

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>

Eleştirirken

Modern Türkçe Edebiyat
Üzerine Yazılar



SÜHA OĞUZERTEM



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

SÜHA OĞUZERTEM • Eleştirirken

SÜHA OĞUZERTEM 14 Şubat 1960'ta Ankara'da doğdu. Heybeliada İlkokulu'ndan sonra Kadıköy Anadolu Lisesi'nde okudu. Lisans eğitimini Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde tamamladı. Indiana Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nden yüksek lisans ve doktor derecelerini aldı (1994). 1998-2007 yıllarında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nün yüksek lisans ve doktora programlarında dersler verdi. 2008-2015 yıllarında İstanbul Bilgi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde çalıştı. Bir süre Yüksek Lisans Programı ile Türk Dili Birimi'nin direktörlüğünü üstlendi. 2015 Eylül'ünde kendi arzusuyla emekli oldu. Ağırlıklı olarak edebiyat kuramları, karşılaştırmalı edebiyat, eleştiri, roman, yazılı anlatım ve edebiyat eğitimiyle ilgilendi. Modern Türkçe edebiyatla ilgili eleştirel metinleri çeşitli dergi ve kitaplarda yayımlandı. Yaşar Kemal, Sait Faik Abasıyanık ve Leylâ Erbil'le ilgili sempozyumların bildirilerini yayına hazırladı. Işık ile Bahar'ın babası.

İletişim Yayınları 2632 • Edebiyat Eleştirisi 63

ISBN-13: 978-975-05-2432-5

© 2018 İletişim Yayıncılık A. Ş. (1. Basım)

1. BASKI 2018, İstanbul

YAYINA HAZIRLAYAN Yalçın Armağan

KAPAK Suat Aysu

UYGULAMA Hüsnü Abbas

DÜZELTİ Remzi Abbas

DİZİN Berkay Üzüm

BASKI Ayhan Matbaası • SERTİFİKA NO. 22749

Mahmutbey Mahallesi, Devekaldırım 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, Devekaldırım 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

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

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

SÜHA OĞUZERTEM

Eleştirirken

Modern Türkçe Edebiyat
Üzerine Yazılar



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

Biricik Evrim Alataş'ın anısına...

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR	9
Sunuş · YALÇIN ARMAĞAN	11

BİRİNCİ BÖLÜM

Yazarın İzi

Sait Faik'in Ütopyacı Poetikası ve Türkçe Kurmacanın Lirik Dönüşümü	21
Geçmişten Geleceğe Yaşar Kemal	39
"En Soylu Vahşi": Balıkçı'nın Yaşam Yazısının Bugünkü Anlamı	57
Kaybolmayan Yazar: Leylâ Erbil'in Özgünlüğü, Özgürlüğü	89

İKİNCİ BÖLÜM

Metnin Gizi

Karakterin Sıfır Derecesi: <i>Sodom ve Gomora</i> 'de Aşk, Ahlak ve Millilik	121
Taklit Aşklardan Taklit Romanlara: Genel Kadın Yazarlığı	183

İktidarı Öven Galip: Modernist Roman(s)ımızın	
Çerçevesi ve Ödipal Anlatının Sınırları	207
Modern Edebiyat ve Abdülhak Şinasi Hisar'ın	
Sözlü Yazı Serüveni	241
Romanının Kahramanı Fahim Bey	259
Kayıp Yazarın İzi, Elias'ın Gizi	269
Ali Teoman'ın El Çabukluğu	285

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Tanpınar'ın Gizemi

Narsisizmin Kurmacaları:	
Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Öykülerinde	
Metafizik ve Psikoseksüel Çatışmalar	305
Hasta Saatler Bozuk Sıhhatler:	
Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım	319
Gizemli Bir "Yaz Gecesi"nde Freud, Joyce ve Tanpınar	343
Psikanalitik Eleştiri ve Tanpınar'ın Metinleri	367
Huzur'u Mazmunlarıyla Okumak	383
DİZİN	395

TEŞEKKÜR

Annem, babam, babaannem, ablam, eski eşim, çocuklarım, teyzelerim, kuzenlerim, yeğenlerim, öğretmenlerim, hocalarım, meslektaşlarım, öğrencilerim, arkadaşlarım, yoldaşlarım... O kadar şanslıy(d)ım ki hayatta.

Yalçın Armağan bu kitabın editörlüğünü üstlendiğinde gereksiz bir işe kalkışıyor diye düşünmüştüm. Beni “kitapsız eleştirmen” statüsünden kurtarmaya karar vermişmiş meğer değerli hocamız. Yazıları buldu, seçti, düzeltti, sundu.

Ve Tanrı ideal editörü yarattı: Y.A.

