize bakıyordu kirliydi yorgundu utanıyordu terliyordu mutluydu ondan ayrılmak düşüncesine dayanamadım [...] (427)

Berna Moran'ın sözünü ettiği "içten aşk söylemi" bu olsa gerek. Selim'in Günseli'ninkine karışan sesi ise kimi zaman çılgın bir tirad halini alır. Onun sonu gelmeyen uzun cümleleri, Günseli'nin kısa yanıtlarıyla kesilir, buna Turgut'un yorumları eklenir ve bu bölüm böyle akar gider.

Bu ve buna benzer pasajlarda, Günseli'nin gözünden ikisinin nasıl yakınlaştığını ve Selim'in bu yoğunlukla baş edemeyip nasıl ilişkilerini yok ettiğini görürüz. Kaygılıdır ve böyle yakın bir ilişkide bulunmaya katlanamaz; uzun uzun anlattığı gibi, kendini nasıl koruyacağını bilemez:

Allahım ne kadar çok isim var ben gidiyorum müsaadenizle sizi sevmek için eve gidiyorum gözlerime bakardı olmadı sizi güldüremedim ne yapsam ne anlatsam saçınızın rengi hakkında nasıl bir fıkra uydursam gözlerinizin güldüğünü görmek için adamın biri yolda gidiyormuş mu desem işte bu adam desem Günseli'ye raslamış işte [...] daha önceleri neredeydiniz neden bana gülmeden cesaret verdiniz gülseydiniz dağılırdı derdiniz bilseniz ne rahat ederdiniz gülerdim tamam oldu artık size sen diye hitap edebilirim yorulmak bilmezdi gücünün son noktasına gelinceye kadar durmazdı vatandaşlarıma benzemiyorum kendimi korumasını bilmiyorum boyuna kendimi sıkıyorum bir limon gibi sonunda beni çöp sepetine atacaksınız ve garson bir limon daha diyeceksiniz garson bir votka da-

ha biliyorum içmemeliyim sizi rezil ediyorum herkes bize bakıyor sizin de ekleyeceğiniz bir söz varsa benden fırsat bulup bir söz de siz edebilirsiniz sizi bütün kalbimle ve kulaklarımla dinlemeye hazırım bana acıyın bütün bildiklerimi ortaya dök-tüm canım Selim derdim dinlen biraz ben dinlenirken siz ko-nuşun nasıl böyle güzel olduğunuzu anlatın bana ben senin gi-bi kolay bulamıyorum kelimeleri kekelerdim ellerimi açar ça-resizliğimi anlatırdım sen uzun boylu karışık saçlı bir Selimsin hayır kendini anlat senden başlamalıyım canım Selimim senin gölgede çizgilerim ortaya çıkıyor (466-467)

Burada gördüğümüz, Turgut'a anlatılan Selim ve Günseli arasında geçen bir diyalogdur. Burada hâlâ benzersiz olan bu iki sesin farklılığını açıkça hissedebiliriz. Ancak metin açıldık-ça, bu seslerin sınırlarının yavaş yavaş şeffaflaştığını hissederiz. Bölümün sonuna geldiğimizde ise, Selim ile Günseli'nin söy-lemleri birbirinin içinde eriyip yok olacak ve birbirinden ayırt edilmez hale gelecektir. Ama bu henüz gerçekleşmemiştir. He-nüz Turgut'un sesi de Selim ve Günseli'nin seslerinden ayrıdır, bu kısımda olaylar kontrol altındadır ve karakterler bireysellik-lerini koruyabilirler.

Selim bir Günselisi olduğu için bütün bunları anlatabildi ya Günselisi olmayanlar ne yapacak aylardır işte bunu düşünü-yorum gerçi Selim bazı yollar gösterdi bana bu arada gene de ne yapabileceğimi bu insanlar için ne gibi tedbirler alınabi-leceğini bilemiyorum bu insanların haklarını hangi partinin koruyacağını düşünemiyorum [...] Turgut sonunda bu şaka-lara dayanamazlar Günseli derdi sen onları bilmezsin çok da-yanıksızdır onlar kimler Selim tutunamayanlar size de söyle-di mi elbette neden söylemesin bilemezsin Günseli derdi ya-şamak her gün girilen bir imtihan olursa buna kimse dayana-maz başını okşardım zavallı sevgilim derdim üzölme üzölür-dü [...] (473)

Ancak belli bir noktadan sonra, Günseli'nin kendisi ile Se-lim arasındaki diyalogu Turgut'a aktardığı bir anlatı olarak baş-

layan bu bölüm, karmakarışık bir hal alır ve sesler özelliklerini yitirerek birbirlerinden ayırt edilemez hale gelirler. Yani bir yandan Selim’le Günseli’nin geçmişteki, öte yandan da Günseli ile Turgut’un şu andaki diyalogu olarak birbirine örülmüş iki kanaldan ilerleyen anlatı, birdenbire kontrolden çıkar ve bütün karakterlerin bilinçlerinin birbirine bağlı olduğu bir yapıya dönüşür. Yazar bir karakterin zihninden öbürününkine, bir sestten ötekine geçerir hiçbir uyarıda bulunmadan. Kimin konuştuğunu tespit etmek gitgide güçleşir. Hatta konuşuluyor mu, düşünülüyor mu, bunu anlamak da mümkün olmaz:

[...] beni de yemeğe çağırıydınız Günseli hiç böyle görmemiştim onu şimdi bunu yeniden nasıl yaşamalı [...] onu sizin yanınızda görür gibi oluyorum hayır göremiyorum bu acıya nasıl katlanacağım katlanacağız [...] ağlıyorsunuz Günseli keşki ben de ağlayabilseydim ne yazık ki bu huyumu unuttu. Yıllar oldu bana da öğretin nasıl ağlanır onun arkasından nasıl yas tutulur [...] (428)

Turgut burada daha çok kendi kendine konuşuyor gibi görünür. Bu düşünceleri seslendirip seslendirmedikten emin değiliz. Bu pasajlarda iç monoloğa yakın bir anlatı biçimini görürüz, ama şimdi okuyacağımız bölümde artık sesleri birbirinden ayırt etmekte de zorlanacağız. Noktalama işaretlerinin kullanılmamasının yanı sıra Türkçede dişil ve eril zamirlerin bulunmamasından da faydalanan Atay, doğanın ve gramerin kurallarını altüst ederek karakterlerini tek bir zihinde buluşturmakla kalmaz, zamanın çizgisel akışını da bozarak geçmişle şimdiyi örtüştürmeyi başarır. Bu teknik sayesinde, Turgut Günseli ile konuşurken, bir yandan Selim’le de yeniden buluşmuş olur.

[...] hiç olmazsa elim var ayağım van beni seven Günseli var az deyip geçmeyin büyük fedakarlıklarla kumpanyamıza seyirci olarak getirtmiş olduğumuz Günseli biz oynarken seyredecektir evet Günseli madem ki geldin dünyüya alışmalısın her rüyaya beni de oynat diye düşündü Turgut peki siz de buyrunuz hoşgeldiniz sefalar getirdiniz içeri girerken neden ayaklarınızı

silmediniz hoşbulduk Selim hoşbulduk tiyatro sahnesini boş bulduk da biraz ondandır cesaretimiz [...] (453)

İki arkadaş kafiyeyle konuştuğu günleri, okuldaki atışmalarına dönüverirler böylece. Rüya da olsa, kimin rüyasıdır bunu bilemeyiz. Bunun Turgut'un zihninde cereyan ettiğini varsayabiliriz. Herhalde bu karşılaşma, orada gerçekleşmektedir diye düşünürüz. Ama metnin bu noktasına gelindiğinde, bunu önemi yoktur aslında, çünkü biraz sonra bütün kuralların tersyüz edildiği ve birçok şeyin aynı anda –hatta aynı cümle içinde– anlatıldığı bir sentaksa doğru gitmekte olduğumuzu fark ederiz. Bu tür sınırlar çoktan aşılmış, sözler bozulmuş, metin çılgin bir hamleyle oyuncu bir özellik kazanmıştır bile. Bunu oyunun başladığını ilan eden bir yan sesin devreye girmesiyle kavrarız. Selim'in sesine vapurdaki satıcının sesi karışır:

[...] ben konuşmuyorum Günseli yüzlerce insan var herkes onları tanıyor ama ben konuşmuyorum ben yargılıyorum ben ben küçük görüyorum ben onlar gibi sürünmüyorum ben ben ben yorulunuz Günseli bir ara verelim bir antrakt verelim on beş dakikalık aradan yararlanarak sayın yolcular kıymetli vakitlerinizi beş dakika işgal ederek sizlere hem yoluna devam et hem seyyar sinema seyret kabilinden memleketimizin tanınmış simalarının olaylı yaşantılarından dolayı örnekler sunarak [...] (436)

Benzer bir durum, bu bölümün sonuna doğru, artık dönüşü olmayan bir noktaya gelindiğinde, yani metin tamamen kontrolden çıkıp kaotik bir hal aldığı anda yeniden görülür. Günseli Selim'in intiharından önceki birkaç günü hatırlar ve anlatır. Bu arada, monolog Selim'in ağzından babasına hitaben yazılmış bir intihar mektubuna dönüşür. Selim'in "baba ben artık bu evde yaşamak istemiyorum yıllardır ruhumuzu öldürdün" diye başlayan intihar mektubu/tiradı şöyle devam eder:

[...] sadece o soğuk mantığında tenkit ettin elektriği açık bırakmışsınız pencereyi kapatmamışsınız radyoyu kapatın başım ağrıyor roman okuyup gözlerinizi yormayın boşuna elek-

trik yanıyor [...] kapayın pencereyi üşüyorum açın pencereyi yanıyorum tek heyecanım ölüm ondan korkuyorum çok yaşamak için iki nefes alıyorum bir nefes veriyorum gazetelerin bütün tavsiyelerini tutuyorum bak yaşlandım küçüldüm neredeyse gözden kaybolacağım öyle hafifledim ki evladım neredeyse gökyüzüne uçacağım aç bakalım şu radyoyu belki sevdiğin bir şey çalıyordur sen askere gittiğinden beri uzun zamandan beri sahalarımızda görülmeyen ve gerek hazırlanışı gerek atılışı bakımından cidden şayanı takdir bir goldü fakat ne oldu golün kahramanı Gürkan yerde yatıyor yardımcılar sahaya girdi geliyorlar kaldır beni evladım ölüyorum nefes alamıyorum yerden kaldırıyorlar (457)

Böylece, Selim'in tiradı olarak başlayan bölüm radyodan gelen futbol maçının gürültüleriyle kesilir. Maçı anlatan sunucunun sesi Selim'in sesine karışır, sahada olanlar da evdeki hikâyeye örtüşür. Bu bölüm gerçekten ilginçtir, çünkü noktalama işaretlerinin olmamasından faydalanan Atay, iki sahneyi birbirine geçirir ve aynı cümle içinde kesip yapıştırarak ikisini birden anlatır. Yaralı futbolcuyla, nefessiz kalarak koltuğundan düşen babanın imgeleri örtüştüğünde, babanın sesiyle maçı anlatan spikerinin sesindeki benzerlik de dikkatimizi çeker. Yani görsel simetrisinin yanı sıra, işitsel bir paralellik de kurulmuş olur. Babanın sesini noktasız virgülsüz konuşan spikerin sesine benzetmiş olmak manidardır elbette. Hiç durup dinlenmeden, neredeyse nefes bile almadan, hayatı boyunca aynı ses tonuyla aynı teraneyi sayıklamış bir adamın sesi ancak bu kadar iyi anlatılabilir. Bununla da kalmaz ama Atay, hemen arkasından Turgut'un baba rolünü oynadığını ve ölmekte olan babayı anlatan bu sahnede seyirciyi kırıp geçirdiğini söyler bize. Yaşlandığında güçten düşen ve oğlunu manipüle edebilmek için küçük oyunlar tezgâhlayan babayı bir oyuncu olarak temsil etmek de ayrıca anlamlıdır bence.

Ve son olarak, bu bölümde Atay bize –yani okuyucuya da– doğrudan bir mesaj yollar. Çokça kendisiyle biraz da bizimle dalga geçer. Bu noktasız virgülsüz yazılmış bölümün, romanın

okunması en güç kısmı olduğunun farkındadır. Eğer *Tutunamayanlar* okunması zor bir romansa, burası da herhalde romanın en okunamaz bölümüdür. Bir grup okuyucunun, bu bölüme geldiklerinde pes edeceklerini, belki bu kısmı atlayacaklarını, belki de romanı topyekun ellerinden bırakacaklarını tahmin etmek çok da zor değildir. Bunun farkında olan Atay, Selim ya da Turgut'un da üniversitedeyken yapabilecekleri gibi, bir öğrenci şakasını anımsar ve kullanır. Yani bu bölümün yarısından itibaren düpedüz maç anlatır. Böylece, "sınavda maç anlatmak" şeklindeki öğrenci efsanesi de romanın bir parçası haline gelir. (Aslında popüler kültürden bu denli yararlanıyor olması da Atay'ı Joyce'un edebi kardeşi haline getirir.) Atay bile rek bu fikrin üzerine gider ve bu bölümde anlamın sınırlarını bunu kullanarak da zorlar.

[...] sizlere bu konser için Turgut Özben'in hazırladığı konuşmayı sunuyoruz spikeriniz Özdiñ Erkaplan bugünkü konserde dinleyeceğiniz piyesin yazarı Selim Işık 1936'da N. kasabasında dünyaya geldi ve şimdi sıkıştırıyorlar topu uzaklaştırmaya çalışıyorlar deniz tarafındaki kaleye soldan akıyorlar taç babası mal müdürü Numan Bey onun küçük yaşta ortaya çıkan kabiliyetlerini soldan bir orta ve gol evet sayın dinleyiciler gol gol gol bütün orkestra üyeleri ayakta alkışlıyorlar itiraz ediliyor hayır hakemin kararı kesin gol radyosunu yeni açmış olanlar için tekrar ediyorum başbakan salona biraz once girdi ve erken keşfettiği için oğlu Selim'e bir piyano bir futbol topu bir daktilo makinesi ve Selim oynasın diye bir perdelik bir piyes almıştı [...] (455)

Bu bölümün sonuna yaklaşıldığında kullanılan anlatım biçimi, aklın ve dilin sınırları zorlayan –dolayısıyla romanın ana temalarından biri olan rasyonalitenin sorgulanması meselesiyle paralellik taşıyan– bir noktaya gelir. *Tutunamayanlar* da, *Ulysses* gibi, geleneksel romanın sınırlarının dışına çıkmanın yollarını arar. Ancak Atay'ın romanında, *Ulysses*'ten farklı olarak (ve elbette *Ulysses* gibi bir roman deneyiminin ışığı altında), bu sınırlar biraz daha zorlanmış ve Türkçenin elverdiği ölçüde deği-

şik bir şekil almıştır. Molly'nin monoloğu öyle ya da böyle akılcı bir izleği takip ederken, Günseli'nin konuşması başka seslerle kesilir ve Selim ve Turgut'un da seslerini duyabileceğimiz çok daha karmaşık bir metne dönüşür. Üst üste anlatılan hikâyeler ve birbirinden ayırt edilmez hale gelen sesler, bilinç akışı yönteminin kullanılış biçimine yeni açılımlar getirirken, bir yandan da aklın sınırlarını zorlayan bir anlatım biçimi izlenir.

Michael Hollington'ın *Ulysses*'in "tüm mutlaklıklara radikal bir şüphecilik ile yaklaştığını" (438) söylemesi boşuna değildir. Joyce bu romanı yazarken, teknik olarak da içerik açısından da bütün geleneksel roman kalıplarını kırmak istemiştir. Atay'ın da *Tutunamayanlar*'ı yazarken, benzeri bir tutum içinde olduğunu söyleyebiliriz. Öte yandan, Batı geleneğinin kıyısından yazan biri olarak Oğuz Atay'ın akılcılığa karşı tutumu daha büyük bir itirazın ifadesi gibi gelir bana. Romanın sonunu, yani Turgut'un kendini bir bilinmezin içine atıp medeniyete dair her şeyden uzaklaştığını düşünürsek, yazarın akla ve düzene dair bütün kısıtlamaları yok etmek konusundaki ısrarını daha açık bir şekilde görebiliriz. Yazmaya dair bu tutumunu –ya da kaçınılmaz pozisyonunu– karakterine de yansıtır çoğu kez. Şarkıları yazdığı bölümde, Selim'in üslubunu incelerken şunları söyler anlatıcıya:

Selim, her işinde olduğu gibi, şarkıları yazmaya da bir Türk gibi başlamış ve bütün iyi niyeti ve çabasına rağmen, İngiliz gibi bitirememiştir. Kafasındaki dağınıklığı anlatabilmek için, şarkılara da dağınık bir biçim vermek gerektiğini sanmıştır. Bu dağınıklık, bir biçim bozukluğu olarak bütün şarkılar boyunca sürüp gitmektedir. (156)

Batı'dan devralınan form bir türlü bir Batılı gibi kullanılamamış, sonunda bozulmuş ve bulunduğu coğrafyanın "dağınık ve düzensiz" şeklini almıştır. Doğulu duyguları Batılı aklın formları dahilinde ifade etmek mümkün değildir. Selim'in şarkılarında bunun izlerini görürüz. Batı'nın biçimleri Doğulu bir yazarın elinde dağılıp ufalanmakta ve yazmak ancak "kalıplara uygun duygular yerine duygulara uygun kalıpların yer al-

masıyla” (157) mümkün olabilmektedir. Günseli’nin konuştuğu bölüme gelindiğinde ise, bu iyice açığa çıkmıştır. Romanının sonuna yaklaşırken, Atay artık delilik ve kaosun sınırlarından yazdığının farkındadır. Onun kendi yazma sürecini sorguladığını duyarız. Bir yandan bizi ana karakteri Selim’in labirent gibi zihnine sokarken, diğer yandan da kitabın bir numaralı muhatabı (hatta belki de gerçek öznesi) olarak gördüğü okurla bağlantıyı koparma endişesi duyar. Bir taraftan Selim’in zihninden yayılan kargaşaya ses vermenin yolunu ararken, diğer taraftan romanın merkezindeki fikre –yani aklın ve düzenin yıkıldığı bir algıya– en iyi uyacak biçimi yaratmak ister. Günseli’nin monoloğunda bunu bulmuş gibidir: Sonsuz çağrışımlarla akan ve bütün karşıtlıkları birbirinin içinde eriten bir tirad.