* * *

Bu kitabı bir tanecik yoldaş Evrim Alataş'ın eşsiz hatırasına ithaf ediyorum.

Mevcudiyetine müteşekkiriz Evrim.

Elini o kadar çabuk tutmayacaktın arkadaş.

S. O.

Sunuş

YALÇIN ARMAĞAN

İlk inceleme yazıları 1990'ların başında yayımlanan Süha Oğuzertem, aradan geçen yaklaşık otuz yılda hem hoca hem de önemli sempozyumların ve bildiri kitaplarının editörü olarak tanındı. Editörlüğünü yaptığı kitaplar bir yana, şimdiye kadar “kitapsız” bir eleştirmen olarak kaldı. Bu durumun, sanırın, en önemli nedeni enerjisinin çoğunu öğrencilerine harcamasıydı. Verdiği dersler ve bu dersler için harcadığı emeğin yanı sıra, elliye yakın tezin danışmanlığını üstlendi. Bu tezlerin bir kısmı kitaplaştı, bazıları ödül aldı.

Berna Moran'la başlayıp Murat Belge ve Jale Parla ile devam eden Batı filolojisi kökenli akademisyenler, Türkiye'deki eleştiri alanına çağdaş yaklaşımları kazandırarak saygın bir yer edindiler. Süha Oğuzertem de, ilk bakışta, bu grubun içinde değerlendirilebilir. İngiliz dili ve edebiyatı öğreniminin ardından yurtdışında karşılaştırmalı edebiyat alanında doktorasını tamamlayan Oğuzertem, tıpkı Moran, Belge ve Parla gibi meseleleri geleneksel eğilime kapılmadan ele almıştır. İlk yazılarından itibaren referanslarının önemli bir kısmı, o dönemde Türkçeye çevrilmemiş teorisyenlerdir. Bahtin, Booth, Cohn, Frye, Hamburger, Havelock, Genette, Kernberg, Ong gibi isimlerin metinlerini Türkçeye taşıyan kişilerden biridir Oğuzertem.

Bir eleştirmen olarak Oğuzertem'in yazılarındaki en belirgin özellik, klişeleşmiş yargılara itiraz etmesi, yerleşik algıyı sarsmasıdır. Yazılarının başında ele alınan konu hakkında belli başlı yorumlar özlü biçimde aktarılır, ardından bu literatürdeki yerleşik yargıların yanlışlığına işaret edilir. Abdülhak Şinasi Hisar'la ilgisi yazısında geçen soruyla özetlenebilir bu bakış: "Acaba öyle mi?" Örneğin Tanpınar'la ilgili bir yazısında o günün eleştirel durumunu şöyle değerlendirir: "Kırk yıl önce yazılmış ve öteden beri hep övülmüşse de, hakkında yazılanları okuduğumda *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün doğru dürüst anlaşılabilirdiği sonucuna varmakta güçlük çekiyorum". *Sodom ve Gomora* hakkındaki yazısında ise romanın yayımlandığı günden bu yana "millici" olarak yorumlanması hayretle karşılanır. Bu romanla ilgili millici klişesi, roman yakın okumaya tabi tutularak altüst edilir. Oğuzertem'in yazılarında yalnızca yazarlar, yapıtlar bağlamında yerleşik yorumlara değil, genel yargılara da itiraz edilir: "Ders kitaplarının söylediğinin tersine, edebiyat bir bütün değildir; hiçbir zaman da olmamıştır".

Eleştirel yönteminde Oğuzertem, psikanalitik kuramdan yararlırsa da, "Psikanalitik Eleştiri..." yazısında, metni bu yöntemle ele almanın yaratabileceği sorunlardan, yazıdaki ifadeyle "[muhtemel] yanılımlar"dan söz eder. Oğuzertem'e göre metni kurama uydurmak, edebiyatı kurama feda etmektir. Psikanalizden yararlandığı açıktır ama bu perspektif, metin analizinin önüne geçmez; yorum metin merkezli kalmaya devam eder.