Bu bölüm, belki de bu karşıtlıkların en önemlisi olan, Selim ile Günseli’nin ayrılığının aşılmasıyla biter. Ne kadar arzu etseler de bir araya gelmeyi başaramamış bu iki insan, bu bölümün sonunda birbirlerine kavuşurlar. Bir intihar mektubuna dönmüş olsa bile, metnin bize en azından sembolik olarak vaat ettiği budur. Selim’in yaptığı bir kelime oyununa istinaden –“Günseli Günseli seli seli Selim Selim derdi gülerdik evet” (465)– bu bölümü aşağıdaki gibi her ikisinin ismini kullanarak bitirir.

En önemli sözü en sonda yazacağımı sanıyorsan aldanıyorsun
hiçbir zaman benden bekleneni vermeyi becerememişimdir
bekleyenleri utandırmışım daha fazla yazamayacağımı hissediyorum
son anda acıklı bir sözle canını sıkmamalıyım işte bu kadar işte
canım sevgilim Günseli Selim (536-537)

İlk anda, bunun sadece Selim tarafından yazılmış bir intihar notu olduğunu ve ikisinin ismiyle bitmesinin yukarıda sözünü ettiğimiz kelime oyununun bir yansıması olarak algılanması gerektiğini düşünebiliriz. Ancak bu bölümün tümünü dikkate alırsak, bütün seslerin birbirine karıştığı ve zihinlerin birinden diğerine hızla geçildiği böyle bir epizotta, metni imzala-yanın sadece Selim değil, Günseli de olduğunu kabul etmemiz gerekir. Günseli okura Selim’in zihnini aktarmak için yalnızca bir araç bile olsa, bütün gerçeklik onun zihninden süzüldüğü

şekliyle bize ulaştırılır. Ayrıca Atay, sadece bir zihinden öteki-
ne geçmenin ve gerçekliği farklı şekillerde yansıtmının alanın-
da kalmamış, aklın ve düzenin sınırlarının dışına çıkarak ger-
çeklik fikrini tümüyle soruya açmayı da başarmıştır. Bu bölüm
içinde gözlediğimiz zamansal ve mekânsal kırılmalar, hikâyeler
arasındaki geçişler ve alışılmış neden sonuç ilişkilerine uyma-
dan ilerleyen anlatı, bize artık tanıdığımız ve bildiğimiz bir ger-
çeklik içinde olmadığımız hissini verir. Böyle bir gerçeklikte,
her şey bir başka şeye dönüşebilir, oturma odaları futbol saha-
larıyla yer değiştirebilir, ölüler yattıkları yerden kalkıp bizimle
hesaplaşabilir ve zaman eriyip tamamen amorf bir hal alabilir.

Bu noktada Moretti'nin benzetmesine sadık kalmak istersek,
şunu kabul etmemiz gerekir: Eğer Joyce'un ki dilde bir kübizm
ise, Atay'ın ki de dilde sürrealizmdir. Sadece okuru eğlendirmek
amacıyla başvurulmuş bir yöntem değildir bu. Onu geleneksel
olan her şeyden ayırmak ve bambaşka bir gerçeklik algısıyla ta-
nıştırmak amacıyla yapılan bir tercihtir. Oğuz Atay, okuyucuyu
sıradan, alışılmış ve verili olarak kabul edilmiş her şeyi sorgu-
lamaya davet eder. Dolayısıyla, bu bölümde *Tutunamayanlar*'ın
en önemli mesajı bir kez daha ve üstelik yüksek sesle duyulur:
Sisteme karşı dur, sıradanlıktan kaç!

Yolculuk nereye?: Turgut Özben'in Modern Bir Gılgamış Olarak Portresi

Daha önce epik ile ilgili bölümde de ayrıntılı bir şekilde değin-
diğimiz gibi, Franco Moretti modernlikle birlikte geleneksel
romanın dönüşüm geçirdiğini ve yeni bir epik türünün ortaya
çıktığını iddia eder. Bu yeni türü tanımlayan şey, epik dünya-
nın bütünselliğiyle modernliğin sağladığı çeşitlilik arasındaki
gerilimdir. Moretti'ye göre, James Joyce'un *Ulysses*'inin de ara-
larında bulunduğu bu yeni türde verilen eserlerin temel dürtü-
sü, dünyayı bir bütün olarak kavramak ve resmetmektir. T.S.
Eliot'un Joyce'un romanına dair yazdığı meşhur makalesinde
"söylen yöntemi" diye tanımladığı, "çağdaş tarih adını verdiğimiz
ve tamamen karmaşıklık ve boşunalıktan ibaret bu akıl al-

maz manzarayı kontrol etme, tanzim etme ve şekillendirme çabası” da benzer bir yaklaşıma işaret eder. Bu açıdan bakıldığında, Eliot’un Joyce’un romanını “kitap” diye tanımlamasına şaşmayız. Belli ki bu eserde, derli toplu bir hikâyeden ziyade, modernliğin sunduğu bu kaosa anlam vermeye çalışan bir yapı görmektedir.

Bay Joyce’un *Odyseia*’yı paralel bir metin olarak kullanması çok önemlidir. Bilimsel bir keşfin önemine eşdeğerdir. Daha önce kimse böyle bir temelin üzerine roman inşa etmedi; daha önce hiç böyle bir şey gerekli olmadı. *Ulysses*’i roman olarak adlandırmayı doğru bulmuyorum; eğer epik olarak adlandırırsanız da durum değişmeyecektir. Eğer roman değilse, bunun nedeni, romanın artık işe yarayan bir tür olmamasıdır. Çünkü roman [...] daha tanımlı bir türün ihtiyacını duyan ama henüz o ihtiyacı hissetmek için yeterince dönüşmemiş bir çağın ifadesidir. (Eliot 177)

Belki de bu nedenle, Moretti *Ulysses*’i bir roman olarak değil, bir “modern epik” olarak tanımlamak ihtiyacını duymuştur. Bunda, Joyce’un romanını üzerine kurduğu Homerik paralelliklerin etkisi büyüktür. Bununla birlikte, Moretti’ye göre, modern epiği diğer romanlardan ayıran kriter, bu tür benzerliklerden ziyade kendinden önce gelen romanlara benzememesi ve bir de “okunamaz” bir metin olmasıdır. Bu okunamaz olma hali, romanın bütün dünyayı kavrayıp temsil etmeye çalışmasından kaynaklanır. Bu durum, *Tutunamayanlar* için de geçerlidir. Atay’ın romanı da Joyce’unki gibi, bilinç akışıyla kendini dışavuran bir bireysellikte artık yitirilmiş olan bütünlüklü bir evren algısına geri dönmeye yönelik “ansiklopedik” bir dürtü arasındaki çözülmemiş gerginliği ifade eden bir modern epik örneği olarak karşımıza çıkar. O zaman *Ulysses* gibi *Tutunamayanlar* da, Moretti’nin deyişiyle “fosillerde geleceği yaratmak” gibi önemli bir görevi üstlenmiştir. Diğer modern epikler gibi, yazıldığı çağın ruhunu yansıtmış ve edebiyatta yeni bir dönemecin, evrimsel bir dönüşümün ya da bir sıçramanın habercisi olmuştur. Bir yandan da, toplumun kendi kültü-

rünün “hakiki bir ansiklopedisi”, “temel bilgisinin deposu” haline gelmiştir. Onun için, bir anlamda Türk toplumunun bağlı olduğu kültürün özü, *Tutunamayanlar* üzerinden taşınır ve aktarılır. “Yeninin geçmişten yaratılması... (...) Tıpkı bir yapboz-daki gibi: eski malzemeye, yeni muamele, diye tanımlar bunu Moretti (*Modern Epik* 41-45).

Tutunamayanlar, belli bir zamanın ruhunu yansıttığı için elbette bir dönem romanı olarak da okunabilir. Yalnızca dönemsel göndermeleri yüzünden değil, yukarıda tartıştığımız gibi zamanın ruhunu yansıtan bilinç akışı tekniğini kullandığı için de böyledir bu. Anlatıcının zihni, hızla değişen ve dönüşen dış dünyadan gelen sayısız uyarana açılır. Metnin dili de, bu uyarıları ve onların yarattığı çağrışımları bize aktarmak için çeşitlenir ve dönüşür. Oğuz Atay bu çeşitliliği aktarmak için yalnızca bilinç akışını değil, başka teknikler ve stratejiler de kullanır: Dille ilgili oyunlar bulur ve uygular, şiirden tiyatroya kadar birçok edebi türü romanının parçası haline getirir ya da metni parodi, karnaval ve ironinin hâkim olduğu bir şenlik yerine çevirir. Bundandır ki, *Ulysses* gibi *Tutunamayanlar* da ilk bakışta bir edebi üsluplar ansiklopedisi gibi gelir insana. Karmaşık bir yapısı olduğunu düşündürür okuyucuya.

Halbuki aslında iki kitabın da olay örgüsü gayet basittir. Epik eserlerde rastlanan türden dünyayı anlamaya ve tanımlamaya yönelik bir teşebbüsün ifadesi olsalar da, bu romanlar son tahlilde sıradan kentli karakterlerin hayatlarına dair birer hikâye anlatır. Joyce da Atay da, Moretti’nin “anti-trajik modernlik” dediği, gündelik hayatın araçlarını kullanır ve kahramanlarının yolculuğunu bunun içine yerleştirirler. Bu modern karakterler, ilham aldıkları epik kahramanların aksine muğlak ve eylemsizdirler. Joyce’un *Ulysses*’teki roman kişilerini bu açıdan Atay’inkilerle karşılaştırmak mümkündür. Idealist Stephen Dedalus tutkulu kişiliği nedeniyle Selim Işık ile eşleşirken, Leopold Bloom da bir küçük burjuva olarak resmedilmesi nedeniyle Turgut Özben ile benzerlikler taşır. Turgut ve Bloom’un, toplumla uzlaşmayı reddeden Selim ve Stephen’in aksine, dünyevi hayatın sıradanlığının içinde debelenen anti-kahramanlar

olarak resmedildikleri de söylenebilir. Ancak benzerlik burada sona erer. Çünkü bir yandan bu iki romanın yukarıda sözünü ettiğimiz türden bir yolculuk üzerine kurulduğunu teslim etsek bile, bir taraftan da bu hikâyelerin sonunda bizi benzeri bir istikamete doğru götürmediklerini kabul etmek zorunda kalırız. Joyce'un karakteri Leopold Bloom, romanın Homerik çağrışımlarını da takip ederek, çıktığı uzun yolculuktan geri dönüp karısını ve evini talep edecektir. Atay'ın kahramanı Turgut ise, arkadaşının ölümüyle kırılan gerçekliğini onarmaya çalışırken tamamen kaybolacaktır. Sonunda, karısını ve çocuklarını, artık neden devam ettiğini bilemediği işini, hepsi kendisine benzeyen orta sınıf arkadaşlarını geride bırakacak ve nereye doğru gittiğini bilmediği bir yola çıkacaktır. *Tutunamayanlar*, bu yolculuğun neticesinde medeniyetle bağı iyice zayıflayan Turgut'un yavaş yavaş "Selimleşmesinin" yani buradan ziyade "öte tarafa" başka bir deyişle merkezden ziyade "sınıra" doğru ilerlemesinin hikâyesini anlatır. Bu açıdan bakıldığında, Atay'ın romanının Joyce'un bizi *Ulysses*'in sonunda bıraktığı yerden açıldığını söyleyebiliriz. Bu bölümde bu fikri biraz açmaya çalışacak ve her iki romanın epik gelenekle kurdukları ilişkideki farklılıklara bakacağız.

Ulysses'in sondan bir önceki bölümü olan "Ithaca"da, Joyce, Odysseus'un sarayına ve karısına döndüğü Homerik metinle yapısal paralellikler kurarak, kahramanı Leopold Bloom'un bir günlük yolculuğunun sonunda evine dönüşünü ve yatmaya hazırlanışını anlatır. Homer'in hikâyesinin kahramanı gibi Bloom da evine bir hırsız gibi gizlice girer. Ama yolculuğun sonunda kendi hakkı olanı talep edecek ve evinin sıcaklığında huzur bulacaktır. Bu bölümde, Bloom'u ait olduğu yerde, yani orta sınıf hayatının alışkanlıklarının içinde görürüz. Eşyalarına bir bir dokunur, dokunmadıklarını gözleriyle okşar. Çekmeceleri açar, birikmiş mektuplara kartlara göz atar. Evdeki mobilyaları, bibloları, kitapları ve ıvır zıvırı hiç üşenmeden sayıp döken bir anlatıcı sayesinde, bu bölümde Bloom'un bir küçük burjuva olarak portresini görmüş oluruz. "Karanlık yolculuklara çıkan cesur kahraman" fantezisi sona ermiş ve Bloom

iyi döşenmiş evinin salonunda tanıdığı eşyaların arasında özüne geri dönmüştür. Hayata dair bütün arzuları sahip olmak tutkusunda birleşmiş ve onu sadece geçmişte elde ettiklerinin anısıyla değil, gelecekte ele geçireceklerinin hayaliyle de tanımlanır hale getirmiştir:

Bir arada ve art arda cereyan eden bütün bu tutkular şu anda hangi nihai tutkuda birleşti?

İlk evlat olma, erkek evlat olma ya da son evlat olma hakkından, ya da bahçe kapısında bekçievi ile tenezzüh yolu dahil debdebeli bir sayfiye evini çeviren turbalık merayla birlikte münasip miktarda dönümlük, evleklik, perçlik ya da kanuni arazi ölçüsü neyse (takdir edilen değeri 42 g) vâsi bir mülke sahip olmaktan, ya da diğer taraftan, *Rus in Urbe* ya da *Qui si sana* şeklinde tasvir olunan İspanyol stilinde bir ev ya da yalnız bir taraftan bitişik müstakil bir villaya sahip olmaktan vazgeçmiş, hususi bir kontratla ehven fiyatlı damı saz ve samandan kır evi benzeri, cephesi güneye bakan tepesinde fırlıdağı toprağa bağlantılı paratoneri tekmi, balkonu parazitik nebatlarla (sarmaşık ya da frenksarmaşığı) kaplı, zeytin yeşili renginde mükellef cilalı ve pırl pırl pirinç aksamı muazzam bir kapısı, cephesi yalancımermer kaplama ve dam saçaklarıyla kalkan duvarları ağ şeklinde taşlarla süslü ve tercihen balkondan epey yüksekte 5-6 dönümlük kendi arazisi içinde yer yer işgal edilmiş ve işgal edilemez meralara nazır güzel manzaralı taş sütunlu bir korkuluğu olan ve en yakın anayoldan geceleri ustalıklı budanmış sıkın sıkı gürgen çitinin üzerinden evin ışıklarının görülebileceği bir mesafede, anakentin çevresinden asgari 1 mil uzaklıkta yer alan bir yerde, tramvay durağı ya da tren istasyonuna (örneğin, güneyde Dundrum ya da kuzeyde Sutton gibi şartsız varesetle 999 sene imtiyazlı mevkilerdir ki ikisinin de eşit seviyede arzkürenin kutupları gibi ftiziye yakalanmış hastalara şifalı geldiği tecrübeyle sabit olmuştur) 15 dakikayı aşmayan bir zaman sınırı içinde, cumbalı (2 mızrakbaşı şeklinde pencere), duvarında termometresi tekmi 1 misafir odasıyla 2 hizmetçi odası, kapalı ocağı ve bulaşıkhanesiyle çini kaplı mut-

fağı, bezli duvarkâğıdıyla kaplı holü, Encyclopaedia Britannica ile New Century Dictionary'yi içeren kararmış meşeden sökülüp takılır bir kitaplığı, ortaçağdan kalma ve şarktan gelme çaprazlamasına asılmış eski silahları, yemek gongu, sumermerinden lambası, topuzlu pandülü, yanında telefon rehberiyle ebottan otomatik telefon cihazı, ortası krem rengi, bordürü kafes işi elle dokunmuş Axminster halısı, sütunlu ve pençe ayaklı iskambil masası, som pirinçten şömine gereçleriyle şömine yanında altın taklidi pirinçten katedral çanı vuruşlu garantili kronometreli saati, hidrografik çizgeli barometresi, rahat salon kanepleri ve köşe parçaları, üç kanatlı Japon paravanalı ve tükürük hokkaları (beziryağı ve sirke kullanılarak parlaklığı asgari bir mesai ile tekrar elde edilebilen koyu şaraprengi deriden küllüp stilinde) ve piramit şeklinde şaşaalı prizmatik orta avizesi, parmakla eğitilmiş papağanlı (dili tayıyılmış) hezaran kafesi, düzinesi 10/-'luk vişneçürüğü çiçek desenli çapraz bezekli kabbartma manzara resimli duvarkâğıdı ile tepesinde taç frizi, basamakları, dik yüzleri, tırabzan babaları, tırabzan parmaklıkları ve korkulukları sütun gövde kaplamalarıyla pekiştirilmiş, kâfurlu balmumuyla ovulmuş açıkrenk damarlı meşeden merdivenle çıkılan art arda birbirini dik açılı olarak takip eden üç katı: Sıcak ve soğuk sulu, küvetli ve duşlu banyo dairesi: Asma katında tek buzlucaıdan mustatıl pencerele, muharrek oturaklı, kollu lambalı, köşebent ve gergi çubukları pirinçten, kol dayanacak yerleri, taburesi ve kapısının iç yüzeyinde yağlıboya taklidi artistik resmiyle W.C.'li: Kezalı, daha sade W.C.'li: Aşçı, tecrübeli ve yarıtecrübeli iki kadın hizmetçi (maaşlarına iki senede bir otomatikıan 2 € zam yapılır, ayrıca kapsamlı sadakat teminatlı, senelik 1 € ikramiyeli ve 30 senelik hizmetin hitamında tekaüdiye istihkakı – 65 yaş sistemi itibarıyla) için tuvalet ve hijyenik ihtiyaçları dahil hizmetçi dairesi, kileri şaraphanesi, teldolabı, buz kuyusu, müştemilâtı, kömürlük ve odunluğu ile akşam yemeğine davetliyseler (tuvalet ve fraklı) mümtaz misafirler için şarap şişesi mahfazaları (köpüksüz ve köpüklü kalite şaraplar), hiç aralıksız karbon monoksit gazı ikmalı tekıl 2 katlı bir ikametgâh. (17: 1498-1550)

“Ithaca” bize *Tutunamayanlar*’ın başında Turgut’un dairesindeki mobilyalar tarafından hapsedildiği hissine kapıldığı bölümü hatırlatır. Tamamen nesnelerin hâkim olduğu bir bölümdür bu. Turgut bize bir evindeki sehpaları, kanepeleri, lambaları, küllükleri ve diğer nesneleri tasvir eder. Wilhelm Meister’den ve oluşum romanından bahsettiğimiz bölümde, Turgut’un eşyalarla kurduğu ilişkiye ayrıntılı bir şekilde değinmiştik. “Ithaca” epizotunda da bunu anımsatan bir bölümle, karşılaşırız. Soru-cevap şeklinde yazılmış bu bölümde, uzun uzun Bloom’un evindeki eşyalar tarif edilir. Ama Bloom’un yolculuğu burjuvaziden ve onun yarattığı kültürden bir kaçış değildir. Aksine, bu bölümde kontrol etme ihtiyacının sahip olma arzusuna dönüştüğü gözleriz. Bütün nesneler bir envanter çıkarırcasına sayılır dökülür ve önümüze konur. Eşyalar çekmeceelerin içindeki ıvrık zıvrık kadar bir bir sıralanır ve hiçbir ayrıntı atlanmadan bu orta sınıf evin günlük yaşantısını oluşturan nesneler büyük bir titizlikle tasnif edilir. Joyce’un bunu böyle olanaksız bir projeye girişmesi bir tesadüf değildir. Uzun listeler yaparak yazının sınırlarını zorlamaya ve böyle bir aşırılık ekonomisinin yarattığı yeni yazın olanaklarını denemeye niyetlendiğini daha evvel de söylemiştik. Bunun yanı sıra, bu bölümde böyle bir tasnifçi ve rasyonel bir zihin temsiliyle karşımıza çıkarak, ana karakterinin evine dönüşünün anlamını okuyucuya kavratmak ister. Eve dönmek demek rasyonel akla ve toplumsal düzene dönmek demektir. Eve dönmek, orta sınıf hayatta ve onun kurallarına riayet etmek demektir. Buradan baktığımızda, Bloom’un orta sınıf hayatına dair hakikati, nesnelerin dünyasını kontrol etmek konusundaki takıntısından daha iyi ne yansıtabilir? Onun gündelik hayatının patolojisi bu bölümde gizlidir. Bir koleksiyoncu içgüdüleriyle, Bloom bütün bu nesneleri sayıp döktükçe, onların üzerinde bir kontrolü olduğunu sanır ve bunlardan kendine bir yaşam inşa edebileceğini düşünür. Onun durumu, dünyanın envanterini çıkararak onun bilgisine sahip olabileceğini düşünenlerden farklı değildir. Onun için, Bloom’un evinin temsili onun dünyasının temsidir. Bu nesneleri bir araya getirip onlardan bir yaşam inşa ederek yaşa-

mının kontrolünü eline aldığını hayal eder. Onun için bu, yaşamını organize etmenin ve kendini korumanın tek yoludur.

Morton P. Levitt'in dediği gibi, Bloom birtür "sahte mesih" tir. Bir işadamaı olarak vaat ettiklerini gerçekleştirememiş, bir eş ve baba olarak hayal kırıklığı yaratmış ve hatta "bir Yahudi olarak yegâne mirasını anlama konusunda bile başarısız olmuştur" (41-44). Öte yandan bu başarısızlıklarla yüzleşme gücünden de mahrumdur ya da Moretti'nin *Modern Epik*'te söylediği gibi, bunu yapamayacak kadar uyuşuktur. Moretti 20. yüzyılın epiğinin, gerçek kahramanı olmayan bir hikâye olduğunu öne sürer. Uyuşukluk duygusunun yeni epiğin ayırt edici özelliği olduğunu işaret ederek, "bir kahraman arıyorduk ama bir seyirci bulduk, der (147). Modern çağın epik kahramanı, "insan türünün evrensel bireyi" yalnızca eylemsizlikte aranabilir. Harekete geçme ve dünyayı dönüştürme gücünden mahrum kalmış olmak, bu romanların ortak özelliğidir. Epik kahramanların eyleme dayalı yaşantısı, modern epikte ancak bir parodi olarak karşımıza çıkabilir. Bu yeni çağda epik hikâyelerin görkemli dünyası artık dönüştürücü niteliğe sahip olan eylemin değil, karakterleri yalnızca birer seyirci haline getiren hayal gücünün şeklini almıştır.

Tutunamayanlar'ın karakterleri de benzeri bir eylemsizlikten kendilerine düşen payı alırlar. Ne Selim ne de Turgut, birer eylem adamı olarak tanımlanabilir. Her ikisi de dünyayı izlemeye ve anlamaya çalışmaları açısından Bloom'u andırırlar. Ancak, Moretti'nin Bloom için haklı olarak yaptığı "20. yüzyılın Oblomov'u" (147) teşhisinin Turgut için geçerli olduğunu söylemek zordur. Çünkü iki roman bambaşka yönlerle doğru ilerler. Onun için, belki de Bloom'un eylemsizliğinin bizi bıraktığı yerde Turgut'un yolculuğu başlar demek daha doğru olur. Bloom'un günü, romanın sonunda Turgut'un özgürlük duygusu yayan kaçışıyla karşılaştırılamayacak bir rehavet ve sessizlikle biter. Onun trajedisi işleri düzene koyup Molly'le arasını düzeltmesini sağlayacak uygun araçları bulamaması değil, alışkanlıklarının kolaylığına dönmekten başka bir çare düşünemesidir. Bu perspektiften bakıldığında *Ulysses* eve doğru yola

koyulan bir adamın hikâyesi olarak okunur. *Tutunamayanlar* ise, dünyada kendine bir ev bulamayan bir adamın hikâyesidir daha çok. Turgut'un yolculuğu, Bloom'un ki gibi uzak kaldığı evine geri dönmek üzerine kurulu değildir. Turgut tam tersine, bütün hikâyesini evini terk etmek üzerine kurar. Bu anlamda, *Wilhelm Meister* ile başlayan orta sınıf anlatılarından ayrılır ve kendine farklı bir yol çizer.

Gerald Gillespie, Stephen'ın Hamlet'ten bahsederken *Wilhelm Meister*'e de gönderme yaptığını hatırlatır ve bunun romanın gidişatı açısından önemli bir gösterge olduğunu söyler. Gillespie'ye göre, Wilhelm yolculuğunun sonunda kendini Hamletvari bir delilikten ayırmış ve ehlileşerek iyi bir vatandaş haline gelmiştir. Bu da Batı romanında yeni bir pencerenin açılmasına neden olmuştur. Gillespie, *Ulysses*'te hikâyenin Stephen ile başlayıp Bloom ile nihayete ermesini de bu perspektiften bakarak okur. Roman, Hamletvari bir aykırılığı temsil eden Stephen'ın sesiyle başlamış olsa da, sonuçta bu alanı terk etmiş ve Bloom'un karakterize ettiği burjuva hayatını resmederek sona ermiştir. *Wilhelm Meister*, Gillespie'ye göre, "Stephen olmaktan Bloom olmaya geçişin habercisi" yani böyle bir ehlileşmeyi temsil eden anlatıların öncülüdür (161). *Ulysses* gerçekten de, bir sanatçı, bir oğul ve bir vatandaş olarak bir "tutunamayan" sayılabilecek Stephen'ın duygusal dünyasında açılır ve (özellikle de "Proteus" bölümünde) bizi bu karakterin içselliği ile baş başa bırakır. Ancak roman her iki karakteri sonunda bir araya getirmeyi başarmış bile olsa, en nihayetinde konformist bir burjuva olan Bloom'un evine dönüşüyle sona erer. Romanın son iki bölümü, sırasıyla Bloom'un ve karısı Molly'nin evlerine ve evliliklerine dair düşüncelerine ayrılmıştır denebilir. Yani sonuçta Wilhelm gibi Bloom da, bir evin sıcaklığında nihayet bulacaktır. İkisinin arasındaki belki de tek fark, Wilhelm'in kaderini daha istekli bir şekilde kucaklıyor olmasıdır.

Atay'ın romanını Goethe'nin ve Joyce'un anlatılarından ayıran şey ise, yukarıda söylediğimiz gibi, Turgut'un yolculuğunun uzlaşmayla sonuçlanmak yerine onu orta sınıf yaşamından koparmasıdır. Aslında dördüncü bölümde tartıştığımız gi-

bi, onun bir “tutunamayan” haline gelmesinin mutlak manifestosuna dönüşür bu durum. Bu nedenle bu karşılaştırmalı analize başlarken, Joyce’un romanından aldığımız uzlaşma duygusunun aksine, Atay’ın kitabında tamamen bir kırılmayla karşı karşıya olduğumuzu söylemek gerekir: *Ulysses*’te olay örgüsü Stephen’dan Bloom’a doğru ilerlerken, *Tutunamayanlar*’da hareket tam ters istikamete doğru gider. Gillespie’nin analojisini takip ederek söylemek gerekirse, Turgut Bloom’dan Stephen’a, yani evcillikten “yersiz yurtsuzluğa” doğru hareket eder.

Bu nedenle, *Tutunamayanlar*’ı *Ulysses* ile karşılaştırırken, son olarak Atay’ın romanına bir de bu noktadan bakacak, onu böyle bir yerden okuyacağız. Çünkü Leopold Bloom’un yolculuğu bir eve dönüş hikâyesi olarak nasıl edebi babası *Odysseus*’unkinden ilham almışsa, Turgut’un yolculuğu da bir “yersiz yurtsuzluk” teması üzerine kurulu olması açısından bir başka epik kahramanın hikâyesinden, yani *Gılgamış Destanı*’ndan izler taşımaktadır.

Gılgamış’ın hikâyesi, dünyanın en eski edebi metinlerinden biri, hatta belki de en eskisidir. Yaklaşık 5.000 yıl önce kayda geçirilmiş bu hikâye, Sümerlerden Samilere, oradan da Babil’e ve Asur Krallığı’na geçmiştir. Atay’ın romanının gerek teması gerekse olay örgüsü nedeniyle bu hikâyeyle kimi ortaklıklar taşıdığını düşünüyorum. Hatta şunu söyleyebiliriz: Defalarca işaret edilmiş ve incelenmiş Batılı referanslarına rağmen, *Tutunamayanlar*, içinde yaşadığımız kültürü bütünüyle kavrayıp aktarmaya teşebbüs ettiği için bir “modern epik” ve yine aynı nedenle bir dünya metnidir. Yalnızca bir ölünün ardından yakılan bir ağıt olduğu için değil, aynı zamanda bireyin kültür ve medeniyetle olan ilişkisini bu topraklara özgü bir yerden sorguladığı için de böyledir bu.⁵

Gılgamış Destanı, en temelinde bir kaybın hikâyesidir. Asurbanipal’in kitaplığından arta kalan fragmanlardan oluşan Asur versiyonuna göre (ki bu çok daha eski bir hikâyenin günümü-

5 Bu bölümün bir kısmı daha önce *Ayrıntı* dergisinin 7 sayısında “Gılgamış’ın Yolculuğu: *Tutunamayanlar*’ı Metafizik Bir Roman Olarak Okumak” başlığı altında basılmıştır.

ze nispeten daha yakın bir kopyasını oluşturur), görkemli surlarla çevrili gelişmiş bir kent olan Uruk'un güçlü ve soylu kralı Gilgamiş, Mezopotamya'nın en büyük kahramanıdır. Onun önünde kimse duramaz. Hatta tanrılar bile. Ancak bu yarı-tanrı kralın olağanüstü hayatını ve zaferlerini anlatan destanın en ilginç kısmı, "Gilgamiş, Enkidu ve Cehennem" diye anılan bölümüdür. Eski metne (yani Babil metnine) ek olarak yazıldığı düşünülen bu bölümde, yakın dostu, yoldaşı ve yardımcısı Enkidu'nun ölümü üzerine Gilgamiş'in büyük bir kedere kapıldığı anlatılır. Enkidu uzun bir hastalığın ardından kollarında can verince, derin bir umutsuzluğa kapılan Gilgamiş, arkadaşının ölü bedenine sarılıp ağıtlar yakar. Asur metninde, Uruk kralının bu olayın ardından neşesini (canlılığını) yitirdiği ve yakasına yapışan bir hastalığa çare bulmak için evini terk ettiği yazılır.

Bu hastalık, ölüm korkusundan başka bir şey değildir. Enkidu'nun ölümüyle, Gilgamiş en iyi dostunu kaybetmekle kalmamış, kendisinin de bir gün öleceği gerçeğiyle yüz yüze gelmiştir.

Somewhere I Have Never Traveled: The Hero's Journey (Hiç Gitmediğim Yer: Kahramanın Yolculuğu) adlı kitabında Thomas Van Nortwick, Enkidu'nun ölümünün ardından Gilgamiş'in önünün daha evvel fark etmediği bir ufuk çizgisiyle keşildiğini söyler.⁶ Sayısız zaferler kazanmış, tanrılara kafa tutmuş ve o ana kadar sonsuz olduğunu düşündüğü iktidarının tadını çıkarmış olan bu büyük kahraman, böylece "sınır" fikriyle tanışmıştır. Enkidu'yu geri getirmek mümkün değildir. Üstelik, ölüm denen bu felaket belli ki onun da başına gelecektir. Bunun üzerine, Gilgamiş sahip olduğu her şeyi bir kenara bırakır, sonunu kestiremediği bir yolculuğa çıkar.

Efsanenin en ilginç bölümü de böylece açılmış olur. Bu bölümle birlikte –kimi folklorik ve doğaüstü detaylarla örülmüş olsa da (mesela Gökyüzü Boğası'nın alt edilmesiyle ilgili hikâye gibi)– o ana kadar tamamen dünyevi meselelerle ilgili bir metin

6 Thomas Van Nortwick, *Somewhere I Have Never Travelled: The Second Self and the Hero's Journey in Ancient Epic*, Oxford University Press, New York, 1992.

olarak karşımıza çıkan destan, birdenbire metafizik bir soruyla bölünür ve tamamen yön değiştirir. “Öte”ye dair bu soru sadece kuru bir meraktan gelmez. Gilgamiş’in yolculuğun bir sebebi dostu Enkidu ile bir daha konuşabilmek umudu ise, diğer sebebi de bir türlü dindiremediği bir kaygıdır. Varoluşa dair endişedir bu. Metnin bir yerinde şöyle der bize: “Kaygının kapısı, ziftle katranla kapatılabilseydi keşke!” (184).⁷

Ancak, belli ki bu mümkün değildir. İşte bu nedenle yola çıkar Gilgamiş. Bu soruyla birlikte, medeniyeti arkasında bırakır “saçlarını uzatıp göğsüne salar ve aslan postuna bürünüp” vahşi doğaya döner (158). Böylece kralın kendi elleriyle kurduğu ve varlığından büyük bir gurur duyduğu Uruk şehri, tapınak rahibeleri ve onların yaptığı kutsal müzikle çınlayan ışıklı tapınaklar, hepsi geride kalır. Çünkü bu tecrübenin, kolayca alt edilip diğerleri gibi gündelik hayatın içinde bir yere yerleştirilemeyeceğini bilir Gilgamiş. Uruk’taki hayatının içinde bu tecrübeye anlam vermek mümkün değildir. Şöyle der ağıtında:

*Can dostum Enkidu’yu
Bütün insanların kaçınılmaz kaderi
Ölüm yere çaldı
Altı gün yedi gece gözyaşı döktüm onun için
Ve razı olmadım gömülmesine
Ta ki burnundan kurtçuklar düşene kadar
İşte o zaman ölümden korkmaya
Ve bozkırda dolaşmaya başladım
Dostumun acısını içime gömerek
Başiboş dolaştım durdum bozkırda. (178)*

Buradaki Gilgamiş, birinci bölümün (ya da eski metnin di-yelim) kibirli ve muzaffer kralı değildir artık. Yaşadığı tecrübenin etkisiyle (sevilen bir dostu kaybetmiş olmanın ağırlığı ve acısıyla) dönüşmüş, farklılaşmıştır. Dostunun çürüyen cesedini kollarının arasında tutarken, ilk defa baş edemeyeceği bir şeyle karşılaştığını fark etmiş, ölümün gücünün karşısın-

7 Bu ve bundan sonraki Gilgamiş alıntıları için bkz. Jean Bottero, *Gilgamiş Destanı: Ölmek İstemeyen Büyük İnsan*, çev. Orhan Suda, YKY, 2006.

da küçülmüştür. Bununla karşılaştınca, o vakte kadar kazandığı bütün zaferler gülünç görünür ona. Kendisi de eninde sonunda bu zavallı et parçasına dönüşecek olduktan sonra, krallığının ve onun yarattığı bu yapay ölümsüzlük duygusunun ne kıymeti vardır. Gılgamış bu hisle bozkıra çıkar. Başiboş dolaşmaya başlar.

Bozkır deyince, dostunun acısını içine gömerek bozkırda dolaşan biri daha gelir aklımıza: *Tutunamayanlar*’ın Turgut’u. Oğuz Atay’ın romanında da, kahramanın bütünlüğünü ya da hayatının akışını bölen sevilen birinin kaybı ve bu kaybın beraberinde getirdiği varoluşa dair şu soru sorulur: “Peki, ben ne olacağım?” Selim’in ölümü Turgut’un hayatını kesintiye uğratar. Her şeyin neredeyse şaşmaz bir tutarlılık ve düzen içinde ilerlediği bu hayat (pazar kahvaltıları, arkadaşlarla birlikte geçirilen tatiller, bir türlü sonu gelmeyen ev gezmeleri ve akşam yemekleri), Selim’in intihar ettiği haberiyle altüst olur.

Turgut elbette büyük zaferler kazanmış ve tanrısal güçleri olan Gılgamış ile boy ölçüşemez. Efsanevi bir kral değildir o. Modern bir anti-kahramandır. Sıradan hayatının içine sıkışmış ve bir burjuvanın nesneler üzerinden açılan zamanına tâbi olmuştur. Ama yine de Gılgamış ile aynı kaderi paylaşır. Gılgamış’ın zaferlerle dolu olağanüstü hayatı gibi, Turgut’un orta sınıf yaşantısının mekanik döngüsü de, bir ölümle kesintiye uğrar. Selim, varlığıyla olduğu gibi ölümüyle de, Turgut’un hayatındaki bütünlüğü ve tutarlılığı bozmuş olur.

Bu bütünlüğü yeniden kurabilmek için uğraşır Turgut. Roman ilerledikçe, Selim’in ölümüne ışık tutabilecek ipuçlarını toplamaya çalışır. Zanneder ki, bütün bilgileri bir araya getirebilirse, Selim’in intiharını anlayacak ve bu anlayışla beraber, onun ölümünü de hayatta anlaşılan, bilinen, kavranabilen şeyler arasında bir yere yerleştirecektir. Yani başka birçok şeye sahip olduğu gibi, bu bilgiye de “sahip” olabilecektir. Halbuki bu yolculuk boyunca yavaş yavaş fark eder ki, Selim’in ölümü böyle bir anlayışın dışında kalır. O, derlenecek, listesi çıkarılacak, envanteri tutulacak ve sonra titiz bir şekilde başka bilgiler arasında tasnif edilebilecek bir tecrübe değildir. *Tutunamayan-*

lar'ın yer yer bir katalog ya da bir ansiklopedi gibi düzenlenmiş olması da bundandır aslında. Bir türü sonu gelmeyen bu bilgi derleme hali, kendini olanaksız bir projenin peşinde bulan karakteri işaret eder bize:

Bütün ayrıntıları henüz bilmiyorum. Onu tanıyanları sorguya çekmeliyim. Onların gözlerinin içine, dudaklarının kıvrımlarına kadar bakarak Selim'in bıraktığı izleri öğrenmeliyim. [...] Ölmüş, çürümüş, soluk, yarısı kaybolmuş hayalleri; kenarları sararmış, eksik, kopuk iplerle tutturulmuş hatıraları; dosyaların, rafların, hafızaların köşesinde kalmış yaşantıları bulup çıkarmalıyım, tozlarını silkelemeliyim. Daha düne kadar başka bir yaşantı sürdüren ben, ölümden kaçarken ölümün kucağına düşen ben, [...] bunu nasıl yapacağım?" (314)

Dünyayı bütünüyle anlama ve kendi varlığının bilgisine sahip olma arzusunun ifadesidir bu. Halbuki dünyadaki bütün bilgileri bir araya getirsek bile, ölümün (ve dolayısıyla buradaki varlığımızın) bilgisi bizden kaçacaktır. Turgut'un yavaş yavaş anlamaya başladığı şey de budur zaten. Selim'e dair her şeyi toplamayı başarsa bile (ki bu zaten kendi başına olanaksız bir şeydir, çünkü her şey başka her şeyle ilişkilidir ve bağlantılar sonsuzdur), bunun onu, aradığı bütünlüğe ve nihai bilgiye götüreceği şüphelidir. Turgut bu bütünlüğe, tamlığa ulaşamayacaktır, çünkü böyle bir "tamam olma hali" ancak ölümle mümkündür – ya da en azından, bizim baktığımız yerden böyledir bu. Gılgamış da Turgut da, ölümün fethedilecek yeni bir kale, yürünecek bir başka yol olmadığını zamanla anlarlar. Ölüm diğerlerinden farksız yeni bir olasılık, yaşanabilecek bir başka tecrübe değildir. O, bütün olasılıkların sona erdiği yerdir. İnsan ancak öldüğü zaman, böyle bir bütünlüğe ulaşır.

Turgut'un sorunu –edebi atası Gılgamış'ınki gibi– bu bütünlüğü kendi hayatının akışı içinde tecrübe etmek istemesindedir. Hayalî arkadaşı Orluc'e şunları söylerken görürüz onu: "Biliyorum çok şey öğrendim, Orluc: fakat ölümü? (Selim) onu gizliyor. [...] Ölümü bilerek yaşamak istiyorum, Orluc. Yaşamamanın anlamını bilmek için, ölümün anlamının karanlıkta kal-

masını istemiyorum” (314). Turgut’un ölümün bilgisiyle yaşama arzusu, bunu ancak onun kendi sonluluğunun farkına varması olarak algılasak bir anlam taşıyabilir. Bu onun kendi ölümünün olasılığı ile karşılaştığı anın ifadesidir. Selim’in ölümü, Turgut’a hep unutmaya çalıştığı şeyi, yani kendisinin de bir ölümlü olduğunu hatırlatmıştır.

Böylece o da, Enkidu’nun ölüsünün ardından yaktığı ağıtla yola düşen Gilgamiş gibi, bozkırda uzun bir yolculuğa çıkar. Onun yolculuğunun tümü bir ağıttır aslında. Varoluşun sonluluğuna, bir bütüne ulaşmanın ya da ona ulaşırsak bile anlam vermenin olanaksızlığına ve insan olmanın acısına dair uzun bir ağıttır. Bu ağıtın adı da *Tutunamayanlar*’dır.

Gilgamiş Destanı ile *Tutunamayanlar* arasındaki tek akrabalık, her iki hikâyenin de bir ölünün peşinden çıkılan yolculuğu konu alıyor olması değildir. Böyle bir paralelliğin olması kendi başına yeterince ilginçtir gerçi. Ancak bunun ötesinde, bir de bu metinlere yön veren bir medeniyet anlatısı vardır. Her iki metinde de, bu anlatıyı sağlamlaştıran ve onun kalıcı olmasını sağlayanlar dışı bir prensipte tanımlanmıştır. Yani, sevilen bir dostun kaybı üzerine algısı değişen ve toplumdan uzaklaşan Gilgamiş ve Turgut’a karşı, bir de toplumsal hayatı temsil eden ve kültürün devamlılığını sağlayacak olanlar vardır. Bunlar da her iki hikâyede de kadınlar tarafından temsil edilir. Medeniyeti kuranlar ve onun için çarpışanlar erkekler olabilir ama onu yaşatan ve sürekliliğini garanti eden kadınlardır.

Bu açıdan her iki metnin de çok “erkek” metinler olduğunu söyleyebiliriz. Her ikisi de, kadınları varoluşsal meselelerden uzak tutmayı tercih etmiş ve onları dünyevi işlere memur kılmıştır. Kadınların rolü *Gilgamiş Destanı*’nda da *Tutunamayanlar*’da da “Medeniyetin Bekçileri” olarak tanımlanmıştır. Erkekleri topluma (ya da toplumsal hayata) bağlayan halkalar gibidirler. İnsan hayatının ve etkinliklerinin sürekliliği, onların varlığıyla mümkün kılınmıştır. Dünyevi hayatı ve onun kurallarını temsil ederler. Bu özellikleri, *Gilgamiş Destanı*’nda iyice belirgindir. Enkidu’nun vahşi hayattan koparılıp ehlileştirilmesini hikâye eden bölümde hemen fark ederiz bunu.

Enkidu, Gılgamış'ın hikâyesine kadınlar vasıtasıyla dahil olur. Zafer üzerine zafer kazanan, tanrılara ve tanrıçalara bile kafa tutan Gılgamış o kadar güçlenmiştir ki, sonunda iktidar sarhoşu olmuş ve zalimleşerek halka eziyet etmeye başlamıştır. Üstelik etrafında kendisine denk biri olmadığı için yalnız ve mutsuzdur da. Bunun üzerine, onun bir yoldaşa ihtiyacı olduğunu hisseden kadınlar, Enkidu'nun öyküye girmesinin yolunu açarlar. Önce, annesi Gılgamış'a gördüğü rüyaları anlatır. Oğluna, yakında kendisi kadar güçlü bir yoldaşa kavuşacağını ve onu ancak bir kadına duyulacak kadar kuvvetli bir sevgiyle kucaklayacağını söyler. Ardından Tanrıça İştâr'ın tapınak rahibelerinden biri, Enkidu'yu baştan çıkarmak ve ehlileştirmek üzere ormana gider. Enkidu ormanda hayvanlarla birlikte yaşamaktadır. Kendisi de onlardan biri gibidir. Ama tapınak rahibesine kayıtsız kalamaz. Onun çağrılarına boyun eğer. Tapınak rahibesiyle “altı gün yedi gece” sevişirler. Sonunda bitkin düşen Enkidu, hayvanlarla beraber yaşadığı kovuğa geri dönmek ister. Ama bunun için artık çok geçtir.

*Doyunca
kadından aldığı zevke
Davrandı tekrar katılmak üzere sürüsüne
Ama kaçmaya başladı ceylanlar
Enkidu'yu görünce.*

O vakte kadar çıplak dolaşan Enkidu, rahibenin kendisini giydirmesine ses çıkarmaz. Artık hayvanlar gibi yaşamayacak, insanlaşacaktır. Böylece, sürüsünü geride bırakır ve bozkırda dolaşmaktan vazgeçip rahibenin peşinden Uruk'a gitmeyi kabul eder. Orada Gılgamış'la önce dövüşecek, sonra da dost olacaktır.

Bu açıdan bakıldığında, Enkidu'nun hikâyesi bir uygarlaşma/dönüşme öyküsüdür. Vahşi hayattan medeniyete geçmesiyle beraber, Enkidu toplumsal hayata da dahil olur. Kendi seçtiği –ya da onun için seçilen– bir eş ile yaşayacak ve hayatını devam ettirebilmek için çalışması gerekecektir. Enkidu'nun ehlileşmesi, genellikle insanoglunun yeryüzündeki gelişiminin hikâye-

si olarak okunur. İnsanın dünyadaki seyrini anlattığı düşünülür. Bu seyrinde kadınların nerede durduğuna baktığımızda, medeniyetin onlar aracılığıyla kendini gerçekleştirdiği görürüz. Bir kadının eliyle doğanın kucağından çekilip alınan ve hayvan olarak kalmaktan kurtarılan erkek, sonunda dönüşmüş ve uygarlığın koşullarına uyum sağlayıp evcilleşmiştir. Bu da, bir ailenin kurulması ve erkeklerin insan faaliyetleri diye tanımlayabileceğimiz birtakım işe-güce koşulması anlamına gelir.

Tutunamayanlar'ın "iyi insan"ı Selim, bize Enkidu'yu hatırlatır.⁸ Selim'in de, yarı-insan yarı-hayvan olan Enkidu gibi ehlileştirilemeyen bir yanı vardır. Vahşi bir hayvan gibi kendi hasasiyetinden korkar Selim. İnsanlardan, özellikle de kadınlardan uzak durur. Onların kendisini evcilleştirip sıradanlaştıracığından korktuğu için mi? Belki de.⁹ Gerçekten de, özgür bir mahluk olarak ormanda koşturan Enkidu'nun bir bebek gibi giydirilmeyi kabul etmesinde ve tapınak rahibesinin peşinden Uruk'a doğru yürüyüşünde, acıklı bir yan vardır. Uruk'ta insan gibi yemek yemeyi, konuşup gülüşmeyi ve davranmayı öğrenir Enkidu. Ama hep biraz yabani kalır. Selim'in durumu da bundan farklı değildir. Bir yerde şöyle der bize: "Erkekler gibi tükürmesini, sigara içmesini, havluya yüzümü silmesini, eşyayı tutmasını bilmiyorum bu yaşımda. İnsanlara para uzatmasını bilmiyorum daha, cüzdanımdan para çıkarmasını beceremiyorum. Ne işim var bu dünyada benim? Tabağımı uzatışım bile başkalarına benzemiyor" (575). Dünyaya tutunmayı ve kadınların sıcaklığında kendine bir ev bulmayı başaramayan Se-

8 Enki-du adı Sümercede "Enki iyidir" anlamına gelir. Bu dilde özel kişi adları genellikle cümleciklerle tanıtıldıkları için, bu "du" ya da "dug" eki de, bu sözcüğün bir cümleden türetildiğine işaret ediyor. Mesela Gilga-mış, da kimilerine göre "yaşlı ama zinde" olan anlamına geliyor. Bunu Gılgamış'ın bir tür orta yaş krizinde olduğunun teyidi olarak kabul edebiliriz.

9 Selim'in kadınlarla olan bu endişeli ilişkisinin Stephen Dedalus'un kadın düşmanlığına ya da kadın bedenine karşı hissettiği korkuya benzer bir tarafı vardır. Stephen gibi o da, kadınların dişiliğini tehdit edici ve ırkiltici bulur. Onlara sahtelik ve sathilik atfeder. Konformist ve güvenilmez olduklarını düşünür. Sevip yaklaşabildiği kadınlar da vardır elbette. Ama bunlar, ya biletçinin kızı gibi henüz "kadınlaşmamış" ve masumiyetini kaybetmemiş kız çocuklarıdır ya da Günseli gibi dişiliğini önplana çıkarmayan kadınlardır.

lim sonunda sahneden çıkar. Yalnızca gereksiz sohbetlerden, sonu gelmeyen beklentilerden ve sahte gülücüklerden –“Batsın sizin şu kibarlığınız!” der bir yerde (573)– oluşan bu rahatsız topluluktan ayrılışı değildir bu. Daha önce de sözünü ettiğimiz gibi, bu kaçış Selim’in hayatın sahnesinden de çekilişidir aslında. Günseli ile yapamayacağını anladığı andan itibaren, hayatın içine katılma, dünyaya dahil olma olasılığı da sonsuza dek kaybolmuş ve Selim’i acı çeken bir hayvan gibi herkesten uzaklaşıp ölümünü beklemeye itmiştir.

Turgut Özben ise, *Ulysses*’in çokbilmiş karakteri Leopold Bloom gibi gayet beceriklidir. Devlet dairelerinde iş takip etmeyi bilir, otobüse binerken bedenini nasıl kullanması gerektiğine dair bir fikri vardır. Ama Nurdan Gürbilek’in de hatırlattığı gibi, Selim’in peşinden gitmeye çalışırken o da bu becerisini kaybedecek ve “‘deliler treninde’ bir istasyondan diğerine dolaşmayı seçecektir” (“Kemalizmin Delisi” 31).

Turgut’un da romanın sonuna doğru “Selimleştğini” düşünürsek, *Tutunamayanlar*’a Selim’in bakış açısının hâkim olduğunu söyleyebiliriz. Bu bakış açısına göre, medeniyet ölümün varlığını örtbas etmek için, sonluluğumuzu unutmamız için icat edilmiş büyük bir düzeneden, tafsilatlı bir oyuncaktan başka bir şey değildir. Medeniyetin kendini tanımladığı yerden baktığımızda ise, insana dair diğer tecrübeler gibi ölüm de kültürün, sanatın, toplumsal yaşantının bir parçası haline getirilir. Uygarlık, onu kendi gelişiminin araçlarından biri olarak algılar. Bu tecrübeyi sindirmek ve onu yaşama dair daha derinlikli bir anlayışa dönüştürmek ister.

Bu anlayış, bize tanrısallığa öykünmememizi ve bu dünyadaki varlığımıza bir anlam vermemizi öğütler. Metafizik soruları bertaraf eden (ya da belki de zamanı gelinceye kadar erteleyen) ve bizi buraya –gündelik hayatın talepleriyle ilgilenmeye– davet eden bir sestir bu. *Gılgamış Destanı*’nda da *Tutunamayanlar*’da da bu sesin sahibi hemen her zaman kadınlardır. Gılgamış’ı yolculuğundan vazgeçmeye ve evine dönmeye davet eden de yine bir kadın olur. Asur metnine göre şarap tanrıçası Siduri, ya da Babil metninde “tavernacı kadın” olarak geçen karak-

ter, uzun yolculuğunun bir aşamasında saçı sakalı birbirine karışmış bir şekilde kendisine sığınan Gılgamış'a şöyle der:

Niye dolaşıp duruyorsun, Gılgamış

Aradığın şeyi asla bulamayacaksın

Sen doyurmaya bak karını

Gündüz ve gece

Her gününü

Şenlendir

Dans et ve eğlen

Gündüz ve gece

Tertemiz giyin

Bir güzel yıkan

Şefkatle bak

Elinden tutan oğluna

Ve mutlu kıl

Sana sarılmış karını

Çünkü böyledir

Erkeklerin biricik amacı.

Siduri'nin Gılgamış'a verdiği bu yanıt, metnin ana temalarından biri olan ve kadınlar tarafından dile getirilen toplumun bekası, düzenin sürekliliği, gündelik hayatın önceliği gibi meselelerin yeniden dillendirilmesidir. *Gılgamış Destanı*'na göre kadın, çocuk doğuran ve kök salandır. Bu dünyaya yerleşen, ev kurandır. O, erkeğin dünyaya yerleşmesinin tek yolu ve sebebidir. Bakar, besler, büyütür, baştan çıkarır ve her ne yaparsa yapsın, her zaman ölüme karşı hayattan yanadır. Kadınlar, Mezopotamya'nın bu büyük destanında, erkeklerin yarattığı kaos ve çılgınlığa karşılık düzeni temsil ederler. Onlar gündelik hayatın işleyişi ile ilgilidir. Kazançlar gibi kayıpları da onun bir parçası olarak görür ve hayatın sürekliliğini sağlarlar.

Gılgamış'ı bu meczup halini bırakıp normalleşmeye davet ederken, Siduri böyle bir anlayışın sözcülüğünü yapar. Ona göre, Gılgamış'ın dostunun ölümü ardından peşine düştüğü hedef ulaşılabilecek bir şey değildir. Onu bu zorlu yolculuğa sürükleyen arayış tamamen anlamsızdır ve kendi başına bir amaç

olamaz. Aynı şekilde, Enkidu için tuttuğu yas da gereksizdir. Vakitlice geride bırakılmalı ve bir tecrübe olarak hayatın geri kalanına eklenmelidir.

Tutunamayanlar'da Turgut'un karısı Nermin'in romanın ilk bölümü boyunca arada bir duyulan sesi, Siduri'ninkine benzer bir çağrıyı hatırlatır bize. Nermin bu bölümde, Selim'in ölümünün ertesinde dünyayla bağı yavaş yavaş zayıflayan kocasını hayata geri çağırır. Hep "Yatmayacak mısınız?" diye sorar Turgut'a, onu yanına, yatağa, kendi bedeninin onarıcı sıcaklığına davet eder. Ancak, bu bir "carpe diem"/ "kâm alalım hayattan" mesajı değildir. Böyle düşünersek yanlış okumuş oluruz. Gılgamış'ın ilginç okumalarından birini yapan Abusch'un Siduri'nin konuşmasına dair söyledikleri, Nermin'in tutumu için de geçerlidir: bu çağrı, insanı zevk-ü sefayla dolu bir hayat yaşamaya davet ediyor gibi görünebilir. Ancak, bundan da önemlisi, bizden yaşamın içine, ilişkilerin ve gündelik etkinliklerin arasına geri dönmemizi talep etmesidir."¹⁰ Esas olan ölüm değil yaşamdır. Bize verilmiş olan budur. Onun için, kişi hayata, yani kendisini tanımlayan şeye bakarak yoluna devam etmelidir.

Bundandır ki, kocasını yatağa her çağırışında, Nermin Turgut'u ölü bir adamın hatıralarıyla vakit geçirmek yerine, canlı/hayatta olan bir kadının aşına sıcaklığına davet eder. Mezar yerine yatak. Ölüm yerine yaşam. Verdiği mesaj budur. Onun Turgut'a vaat edebileceği budur. Kendi döllerinden doğacak bir başka hayat. Bu da bir ölümsüzlük fikridir aslında. Ancak belli ki, Gılgamış gibi Turgut'un da aradığı bu değildir. Onun için Turgut, karısının çağrısına tamamen sağırdır. Nermin'in elinde ehlileşmiş olduğunu (yaşamının en temel sorusunu unutmuş olduğunu) düşünür. Onun için hayat, sonsuz bir akşam yemeği haline gelmiştir sanki. Hepsı birbirini andıran sosyal yükümlülüklerden ibarettir. İçinde bulunduğumuz anın, yani "şimdi"nin, eşsizliğinden söz etmek mümkün olmadığı gibi,

10 Tzvi Abusch, "Gilgamesh's Request and Siduri's Denial. Part I: The Meaning of the Dialogue and Its Implications for the History of the Epic", Mark Cohen, vd. (yay.), *The Tablet and the Scroll: Near Eastern Studies in Honor of William W. Hallo* içinde, 1993, s. 1-14.

bizi başkalarından ayıran farklılıklar da silinmiştir. Bu, Atay'ın gayet iyi bildiği ve büyük bir başarıyla aktardığı meselelerden biridir. Turgut ise, bunu yavaş yavaş anlayacaktır. Yerini başkalarının alabileceğini sezinlemektedir. Kaya, Mehmet ya da Turgut olup olmaması önemli değildir. Hayatının her anında başka biri tarafından ikame edilebileceğini, yedeklenebileceğini bilir. Ölüm ise bu anlardan biri değildir. Gılgamış gibi Turgut da, şu basit ama önemli gerçeği kavramıştır: Herkes kendi ölümünü ölecektir.

İşte bunun içindir ki, Selim'in ölümünden sonra Turgut hayata dahil olamaz. Önünü kesen şey, "sahicilikle" ilgili bir sorundur. Herhangi bir tecrübenin sahiciliğine inanamaz olmuştur artık. Gılgamış'ın kazandığı zaferlerin ve kurduğu muhteşem kentin sahiciliğinden şüphe ettiği gibi, o da yaşadığı hayattan şüphe eder olmuştur. Selim'in ölümüyle hayatında açılan uçurumu hiçbir şeyin dolduramayacağını hisseder. Hiçbir şey bu tecrübe kadar sahici olamayacak, onunla karşılaştırıldığında her şey biraz iğreti, biraz yapay duracaktır. Onun için sadece Selim'le konuşur, yalnızca ona seslenir. Böylece Atay'ın romanı, Gılgamış'ın Enkidu'nun ardından yaktığı ağdın yankılarını taşıyan uzun bir tirad haline gelir. Gılgamış gibi Turgut da, yitirdiği dostunu geriye çağırır, onun ölümünden geri dönüp kendisine olan biteni anlatmasını ister: "Nasıl bu duruma geldik, Selim? [...] Aramızdaki boşluğu nasıl doldurmalıyım? Sen olmadan seni nasıl öğrenmeliyim? [...] Öyle durma hiç konuşmadan. Ağır bir söz söyle, utandır beni!" (72)

Gılgamış Destanı'nın son epizodu olduğu düşünülen bölüm de böyle bir seslenişle açılır. Daha çok bir epiloğa benzeyen ve metnin ana gövdesine sonradan eklenmiş gibi duran bu on ikinci tablette, Gılgamış çoktan Utanapiştim'e ulaşmış, ondan ölümsüz olamayacağını öğrenmiş ve kendisine uzun bir hayat sağlayacak otu da kaybetmiştir. Bunun üzerine Uruk'a geri döner ve ölümü beklemeye başlar. Fakat yine de pes etmemiştir. Tanrıların huzuruna çıkar ve onlardan Enkidu'yu kendisine son bir kez göstermelerini ister. Bilgelik tanrısı Ea, Enkidu'nun ruhunun kısa bir süre için de olsa yeryüzüne geri dönmesine

izin verir. Böylece, Gılgamış toprakta açılan dev bir uçurumun dibinde beliren Enkidu ile (daha doğrusu arkadaşının soğuk küllerden oluşan gölgesi ile) yeniden buluşur. “Neredesin?” diye sorar ona. “Bunu söyleyemem,” der Enkidu. Ölümün sırrı yalnızca ölümlere aittir, yaşayanlara anlatılamaz.

Turgut’un seslenişi de benzeri bir şekilde yanıtsız kalacaktır. Selim ölümden geri dönmeyecek ve Turgut’un sorularının cevabını vermeyecektir. Ölümle yaşamı ya da hakikatle görüntüyü birbirinden ayıran örtü aralanmayacak, buradakilere “öte”nin bilgisini sunmayacaktır.

O zaman yolculuğun anlamı nedir?

Yolculuğun bizi nereye taşıdığını söylemez belki, ama neyi geride bıraktığımız konusunda şüpheye düşmemize izin vermez Oğuz Atay. Dostunun ölümüne anlam verebilmek için çıktığı yolculukta, Turgut bütün bir medeniyet fikrini soruya açmış, o medeniyetin inşa edilmesinin altında yatan sebebi masaya yatırmıştır. Evet, bir yanıyla modernliğin ve onun getirdiği bunaltıcı ve tekdüze hayatın eleştirisi bu. Ancak bir yanıyla da, bu topraklarda Gılgamış’tan bu yana var olmuş bir sorunun yankısıdır.

Dünya bizim evimiz midir? Ona yerleşip kök salabilir miyiz? Dünyayı kendimizin kılabilir miyiz? Gılgamış gibi Turgut da bize sonunda şunu söyleyecektir: İnsan dünyaya kök salmak, yerleşmek ister. Bu dünyadaki evsizliğini ve geçiciliğini unutmak ister. Medeniyet ya da kültür dediğimiz şey, aslında bu gerçeği örtmek üzere kurgulanmış ve inşa edilmiştir. Turgut, medeniyetin anlatısının içinde kendine yer bulamayan Selim’in ayak izlerinden yürüyerek bu arkaik ve metafizik soruya geri döner.

Oğuz Atay’ın başarısı, bu soruyu modern Türkiye’nin hikâyesi üzerinden bir kez daha açabilmiş olmasıdır. Bir yandan içinde yaşadığı kültürün eksiksiz bir resmini çizmeye ya da Moretti’nin dediği gibi, onun “hakiki bir ansiklopedisi”ni oluşturmaya çalışırken, diğer yandan da bu kültürün şekillenmesine vesile olmuş, onun özünü belirlemiş bu eski efsaneye bir ziyarette bulunur. Üstelik yalnızca bir nezaket ziyareti değildir

bu. Atay, *Tutunamayanlar*'da *Gılgamış Destanı*'na doğrudan bir gönderme yapmaz. Aksine, bu destanın en temel sorusunu konu alır ve hikâyesini onun üzerine kurar.

Turgut, Kral Gılgamış değildir elbette, ama gündelik hayatın efendisidir. O da Gılgamış'inkine benzer bir kibirle lanetlenmiştir. Modern insanın kibridir bu. Modernliğin sınırsız ilerleme vaadi içinde varlığının sınırlarını unutmuş ve dünyayı kendisinin kılableceği yolunda sonsuz hayallere dalmış modern insanın burnu büyüklüğüdür. Romanın açıldığı noktaya kadar, hayatının üzerinde bir kontrolü olduğunu düşünür Turgut. Hatta geleceği tahmin edebileceği, düzenleyebileceği ve planlayabileceği hissiyle yaşar. Kendi kaderini tayin edebilmiş, yolunu çizebilmiş olduğuna inanır. Değil mi ki vergilerini ödemiş, işine gitmiş ve çocuklarını büyüt müştür? Selim'in ölümüyle sarsılana kadar, dünyayı fethettiğini zanneder. Bir anlamda etmiştir de aslında. Devlet dairesinde iş takip ettiği sahne, onun bu dünyanın düzenine dair bir fikri olduğunu ve bu oyunu gerektiğinde gayet iyi oynayabildiğini gayet iyi anlatır bize. Turgut, her küçük olasılığı, öngörülebilir ve başa çıkılabilir bir mesele haline getirmenin ustasıdır. Buna alışmıştır. Ta ki, sınırla yüz yüze gelene, yani kendisinin de Selim gibi ölümlü olduğunu anlayana kadar.

Bunu anladıktan sonra, Turgut'un gündelik hayata dönmesinin yolu yoktur. Pembe puflar, asma yaprağı şeklinde küllükler, pazar bulmacaları, ev ziyaretleri ve tahammül edilmez yaz tatilleriyle dolu bu hayatı, bir daha dönmemek üzere geride bırakır. Sahici olan tek şey gitmektir, ki Turgut da tam olarak bunu yapar: Yani merkezi terk edip sınıra doğru ilerler.

Peki bu yolculuğun sonunda aradığı anlamı bulur mu? Buna evet demek zordur. Roman nihai bir cevaba bağlanmayacak, bizi bozkırın göbeğinde nereye doğru ilerlediğini kestiremediğimiz bir yolculuğun ortasında bırakacaktır.

Halbuki üslubu, konusu ve yine epik bir hikâyeye dayanması nedeniyle, *Tutunamayanlar*'ın edebi kardeşi olarak düşünebileceğimiz *Ulysses* nispeten umutlu bir mesajla biter. Romanın son bölümü, Leopold Bloom'un karısı Molly'ye ve onun dün-

yayı onaylayan bedeninden yükselen sese ayrılmıştır. Joyce'un son sözü –yani o nihai “Evet”i– Molly'ye bırakmasının nedenini bir önceki bölümde konuşmuştuk. Kitap bir erkeğin zihninde açılrsa da, doğurgan bir kadının bedeninde sona erer. Bir anda Bloom'un dünyayı tasnif edip tanımlamak isteyen zihninden, Molly'nin hayatı olduğu gibi kabul eden bilincine geçersiz ve hikâyeyi bambaşka bir ağızdan dinleriz. Böylece Bloom, gün içindeki uzun yolculuğunu tamamlayıp orta sınıf hayatının konforuna ve karısının koynuna geri döner. Başını Molly'nin göğsüne (hatta romanın sonsuz ironisi içinde mabadına) dayayıp uykuya dalar.

Turgut içinse bunları söylemek mümkün değildir. Onunki tümüyle bir kopuştur. Medeniyetten, toplumdan, orta sınıf hayatından ve ailesinden. Roman açıldıkça anlarız ki, ne kadar uğraşmışsa da Leopold Bloom gibi bir “homo economicus” olamamıştır Turgut. Ne bu terimin ima ettiği gibi bir “ekonomik insandır” ne de sözcüğün kökeninde kastedildiği gibi “evcil” bir yaratıktır. O, arkadaşı Selim gibi, bir tutunamayan yani “disconnectus erectus” olacaktır en nihayetinde. Oğuz Atay, dostunun ölümü üzerine yola çıkan ve zorlu maceralardan geçen kahramanını, eve (yani medeniyete) geri getirmek yerine, bozkırda boşluğun ortasında bırakır. *Tutunamayanlar*'ın öyküsünü bu isme layık bir şekilde bitirmeyi tercih eder.

Sonuç olarak, Leopold Bloom gibi, Turgut Özben de modern bir epigın kahramanıdır. Bloom yüzyılın başında İrlanda'da yenden vücuda gelmiş bir Odysseus ise, Turgut da günümüzün bir Gılgamış'ıdır. Odysseus önüne çıkan engelleri aşarak evine döner. Onunki bir akıl ve beceri hikâyesidir. Dünyayı alt edenlerin anlatısıdır. Gılgamış'ınki ise yalnızca bir kaybın değil, en büyük kaybedişin öyküsüdür. Gılgamış dünyaya yerleşemediği için yas tutar. Mezopotamya'nın güçlü kralı, buradaki kade-rimize hükmetmek umuduyla yolculuğa çıkmış ve yenilmiştir. Onun hikâyesi, en temelinde, insanın dünyadaki evsizliğinin hikâyesidir. Aynı *Tutunamayanlar*'ınki gibi.

Bu kitap boyunca, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'da Batı edebiyatının kanonik metinleriyle nasıl bir ilişki içinde olduğunu ve bu edebi mirasla nasıl yüzleştiğini konuştuk. Shakespeare'den Goethe'ye, Dostoyevski'den Joyce'a her biri kendi dönemine damga vurmuş bu usta yazarların hayaletlerinin Atay'ın romanında dolaşıp durduğunu göstermek istedik.

Peki bunun amacı neydi? Her yazarın kendine örnek aldığı, esinlendiği, ya da –hadi adlı adınca söyleyelim– taklit ettiği ustalar vardır. Oğuz Atay'ın da etkilendiği yazarlar olmuştur elbette. *Tutunamayanlar* basıldıktan sonra verdiği bir söyleşide bu yönde bir soruya cevap verirken, sevdiği yazarlar arasında Kafka ve Dostoyevski ile beraber Stendhal, Laclos, George Eliot, Henry James, Melville ve Nabokov'u sayar.¹

Ancak, bizim bu kitapta meselemiz böyle bir etkilenmenin izini sürmekten çok, Atay'ın edebi gelenekle kurduğu ilişkiyi ortaya çıkarmaktı. Bu sıra dışı romancının Avrupa edebiyatının ustalarıyla sürdürdüğü konuşmayı izlerken, amacımız sadece onlardan nasıl beslendiğini anlatmak değil, bu diyalog neticesinde kanonun kült metinlerini yeni okumalara açtığını da göstermekti. Yani hem *Tutunamayanlar*'a yeni bir ışık altında bak-

1 Pakize Kutlu, "Oğuz Atay'la konuşma", *Yeni Ortam*, 30 Eylül 1972.

mak istedik hem de romanın ilişki kurduğu klasik metinlerin “Türk işi” bir okumaya açık olup olmadığını sorduk.

Borges’in “Kafka and his Precursors” (Kafka ve Öncülleri) adlı meşhur denemesinde söylediği gibi, her iyi yazar eserleriyle geleceğe yön verdiği gibi geçmişi nasıl okuduğumuzu da belirler. Borges, Kafka’nın dilini ve meselelerini ondan çok önce yaşamış başka yazarların metinlerinde arar ve bulduğu zaman da şunu söyler: “Gerçek şudur ki, her yazar kendi öncüllerini yaratır. Eserleriyle geleceği değiştirdiği gibi, geçmişi nasıl algıladığımızı da değiştirir” (Labyrinths 251).² Atay da eserlerinde kendine has bir dert ve o derde uygun bir dil yaratmıştır. Bu derdin ve dilin *Tutunamayanlar* ile vücuda geldiğini söylemek yanlış olmaz. Atay’ın poetikasına yön veren bu öğelerin, çok daha önce yazılmış metinlerdeki örneklerini bulmak ve çıkarmak bu kitabın meselelerinden biridir.

Atay’ın kendinden önce gelen büyük yazarlarla diyalogunun her zaman bir onaylama biçiminde gerçekleşmediğini de yeri gelmişken hatırlatmak gerekir. Hatta diyebiliriz ki, bu kitapta sözü geçen kanonik metinlerle girdiği ilişkiyi incelerken, onlarla buluştuğu yerlerden çok çatıştığı noktaları konu aldık. Batı edebiyatının büyük eserlerinin gölgesinde dururken, çeperde yer alan bir ülke olan Türkiye’den söz söylemenin zorluğu ve bunun *Tutunamayanlar*’daki temel meselelerden biri olan otorite ile baş etmek derdi ile ilişkisinden bahsettik. Yani sadece siyasi iktidarın yarattığı ağırlıktan değil, edebi otoritenin yol açtığı kısıtlanmışlık hissinden de söz etmek istedik.

Dolayısıyla, *Tutunamayanlar*’ı kendinden önce gelen kanonik eserlerle konuşan bir metin olduğu kadar, çatışma içinde olan bir metin olarak da ele almak istedik. Bu durumun, yani bu çatışma halinin, modern edebiyatın alametifarikalarından biri olduğunu da söylemek ve Atay’ı diğer modernlerle yan yana koymak da amaçlarımızdan biriydi. Birçok açıdan diğer modernlere benzemese ve her ne kadar modernlikle bir meselesi olsa da, Atay’ı –edebi akrabalarından belki de en önemlisi olan Joyce gibi– her şeyden önce modern edebiyatın bir parçası ola-

2 Jorge Luis Borges, *Labyrinths*, Penguin, Londra, 1989.

rak değerlendirmeyi tercih ettik. Hatta aslında tam da bu nedenlerle modern olduğuna karar verdik: Hem kendi benzersiz sesini oluşturduğu ve koruduğu için hem de modernlikle içeriden bir yerden konuştuğu için.

Bunu yaparken Matei Calinescu'nun modernlik tanımını esas aldığımızı söylemek gerekir. Calinescu'nun söylediği gibi, modernlikle meselesi olmak hali modernist edebiyatın bir parçası olarak kabul edilmelidir, çünkü modernliğin ayırt edici özelliği sürekli kendi kendisiyle çatışan ve çelişen bir yapıya sahip olmasıdır. Calinescu, *Modernliğin Beş Yüzü* adlı kitabında, moderniteyi “kendine karşı bir gelenek” olarak tanımlayan Octavio Paz’ı alıntılar ve “modern gelenek”ten bahsettiğimizde kendi içinde çelişki barındıran bir ifade kullanmakta olduğumuzu söyler, çünkü ona göre “modernite ilk ortaya çıktığı andan itibaren ‘gelenegi olmayan bir gelenek’ olmuştur” (78). Ne var ki, kendini sürekli inkar etse de kimliğini kaybetmemeyi başarmış ve onca çeşitliliği içermesine rağmen bütünlüğünü korumaya devam etmiştir.

Tutunamayanlar, bir taraftan sınıfsal kaynakları açısından Calinescu'nun “burjuva modernliği” diye tanımladığı yerden beslenirken, öte yandan kültürel hayatta bu yaşantıya karşı bir tepki olarak ortaya çıkan ve eleştirel bir pozisyon benimseyen “öteki modernlik” içinde okunması gereken bir eserdir. Atay'ın romanı, Turgut'u orta sınıf evinin tekdüze ama korunaklı ortamı içinde resmederek başladığı için burjuva modernliğin temsiliyle açılır. Ancak olay örgüsü çözüldükçe, hikâyeye yavaş yavaş anarşist bir tona bürünür ve Calinescu'nun “öteki modernlik” adını verdiği pozisyona atfettiği “aristokratça bir kendine sürgün olma haline” doğru ilerler. Hikâyeye ilerledikçe anlarız ki, Atay modern hayatı koskoca bir saçmalık olarak görür. Başarılı olmak, iyi bir vatandaş olmak, hep daha iyi bir geleceğe doğru emin adımlarla ilerlemek: Modernleşme fantazisinin bu basamaklarının hepsi ona sahte ve anlamsız görünür. *Tutunamayanlar* boyunca akılcılık sosuna bulanmış bu akıl dışı düzenin maskesini düşürmek için neredeyse tutkuya uğraşır.

Atay'ın Türkiye'nin modernleşme projesine karşı takındığı radikal tavır, roman boyunca akılcılığa karşı aldığı tutumun bir parçasıdır. Özellikle Hamlet bölümünde bahsettiğimiz gibi, *Tutunamayanlar*'da aklın mutlak hakimiyeti genellikle totaliter bir mesele olarak görülür. Aslında sadece bu romanda değil, Atay'ın diğer eserlerinde de bu görüşün farklı şekillerde karşımıza çıktığını görürüz: *Tehlikeli Oyunlar*'ın kahramanı Hikmet Benol'un "Cogitosuz ergo sum albayım, co-gitosuz ergosum, diye dayatması boşuna değildir (119). Varoluş akla uygun halle getirildiği müddetçe içi boş bir kabuk olmaktan öteye gidemeyecektir. Tek serveti olan özgür iradesini, toplumsallaşmış ve bu nedenle kendini dayatan akla teslim etmeye yanaşmayan Hikmet Benol, Atay'ın diğer karakterleri gibi sonuna kadar direnecektir. Bu açıdan bakıldığında, Oğuz Atay da modernliğe dair tartışmasını Calinescu'nun "öteki modernlik" adını verdiği yaklaşıma benzer bir noktadan yola çıkarak yürütür ve akılcılığa karşı şüpheli bir pozisyon benimseyen diğer modernist yazarlarla aynı yerden konuşur.

Dostoyevski'den Joyce'a ve Kafka'ya kadar modernist edebiyatın tanımlayıcı özelliklerinden biri olan bu mutlaklıklara (özellikle de aklın mutlaklığına) şüpheyle bakma hali, toplumsal olandan öznel olana yönelme eğilimi olarak da kendini gösterir. Her şeyi içeren ve kendisinin parçası haline getiren bir sisteme karşı bireyin hükmü var mıdır? Özne her şeyi aynılaştıran bu yapıdan kendini ayırabilecek ve onun tarafından asimile edilmeden hayatta kalabilecek midir? *Tutunamayanlar*, modernliğin toplum ve birey üzerinden açılan merkezî ikileminde, oyunu bireyden yana kullanır. Başka birçok şeyin yanı sıra, toplumsal alanın dönüştürücü ve tektipleştirici gücünün karşısında bireyin kendi özneliğini korumak için verdiği çabayı anlatır. Bu kitap boyunca değişik şekillerde tartıştığımız gibi, Atay'ın romanı bu soruyu birkaç farklı seviyede tartışır. Ancak temel sorun hep aynıdır: Modernlik anlatısında kendilerine yer bulamayanlar, yani tutunamayanlar, otoritenin "hakikat" diye bize sunduğu mekanizmanın karşısında nasıl duracaklardır? Ve eğer durmayı başarabilirlerse, bu pozisyonlarını nasıl dile getireceklerdir?

Bu soruya cevap vermenin kolay yolu, Jameson'ın da önerdiği gibi *Tutunamayanlar*'a bir "ulusal alegori" olarak yaklaşmaktır. Buradan bakıldığında, Atay'ın romanı Türkiye'nin Batılı ve modern bir devlet olma yolunda ilerlediği sanrısına, yani oksidentalist fanteziye bir meydan okuma olarak okunabilir. Bu tümünden yanlış bir okuma olmaz. Ancak dar bir okuma olarak kalır. Atay'ın Türkiye'nin modernleşme projesinin totaliter ve faydacı özelliklerine dikkat çektiği doğrudur. Fakat bizim için bundan çok daha ilginç olanı, Atay'ın bu romanda "Büyük Akıl" diye tabir edebileceğimiz ve modernliğin temelini oluşturan anlayışa topyekûn meydan okumaya karar vermiş olmasıdır. Atay'a göre akılcılık, varlığın anlamına tümüyle vakıf olma iddiasında olduğu için nihai totaliterlik biçimidir. Onun için, *Tutunamayanlar*'da bu anlayışın değişik tezahürleri ile ayrı ayrı uğraşır, farklı yerlerden yaklaşarak onu alt etmeye çalışır.

Bizim bu çalışmada temel aldığımız nokta da tam olarak budur: Atay'ın dünyanın bilinebilir, anlaşılabilir ve tümüyle temsil edilebilir bir yer olduğunu iddia eden "Büyük Akıl" ile davası. Aslında, her bölümde ayrı ayrı incelediğimiz meseleler bu açıdan tek bir başlık altında toplanabilir. Bölüm 1'de tartıştığımız kendini çoğaltan metin sorunu, dünyanın hiçbir zaman tek ve bütünlüklü bir anlam içinde temsil edilemeyeceğine işaret eder ve böyle bir temsile dayanan epik anlatılarla dalga geçer. Bölüm 4'te "Hamlet metaforu" üzerinden konuştuğumuz devlet-birey ilişkisi, Turgut'un deliliği üzerinden yeniden tanımlanır ve anarşist bir temaya doğru sürüklenir. Bildungsroman'la ilgili olan Bölüm 5'te, bir modernlik projesi olan bireyin ehlileştirilerek toplumsal aklın bir parçası haline getirilmesi meselesi sorunsallaştırılır. Dostoyevski ile ilgili olan bölüm, kendini modernlikle karşı karşıya bulan öznenin parçalanmışlığına yoğunlaşırken, son bölüm ağırlıklı olarak dille ilgilenir ve aklın sınırlarına yaklaşan bir teknik olarak bilinç akışı sorusu etrafında konumlandırılır. Kısacası, bu çalışmanın bütün bölümleri aynı soruya farklı açılardan yaklaşır ve "öteki modernliğin" önemli metinlerinden biri olarak *Tutunamayanlar*'ın değerini ortaya koyar.

Yine aynı mesele, yani “Büyük Akıl” ile mücadele içinde olma hali, Bakhtin’in neden bu çalışmanın teorik ekseninde durduğunu da açıklar. Akılcılığın totaliterlikle akrabalığına dikkatimizi çeken ilk düşünürlerden biri olan Bakhtin, otoritenin sesine hak ettiği ismi vermiş ve onu “monolojik söylem” olarak adlandırmıştır. Kendinden başka hiçbir sese yer bırakmayan bu teksesli söylem mutlak iktidarın temsilidir. “Öteki modernlik” bu söyleme tahammül edemez, çünkü kendi öznelliğine yer vermeyecek bir noktadan konuştuğunu düşünür. Bakhtin’in tartışmaya kazandırdığı perspektif, otoriteye meydan okumanın tek aracı olarak kahkahanın gücünü vurgulamasıdır. Onun dünyasında “karnaval kahkahası” iktidarla mücadele etmenin en güçlü yöntemi olarak belirir. Bakhtin’e göre, otoritenin teksesli ve monolitik yapısına karşı durabilecek olan tek şey, gücünü kahkahadan alan karnavalın çoksesli ve şenlikli biçimleridir.

Tutunamayanlar’da, soyut ve mutlak bir “anlam” önererek iletişimi totaliterleştirme eğiliminde olan rasyonalist dil teorileriyle dalga geçen ve bunu yaparken sık sık kahkahaya başvuran oyuncu bir dil buluruz. (Daha önce Bölüm 1’de belirttiğimiz gibi, dil reformuyla ilgili pasajlar bunun güzel bir örneğini oluşturur.) Bu da Atay’ın romanını Bakhtin perspektifinden okumayı daha ilginç bir hale getirir. Bununla ilişkili ama başka bir sebep ise, romanın çoksesli yapısıdır. *Tutunamayanlar* seslerin –özellikle de çatışan seslerin– romanıdır: Turgut’un kederli uzun monologları, Nermin’in kısa cevaplarıyla karşı karşıya konmuştur; genç Selim’in hezeyanları, Esat’ın sakin ve teselli edici sesinin üzerine yerleştirilmiştir; Süleyman’ın ağırbaşlı ve samimi sesi, Metin’in tangolarının sahte romantizmi ve bağılılığı ile tezat yaratacak şekilde sunulmuştur. Benzer bir şekilde, farklı siyasi söylemler de birbirinin karşısında konumlandırılmıştır. Dilin ideolojik bir yapı olduğunun farkında olan Atay, bu söylemleri sürekli olarak birbiriyle çarpıştırmış ve hiçbir zaman bir mutlaklık ima etmeyecek biçimde yan yana koymuştur.

Karakterlerin sesleri arasındaki diyalojik ilişki bu çalışmanın konularından biridir. Öte yandan bu çalışma için asıl önem-

li olan, yukarıda da söylediğimiz gibi, Atay'ın "edebi babalarıyla" yani Batı'nın kanonik yazarlarıyla olan diyalogudur. *Tutunamayanlar*'da Atay ve kanonun yazarları arasında süregiden konuşma, yalnızca farklı edebi biçimlerin karşılaşması olduğu için değil, tarihteki farklı kültürel anların karşılaşması olduğu için de önemlidir. Bu karşılaşmanın neticesi olarak, *Tutunamayanlar*'da Hamlet'i ölü baba/lider rehberliğinde "ana vatani" kurtarma görevini üstlenmiş Türk gençliğinin parodisi olarak okuyabildik. Ya da Dostoyevski'nin Prens Mışkin'inde, düşmüş bir mesih olan ve davası ile dünyasını bir türlü birleştiremeyen Selim'in varlığını önceleyen işaretler bulabildik.

Atay kanonun yazarları ile diyalog kurarken, yalnızca onlara bir saygı durumunda bulunmakla kalmaz. Kendi romanını onların metinleriyle konuştururken, bir yandan da kanonun –ya da en azından onun geleneksel okumalarının– meşruiyetini sorgular. Her biri rüştünü çoktan ispat etmiş bu kitapların birer kutsal metin olarak algılandığı Türkiye gibi bir coğrafyada, yeni bir söz söylemenin mümkün olup olmadığı meselesini de böylece soruya açar. En önemlisi de, Batı kanonunun yer yer "Büyük Aklın" sesiyle konuşabileceği ihtimalini hatırlatır bize. Tıpkı "Üçüncü Dünya" metinlerinin, bireysel meselelerden koparak toplumsal sorunlara yöneldikleri için hiçbir zaman evrensel metinler haline gelemeyeceklerini iddia eden Jameson'ın durumunda olduğu gibi. Neyse ki Atay, bu iddiaya çok önceden cevap vermiştir. Bu cevabın adı *Tutunamayanlar*'dır. Bu romanla anırsanız ki, insanın evrenin geri kalanıyla ilişkisini düşünmek ayrıcalığı yalnız Batılı yazarlara tanınmamıştır. Gilgamesh'la ilgili son bölümde detaylı bir şekilde tartıştığımız gibi, *Tutunamayanlar* evrensel meseleleri olan ve insanı varoluşsal dertleri ile birlikte anlamaya çalışan bir romandır.

"Bu romanda neyi anlatmak istediniz?" diye sorulduğunda, Oğuz Atay'ın verdiği cevap bunun en iyi göstergesidir:

Tutunamayanlar ile çok basit bir iş yapmak istedim; insanı anlatmayı düşündüm. Kapalı dünyalar içinde yaşayan yazarların bile bu cümleye hemen isyan edeceğini, 'Peki herkes ne yapı-

yor?’ diye öfkeleneneğini bildiğim halde bu basit gerçeği söylemekten kendimi alamıyorum. Ben, kahramanlarımın iplerini istediği gibi oynatarak insanlardan kuklalar yaratan büyük romancıların yeteneklerinden yoksunum. Roman kahramanlarına uygulayacak büyük nazariyelerim, onları peşinden koşтураcağım büyük ülkülerim yok. Ya da insanlara, özellikle tutunamayanlara saygım büyük olduğu için, acıyorum onlara; böyle büyük büyük meselelerin makale, inceleme, deneme gibi yazı türlerinin konusu olduğunu sanıyorum.

Bu cevabın kuvveti kadar naifliği de sarsar insanı. “İnsanı anlatmak”tan daha evrensel bir mesele olabilir mi? Oğuz Atay’ın büyük bir tevazu içinde “basit bir şey yapmak istedim” diyen sesini duyunca anlarız ki, aslında yaptığı kanonun büyük yazarlarından çok da farklı bir şey değildir. İçinde yaşadığı coğrafyadan kopmadan, insana dair olanı anlatmış ve böylece Türkiye ölçeğinde bakıldığında yerel ama insani dertleri açısından zamansız ve evrensel bir roman yaratmıştır.

“Üçüncü Dünya” diye adlandırdığı yere baktığında toplumsal hareketler ve yüzü olmayan kitleler gören göz, her şeyi kendine göre tasnif eden ve akla uygun hale getiren Batılı bir gözdür. Yani “Büyük Akıl”ın gözüdür. *Tutunamayanlar* ise, bu göze karşılık bir başka gözün açılmasıdır. Ruh gözüyle kendini gören Türkiye’yi buluruz orada. O gözden kendimize baktığımızda da, Oğuz Atay’ın dediği gibi sadece insanlar görürüz: Acı çeken, sevinen, âşık olan insanlar. Dünya meselelerine olduğu kadar varoluşun dertlerine de kafa yoran insanlar.

Tam da bu nedenle *Tutunamayanlar*, dünyanın en güzel metinlerden biri olarak kalacak ve nesiller boyu okunacaktır. Elinizde tuttuğunuz kitap da, aslında bunu anlatmak için yazılmıştır.

- Abusch, Tzvi, "Gilgamesh's Request and Siduri's Denial. Part I: The Meaning of the Dialogue and Its Implications for the History of the Epic," Mark Cohen vd., (yay.), *The Tablet and the Scroll: Near Eastern Studies in Honor of William W. Hallo*, 1993.
- Ahıska, Meltem, "Occidentalism: The Historical Fantasy of the Modern," *South Atlantic Quarterly*, 102, sayı 2/3, 2003.
- Ahmad, Aijaz, "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'," *Social Text*, sayı 17, Sonbahar 1987
- Atay, Oğuz, *Günlük*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1987
- , *Korkuyu Beklerken*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1988.
- , *Tehlikeli Oyunlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1987.
- , *Tutunamayanlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1984.
- Attridge, Derek, *The Cambridge Companion to James Joyce*, Cambridge UP, 1990.
- , "Molly's Flow: The Writing of 'Penelope' and the Question of Woman's Language", *MFS* 35, 1989, s. 543-565.
- Auerbach, Erich, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton University Press, Princeton ve Oxford, 1953/2003.
- Bakhtin, Mikhail M., *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*. University of Texas Press, Austin, 1990 (*Sanat ve Sorumluluk. İlk Felsefi Denemeler*, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı, 2005).
- , *The Dialogic Imagination: Four Essays*, çev. Caryl Emerson ve Michael Holquist, University of Texas Press, Austin, 1981.
- , *Problems of Dostoevsky's Poetics*. yay. ve çev. Caryl Emerson, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984 (*Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, çev. Cem Soydemir, Metis Yayınları, 2004).

- , *Rabelais and His World*. Bloomington, çev. Helene Iswolsky, 1968; tekrar baskı Indiana University Press, 1984 (*Rabelais ve Dünyası*, çev. Çiçek Öztekin, Ayrintı, 2005).
- , *Speech Genres and Other Late Essays*, çev. Vern W. McGee, yay. Caryl Emerson ve Michael Holquist. University of Texas Press, Austin, 1986.
- Barrie, Robert, "Telmahs: Carnival Laughter in Hamlet", *New Essays on Hamlet*, yay. Mark Thornton Burnett ve John Manning. Hamlet Collection 1. AMS, New York, 1994, s. 83-100.
- Barthes, Roland, *Image, Music Text*, çev. Stephen Heath. Fontana Press, Glasgow, 1977
- Belge, Murat, "Tutunamayanlar", *Yeni Dergi*, Sayı 99, Aralık 1972, s. 278-285.
- Bell, Robert H., *Jocoserious Joyce: The Fate of Folly in Ulysses*, Cornell UP, Ithaca ve Londra, 1991.
- Berdyaev, Nicholas, *Dostoevsky*, Meridian, New York, 1957
- Blackmur, R.P., *Eleven Essays in the European Novel*, Brace & World, Harcourt, 1964.
- Blamires, Harry, *The New Bloomsday Book: A Guide through Joyce's Ulysses*, Methuen, Methuen, Londra ve New York, 1986.
- Booker, M. Keith. *Joyce, Bakhtin, and the Literary Tradition: Toward a Comparative Cultural Poetics*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995.
- Borges, Jorge Luis, *Labyrinths*, Penguin, Londra, 1989.
- Bottero, Jean, *Gilgamiş Destanı: Ölmek İstemeyen Büyük İnsan*, çev. Orhan Suda, YKY, 2006.
- Bowen Zack, *Ulysses As a Comic Novel* Syracuse, Syracuse UP, NY, 1989.
- Boyle, Fr. Robert, S.J. "Penelope", *James Joyce's Ulysses*, Clive Hart ve David Hayman (yay.), University of California Press, Berkeley, 1974.
- Bozdoğan, Sibel ve Reşat Kasaba, (yay.), *Rethinking modernity and national identity in Turkey*, University of Washington Press, Seattle, 1997
- Bristol, Michael D. "Funeral bak'd-meats': Carnival and the Carnavalesque in Hamlet", *William Shakespeare, Hamlet*, Susanne L. Wofford (yay.), Case Studies in Contemporary Criticism, Boston: St. Martin's, 1994, s. 348-67 [tekrar baskı *Shakespeare's Tragedies*, Susan Zimmerman (yay.), (1998).]
- , *Carnival and Theatre: Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England* Routledge, New York ve Londra, 1989.
- Burnett, Mark Thornton, "'For they are actions that a man might play': Hamlet as Trickster", *Hamlet*, Peter J. Smith ve Nigel Wood, *Theory in Practice*, Open UP, Buckingham: 1996, s. 24-54.
- Bush, Ronald, "Joyce's Modernisms" *Palgrave Advances in James Joyce Studies*, yay. Jean-Michel Rabate, Palgrave Macmillan, New York, 2004, s. 10-38.
- Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity*, Duke University Press, Durham, 1987.
- Campbell, Joseph, *Mythic Worlds, Modern Words: Joseph Campbell on the Art of James Joyce*. New World Library. Novato, California, 2003, s. 47-191.
- Card, James Van Dyck, *An Anatomy of "Penelope"*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford, 1984.

- Cervantes, Miquel de, *Don Quijote*, http://www.jus.uio.no/sisu/don_quixote.miguel_de_cervantes/portrait.a4.pdf (*Don Quijote*, çev. Roza Hakmen, YKY, 2006).
- Chekhov, Anton, *Letters on the Short Story, the Drama and other Literary Topics*, Louis S. Friedland (yay.), 1924. Dover, New York, 1966.
- Cheng, Vincent John, *Joyce, Race, and Empire*. Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
- Clark, Katerina ve Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Harvard University Press, Cambridge, 1984.
- Cowan, Louise, *The Epic Cosmos*, Larry Allums (yay.), The Dallas Institute of Humanities and Culture Publications, 1992.
- Culwell, Lori M., "The Role of the Clown in Shakespeare's Theatre", <http://extra.shu.ac.uk/emls/iemls/shaksper/files/ROLE%20CLOWN.txt>.
- Derrida, Jacques, "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences", *Critical Theory Since 1965*, Adams, H. ve Searle (yay.), L. Florida State Univ. Press, Tallahassee, 1986, s. 83-94.
- , *Of Grammatology*, çev. Gayatri Chakravorty Spivak, Johns Hopkins University Press, Baltimore & Londra, 1976 (*Gramatoloji*, çev. İsmet Birkan, Bilge Su Yayıncılık, 2011).
- , *Positions*, çev. Alan Bass, Chicago UP, Chicago, 1981.
- , *Writing and Difference*, çev. Alan Bass, University of Chicago Press, Chicago, 1978.
- De Quincey, Thomas, "On the Knocking at the Gate in *Macbeth*" http://www.4literature.net/Thomas_De_Quincey/On_the_Knocking_at_the_Gate_in_Macbeth/
- Dostoevski, Fyodor, *The Brother Karamasov*, The Penguin Classics. çev. David Margashack, Middlesex, 1958. (*Karamazov Kardeşler*, çev. Ergin Altay, İletişim Yayınları, 2015.)
- , *Crime and Punishment*, Barnes and Noble Books, New York, 1994. (*Suç ve Ceza*, çev. Ergin Altay, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.)
- , *The Diary of a Writer*, çev. Boris Brasol, Scribner's Son, New York, 1949. (*Bir Yazarın Günlüğü*, çev. Kayhan Yükseler, YKY, 2005.)
- , *The Grand Inquisitor: with related Chapters from The Brothers Karamazov*, Charles B. Guignon, Hackett Publishing Comp., Cambridge, 1993.
- , *The Idiot*, çev. Alan Myers, Oxford UP, New York, 1992. (*Budala*, çev. Mazlum Beyhan, İletişim Yayınları, 2015.)
- , *Notes from the Underground*, Dover Publications Inc., New York, 1992. (*Yeraltından Notlar*, çev. Mehmet Özgül, İletişim Yayınları, 2014.)
- , *The Notebooks for The Idiot*, Edward Wasiolek (yay.), çev. Katherine Strelsky, University of Chicago Press, Chicago, 1967.
- Duffy, Enda, *The Subaltern Ulysses*, University of Minneapolis Press, Minneapolis, 1994.
- Eagleton, Terry, "I Contain Multitudes" LRB | cilt 29, sayı 12, 21 Haziran 2007.
- , *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*, Blackwell Publishing, Oxford, 2003.

- Ecevit, Yıldız, *Ben Buradayım: Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.
- Eco, Umberto, *The Limits of Interpretation*, Indiana University Press, Indianapolis, 1994.
- Eliot, T.S., "Ulysses, Order and Myth", *Selected Prose of T.S. Eliot*, Harvost, Londra, 1975.
- Ellmann, Richard, *Ulysses on the Liffey*, Faber and Faber, Londra, 1972.
- , *James Joyce*, Oxford University Press, Oxford, 1982.
- Ellmann, Richard ve Charles Feidelson, Jr. (yay.), *Modern Tradition, Backgrounds of Modern Literature*, Oxford University Press, New York, 1965.
- Epstein, Norrie, *The Friendly Shakespeare*, The Penguin Group, New York, 1993.
- Ertuğrul, Suna, "Belated Modernity and Modernity as Belatedness in Tutunamayanlar", *The South Atlantic Quarterly* 102, sayı 2/3 (2003) s. 639-644.
- Evin, Ahmet O., *Origins and Development of the Turkish Novel*, Minneapolis, 1983. (*Türk Romanının Gelişimi ve Kökenleri*, Agora Kitaplığı, 2004.)
- Fairhill, James, *James Joyce and the Question of History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- Fanger, Donald, *Dostoevsky and Romantic Realism, a Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens and Gogol*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1965.
- Fargnoli, N., M.P Gillespie, *James Joyce A-Z*, Bloomsbury, Londra, 1995.
- Ferrer, Daniel, "Circe, Regret, and Regression," in *Poststructuralist Joyce: Essays from the French*. Derek Attridge ve Daniel Ferrer (yay.), Cambridge University Press, Cambridge, 1984.
- Fister, Barbara, "On the Threshold of Representation: The Function of the Holbein Christ in The Idiot" (Kentucky Foreign Language Conference, University of Kentucky, Nisan 1996) <http://homepages.gac.edu/~fister/ThresholdofRepresentation.html>
- Forster, E.M., *Aspects of the Novel*, Abinger Edition, Edwin Arnold, Londra, 1974. (*Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytür, Adam Yayıncılık, 2001.)
- Foucault, Michel, *Madness and Civilization*, Tavistock, Londra, 1961.
- , "What is an Author?", *The Foucault Reader*, Paul Rabinow, Pantheon Books, New York, 1984.
- French, Marilyn, *The Book as World: James Joyce's Ulysses*, Harvard UP, Londra, 1976.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, 1957 (*Eleştirinin Anatomisi*, çev. Hande Koçak, Ayrıntı, 2015.)
- Fyodor Dostoevsky, Harold Bloom, Chelsea House, New York, 1988.
- Gilbert, Sandra ve Susan Gubar, "Sexual Linguistics: Gender, Language, Sexuality", *NLH* 16.3, İlkbahar 1985. 515-544.
- Gillespie, Gerald ve Ernest Paul: *Proust, Mann, Joyce in the Modernist Context*, Catholic University of America Press, Washington, D.C., 2003.
- Girard, René, *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*. Yvonne Freccero, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1965. (*Romantik*

Yalan ve Romansal Hakikat. Edebi Yapıda Ben ve Öteki, çev. Arzu Etensel Ildem, Metis Yayınları, 2013.)

Goethe, Johann Wolfgang von. "Über epische und dramatische Dichtung von Goethe und Schiller", *Sämtliche Werke*, Hanser, Münih, 1986.

—, *Wilhelm Meister's Apprenticeship*. Eliot, Charles William, The Harvard Classics Shelf of Fiction, P.F. Collier & Son, New York, 1917; Bartleby.com, 2000.

Gogol, Nikolay Vasilyevich, <http://store.doverpublications.com/0486270572.html> (*Petersburg Öyküleri*, çev. Ergin Altay, İletişim Yayınları, 2014).

Gorfain, Phyllis, "Toward a Theory of Play and the Carnavalesque in Hamlet", *Hamlet Studies*, sayı 13, 1991, s. 25-49. [Tekrar baskı Donald Keeseey's *Contexts for Criticism* (1994) and in Ronald Knowles' *Shakespeare and Carnival: After Bakhtin* (1998).]

Graves, Michael, "Hamlet as Fool," *Hamlet Studies*, sayı 4, 1982, s. 72-88.

Gürbilek, Nurdan, "Dandies and Originals: Authenticity, Belatedness, and the Turkish Novel", *South Atlantic Quarterly*, cilt 102, sayı 2/3. 2003, s. 599-628.

—, *Ev Ödevi*, Metis Yayınları, İstanbul, 1998.

—, *Kötü Çocuk Türk*, Metis Yayınları, İstanbul, 2001.

—, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, Metis Yayınları, İstanbul, 2004.

—, *Yer Değiştiren Gölge*, Metis Yayınları, İstanbul, 1995.

Gürle, Meltem, "'Cinema Grande'and the Rhetoric of Illusion in Uyrkulak's *Har*", *New Perspectives on Turkey*, sayı 36, ilkbahar 2007, s. 125-144.

Hainsworth, J.B., *The Idea of Epic*, University of California Press, Berkeley, 1991.

Harper, Margaret M., "'Taken in Drapery': Dressing the Narrative in the *Odyssey* and 'Penelope'", *Molly Blooms: A Polylogue on "Penelope" and Cultural Studies*, Richard Pearce, (yay.), The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1994 (237-263).

Hart, Clive, ve Leo Knuth, *A Topographical Guide to James Joyce's Ulysses* Colchester: A Wake Newslitter Press, 1976, 1981.

Hegel, G.W.F., *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, çev. T.M. Knox, Oxford University Press, Oxford, 1975. (*Estetik Güzel Sanat Üzerine Dersler*, çev. Taylan Altuğ, Hakkı Hünler, Payel, 2015).

—, *Lectures on The History of Philosophy*, çev. E. S. Haldane Routledge & Kegan Paul, 1955. (*Tarih Felsefesi*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, 2010).

—, *Philosophy of Right*, çev. T. M. Knox, Oxford University Press, Oxford, 1967

—, *The Phenomenology of Mind*, çev. J. B. Baillie, George Allen & Unwin LTD, Londra, 1910. (*Tinin Görüngübilimi*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, 2011).

Henke, Suzette A., *Joyce's Moraculous Sindbook: A Study of Ulysses*. Ohio State University Press: Columbus, 1978.

—, *James Joyce and Politics of Desire*, Routledge, New York ve Londra, 1990.

Hesse, Hermann, "Thoughts on the Idiot of Dostoevsky", çev. Stephen Hudson at http://world.std.com/~raparker/exploring/books/hesse_hudson_idiot.html

Holderness, Graham, *Hamlet*. Philadelphia: Open University Press, 1987

Hollington, Michael, "Svevo, Joyce and Modernist Time", *Modernism: A Guide to European Literature*, Malcolm Bradbury ve James McFarlane (yay.), Penguin, Londra, 1976, s. 430-442.

- Holquist, Michael, *Dialogism: Bakhtin and His World*, Routledge, Londra, 1990.
- , *Dostoevsky and the Novel*, Princeton University Press, Princeton, 1977
- Horkheimer, Max ve Theodor Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, Stanford University Press, California, 2002. (*Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Nihat Ülner, Elif Özturhan, Kabcı, 2010.)
- Hyppolite, Jean, *Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit*, çev. Samuel Cherniak ve John Heckman, Northwestern University Press, Evanston, 1974. (*Marx ve Engels Üzerine Çalışmalar*, çev. Doğan Barış Kılınç, Doğu Batı Yayınları, 2010.)
- İrzık, Sibel, "Allegorical Lives: The Public and the Private in the Modern Turkish Novel", *The South Atlantic Quarterly*, sayı 102.2/3, 2003.
- , "Tutunamayanlar'da Çokseslilik ve Sınırları", *Varlık*, sayı 1057, 1995, s. 44-47
- İnci, Handan (yay.), *Oğuz Atay'a Armağan: Türk Edebiyatının Oyun/Bozanı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007
- Jameson, Fredric, "Cultural Logic of Late Capitalism", *The Jameson Reader*, ed. Michael Hardt and Kathi Weeks, Massachusetts: Blackwell Publishers, 2000. (*Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği*, çev. Nuri Plümer Abdülkadir Gölçü, Nirengi Kitap, 2011.)
- , "Postmodernism and Consumer Society", *The Anti-Aesthetic*, Hal Foster (yay.), Bay Press, Port Townsend, 1983, s. 111-25.
- , "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism", *Social Text*, sayı 15, 1986, s. 65-88.
- Jeffers, Thomas L., "Goethe's Classical Bildungsroman: Mastering the Art of Living", *Apprenticeships: The Bildungsroman from Goethe to Santayana*, Palgrave Macmillan, New York, 2005, s. 9-34
- Johnson, Carroll B., "Beyond Metaphysics: Semiotics and Character in *Don Kişot*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, sayı 5.1, 1985, s. 3-17.
- Joyce, James. *Selected Letters of James Joyce*, Richard Ellmann (yay.), Faber and Faber, Londra, 1975.
- , *Ulysses*. çev. Nevzat Erkmen, YKY Yayınları, 2015. (Penguin Modern Classics, Londra, 1986)
- , *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Dover Publications, 1994. (*Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, çev. Murat Belge, İletişim Yayınları, 2015.)
- Kabat, Geoffrey C. *Ideology and Imagination: The Image of Society in Dostoevsky*, Columbia University Press, New York, 1978.
- Kamuf, Peggy (yay.), *Between the Blinds: A Derrida Reader*, Columbia UP, New York, 1991.
- Kellen, Christopher, "The Great Wall of China and Kafka's Limitless Tropology" *Queen: A Journal of Rhetoric and Power*, cilt 2.1. from <http://ars-rhetorica.net/Queen/Volume21/Articles/Kelen.htm>
- Kenner, Hugh, *Flaubert, Joyce, and Beckett: The Stoic Comedians*, Dalkey Archive Press, Londra, 2005.
- , *Joyce's Voices*, University of California Press, Berkeley, 1978.
- Kierkegaard, Soren, *Fear and Trembling*, çev. Walter Lawrie, Doubleday Anchor Books, New York, 1955.

- Killeen, Terence, *Korku ve Titreme*, çev. Nur Beier, Pinhan Yayıncılık, 2015. *Ulysses Unbound: A Reader's Companion to James Joyce's Ulysses* Bray, Wordwell Ltd, İrlanda Ulusal Kütüphanesi'nin katkılarıyla, 2004.
- Kinser, Samuel, *Rabelais's Carnival: Text, Context, Metatext*, University of California Press, Berkeley, 1990 <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft596nb3q0/>
- Knowles, Roland, "Hamlet and Counter-Humanism," *Renaissance Quarterly*, cilt 52, sayı 4, Kış 1999, s. 1046-1069.
- Krieger, Murray, "Dostoevsky's Idiot: The Curse of Saintliness", *Dostoevsky: A Collection of Critical Essays*, René Wellek (yay.), NJ: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1962, s.39-52.
- Kutlu, Pakize, "Oğuz Atay'la Konuşma", *Yeni Ortam*, 30 Eylül 1972.
- Larsen, Neil, "Imperialism, Colonialism, Postcolonialism", *A Companion to Postcolonial Studies*, Henry Schwartz ve Sangeeta Ray (yay.), Blackwell, Oxford, 2000, s. 38-39.
- Lawrence, Karen, *The Odyssey of Style in Ulysses*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1981.
- Levin, Harry, *The Question of Hamlet*, Oxford University Press, New York, 1959.
- Levinas, Emmanuel, *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, çev. Alphonso Lingis, Duquesne University Press, Pittsburgh, 1969.
- Lukács, Georg, *The Theory of the Novel: A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*, çev. Anna Bostock, Merlin, Londra, 1971. (Roman Kuramı, çev. Cem Soydemir, Metis Yayınları, 2014.)
- Mahaffey, Vicki, *Reauthorizing Joyce*, UP of Florida, Gainesville, 1995.
- Mann, Thomas, "Die Kunst des Romans", *Altes und Neues: Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten*, Fischer Verlag, Frankfurt, 1961, s. 363-377.
- McGee, Arthur, *The Elizabethan Hamlet*, New Haven: Yale University Press, 1987
- Mendelson, Edward, "Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon", *MLN*, cilt 91, sayı 6, Comparative Literature, Aralık 1976, s. 1267-1275.
- Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış (2)*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990.
- Moretti, Franco, *Atlas of the European Novel: 1800-1900*, Verso, Londra, 1998.
- , "A useless longing for myself: The Crisis of the European Bildungsroman, 1898-1914", *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, çev. Albert Sbragia, Verso, Londra, 2000, s. 229-245.
- , *The Modern Epic: The World-System from Goethe to García Márquez*, Verso, Londra, 1996. (*Modern Epik*, çev. Nurçin İleri, Mehmet Murat Şahin, Agora Kitaplığı, 2005.)
- , *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, Verso, Londra, 1987.
- , *Signs Taken for Wonders*, genişletilmiş 2. baskı, Verso, Londra, 1988. (*Mucizevi Göstergeler*, çev. Zeynep Altıok, Metis Yayınları, 2005.)
- Morris, Pam, "Introduction", *The Bakhtin Reader*, yay. Pam Morris, Edward Arnold, Londra, 1994, s. 15.
- Nabokov, Vladimir, *Lectures on Literature*, Fredson Bowers (yay.), Harcourt Brace Jovanovich/Broccoli Clark, New York, 1980. (*Edebiyat Dersleri*, çev. Ayşe Lucie Batur ve Fatih Özgüven, İletişim Yayınları, 2014.)

- , *Pale Fire*, Random House, Inc., New York, 1962. (Solgun Ateş, çev. Yiğit Yavuz, İletişim Yayınları, 2013.)
- , *The Real Life of Sebastian Knight*, Vintage, New York, 1992. (*Sebastian Knight'in Gerçek Yaşamı*, çev. Fatih Özgüven, İletişim Yayınları, 2003.)
- Neubauer, John, "Bakhtin versus Lukács: Inscriptions of Homelessness in Theories of the Novel", *Poetics Today*, cilt 17, sayı 4, Creativity and Exile: European/American Perspectives II, Kış, 1996, s. 531-546.
- Nietzsche, Friedrich, *The Gay Science: With a Prelude in Rhymes and an Appendix of Songs*, Walter Kaufmann (yay.), Random House, New York, 1974. (*Şen Bilim*, çev. Ahmet İnam, Say Yayınları, 2011.)
- O'Brien, Alyssa J., "The Molly Blooms of 'Penelope': Reading Joyce Archivaly", *Journal of Modern Literature*, sayı 24.1, Sonbahar 2000, s. 7-24.
- Osteen, Mark, "Book review: Joyce, Bakhtin, and the Literary Tradition: Toward a Comparative Cultural Poetics", *MFS Modern Fiction Studies*, cilt 43, sayı 2, Yaz 1997, s. 515-517
- Parla, Jale, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990.
- , *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.
- , "From Allegory to Parable: Inscriptions of Anatolia in the Turkish novel", *New Perspectives on Turkey*, sayı 36, Bahar 2007
- , "The Object of Comparison", *Comparative Literature Studies* 41.1, 2004, s. 116-125, 123.
- , *The Victorian Bildungsroman*, yayımlanmamış doçentlik tezi.
- Patterson, David, *Dostoevsky's Poetics of Spirit: Bakhtin and Berdyaev Dostoevsky Studies*, sayı 8, 1987. Ayrıca bkz. (<http://www.utoronto.ca/tsq/DS/08/219.shtml>)
- Peake, Charles H., *James Joyce: The Citizen and the Artist*, Stanford UP, Stanford, 1977
- Perloff, Marjorie, Rev. of *Modern Epic: The World System from Goethe to Garcia Marquez*, Franco Moretti, sayı 4, 1997 <http://www.electronicbookreview.com/thread/internetnation/encyclopedic>
- Pierce, David, *James Joyce's Ireland*, Yale UP, New Haven ve Londra, 1992.
- Power, Arthur, *Conversations with James Joyce*, Clive Hart (yay.), University of Chicago Press, Chicago, 1982.
- Rabelais, Francois, *Gargantua and Pantagruel*, J.M. Cohen çev. Penguin, Londra, 1955. (*Gargantua*, çev. Birsal Uzma, Everest Yayınları, 2011.)
- Reed, Walter L., "The Problem of Cervantes in Bakhtin's Poetics", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, sayı 7.2, 1987, s. 29-37.
- Rilke, Rainer Maria, *Prose and Poetry*, Egon Schwarz (yay.), Continuum, New York, 1984.
- Shklovsky, Victor, "The Making of Don Quixote." *Theory of Prose*, çev. Benjamin Sher, önsöz Gerald L. Bruns, Dalkey Archive, Elmwood Park, IL, 1990, s. 72-100.
- Somay, Bülent, "Hamlet Kuşağı", *Defter*, Yaz 1999, sayı 37, s. 50-67.
- Spender, Stephen, *The Struggle of the Modern*, Hamilton, Londra, 1963.

- Sterne, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, Penguin Books, Londra, 1967. (*Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri*, çev. Nuran Yavuz, YKY, 2015.)
- Steppe, W. ve H.W. Gabler, *A Handlist to James Joyce's Ulysses*, Garland, New York, 1985.
- Studies in Historical Change*, Ralph Cohen (yay.), UP of Virginia, Charlottesville, 1992.
- Süreya, Cemal, "Oteller Hanlar Hamamlar için Sürekli Şiir", *Sevda Sözleri*, Can Yayınları, İstanbul, 1984.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *The Time Regulation Institute*, çev. Ender Gürol, Turko-Tatar Press, Madison, 2002. (*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Dergâh Yayınları, 1961.)
- Todorov, Tzvetan, *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998.
- Urgan, Mina, *Shakespeare ve Hamlet*, Altın Kitaplar, İstanbul, 1984.
- Uyurkulak, Murat, *Har*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006.
- Uyurkulak, Serhat, *Imagining the Nation: Two Failed National Imaginings in Ulysses and Huzur*, yayımlanmamış yüksek lisans, Boğaziçi Üniversitesi, 2003.
- Van Nortwick, Thomas, *Somewhere I Have Never Travelled: The Second Self and the Hero's Journey in Ancient Epic*, Oxford University Press, New York, 1992.
- Wales, Katie, *The Language of James Joyce*, St. Martin's Press, New York, 1992.
- Watt, Ian, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, University of California Press, 2001, (*Romanın Yükselişi / Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler*, çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayıncılık, 2007).
- Wiles, David, *Shakespeare's Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987
- Willeford, William, *The Fool and His Scepter: A Study in Clowns and Jesters and Their Audience*, Northwestern University Press, 1969.
- Wilson, J. Dover, *What happens in 'Hamlet'*, Cambridge University Press, Cambridge, 1935.
- Winthrop-Young, Geoffrey, "How the Mule Got Its Tale: Moretti's Darwinian Bricolage", *Diacritics*, cilt 29, sayı 2, Yaz 1999, s. 18-40.
- Wollaeger, Mark A., "Reading Ulysses: Agency, Ideology, and the Novel", *James Joyce's Ulysses: A Casebook*. Ed. Derek Attridge, Oxford University Press, Oxford, 2004, s. 129-154.
- Woolf, Virginia, *Mrs Dalloway*, Penguin Books Ltd., 1992. (*Mrs. Dalloway*, çev. Tomris Uyar, İletişim Yayınları, 1999.)

"Yazmak, her zaman geçmişle bir diyaloga girmek anlamına gelir. Bir romancı, eserlerini ortaya çıkarırken kendini daha önceki yazarların ayak izlerini takip ederken bulur, ki bu biraz da ölümlerle konuşmak gibi bir şeydir. Doğu'da yaşayan bir romancı ise, kendini yalnızca geçmişle değil, Batı ile de bir diyalog içinde bulur ister istemez. (...) Doğulu sanatçı, yaratma pratiğinde şu ikilemle karşı karşıyadır: Bir yandan kendine sadık kalmak ve özgün malzemesini mümkün olan en saf haliyle aktarmak ister, diğer yandan yalnızca kendinden önce söylenmiş sözlerin değil, bu sözlerin içinde yer aldığı Batılı formların da ağırlığını duyar üzerinde. Doğu'da yeni bir söz söylemek, belki de bu nedenle Batı'da olduğundan daha zordur."

Meltem Gürle doktora tezinden yola çıkarak hazırladığı bu kitapta, Oğuz Atay'ın, başyapıtı *Tutunamayanlar*'ı yazma serüvenine ışık tutuyor. Gürle romanın ortaya çıkışına katkısı olan dünya edebiyatına ait metinlerin izini sürerken, yazarın bunları nasıl modernliğin diline ve mantığına dönüştürdüğünü gösteriyor.