Oğuzertem'in eleştirel bakışının nirengi noktalarından biri psikanaliz ise diğeri de etikdir. Sait Faik hakkındaki yazısında belirttiği gibi, "Edebiyat, hayatlarımız üzerine düşünmemize katkıda bulunursa misyonunu yerine getirmiş demektir". Edebiyatın özerkliği açısından tehlikeli bir önermedir bu. Etik merkeze alındığı anda edebilik feda edilebilir. Oğuzertem, bir yandan edebiyata etik bir misyon yükler ama yapıtı ahlaki değerler sorgulamasına tabi tutup bir "erdemler ri-salesi" oluşturmaya kalkmaz. Metin merkezli eleştirinin sı-

nırları içinde kalır. İlgiilenmeyi tercih ettiği yazarlarda da etigin devrede olduğu aşıkârdır. Sait Faik, Yaşar Kemal, Halikarnas Balıkcısı ve Leylâ Erbil etikle estetiğın etkileşimini önemsedikleri için Oğuzertem'in radarına takılmışlardır. Oğuzertem'e göre bu yazarlar "Sanatın hayattan ayrı tutulmasına zımnen direnmiş", "[g]ünümüzde neredeyse bir ideoloji haline gelmiş olan kurmacacılığa itiraz" etmiş, böylece "Edebiyatın kurmacayla, kurmacanın edebiyatla sınırlı olmadığı[nı]" göstermişlerdir.

Etik eleştirinin yazılardaki başka bir boyutu da, Oğuzertem'in öncelik verdiği yazarların doğayla kurduğu ilişkidir. Halikarnas Balıkcısı'nın doğaya verdiği değeri çözümlerken "En Soylu Vahşi..." yazısıyla ekoeleştirinin Türkiye'deki ilk örneklerinden birini sunar.

Eleştiri anlayışının öne çıkan özelliklerinden biri de bazı postmodern anlatılara mesafeli durmasıdır. Postmodern anlatıda sıkça başvurulanan oyunsuluk ya da metnin kendi üzerine kapanması gibi özellikleri "Kaybolmayan Yazar..." yazısında şöyle değerlendirir:

Postmodern sayılan metinlerin önemli bir kısmı, her ne kadar "tür sınırlarını aşma"yı benimsemişse de, aşar gibi yapsa da, genelde kurmacanın imgesel dünyası içinde kalır. Bütün dünya sözümona "romanlaştığı" için, edebiyatın, hakikat düzlemine müdahale şansı güya ortadan kalkmıştır. Bu bakımdan, postmodernizm içindeki kuvvetli bir eğilim, kapitalist modernitenin "sonrası" olamamıştır. Özellikle de artık "ben" denemediği için, bu postmodernler, kendilerine bakamamış ... gerçekçi, kişisel, kanırtıcı yaklaşımı benimsemekten kaçınmış, klasik kurmacanın "uydurmacı" mantığına yüzeysel itirazlarda bulunmakla yetinmişlerdir.

Onun bu tarz postmodernistlere itirazı kişisel tarihi açısından şaşırtıcı bulunabilir. Akademik eğitim almaya, yazmaya başladığı dönemde postmodernizm yükseliştir. Dolayısıyla tarihsel etkiye kapılmanın sonucunda, postmodernizmden yana bir tavır alması beklenebilirdi. Bu tür edebiyata mesafeli

durmayı tercih eden Oğuzertem, postmodernist metinleri analiz etmekte ne denli mahir olduğunu Ali Teoman'la ilgili yazısıyla gösterir. “Kayıp Yazarın İzi...” yazısında görülebileceği gibi, neredeyse kimsenin ilgilenmediği bir oyunun peşine düşmüş, oyunsuluğun belirleyici olduğu edebi bir süreci ustalıklarla çözümlemiştir.

Oğuzertem'in yukarıda dile getirdiğim eleştirel yaklaşımındaki psikanaliz, etik ve ekoeleştirici perspektiflerinin yanına Marksizm, feminizm ve Türkiye’de (hâlâ) az bilinen anlatıbilimi de eklemek gerekir.

* * *

1990 ile 2014 arasında yayımlanan 16 yazıyı kronolojik olarak sıralamayıp tematik açıdan üç bölüme ayırdım.

“Yazarın İzi” başlıklı birinci bölümündeki Sait Faik, Yaşar Kemal, Halikarnas Balıkcısı ve Leylâ Erbil’le ilgili yazıların ortak yanı, yazarlar hakkındaki kuşatıcı metinler olması. Bunun yanı sıra bu yazılarda, yukarıda sözünü ettiğim etik boyut açık biçimde görülebilir.

“Metnin Gizi” başlıklı bölümdeki yazıları kendi içlerinde ikiye ayırmak mümkün. Yakup Kadri, Ahmet Altan ve Orhan Pamuk hakkındaki yazılarda metinlerle ilgili klişelere ya da metindeki sorunlara işaret ediliyor. Bu üç metnin gizleri çözülürken Oğuzertem'in yukarıda belirttiğim, etikten feminizme kuramsal çerçevesinin boyutlarının devrede olduğu görülüyor. Bu yazıların ardından gelen Abdülhak Şinasi Hisar ve Ali Teoman yazılarında ise metin analizi öne çıkıyor.

Kitabın “Tanpınar’ın Gizemi” başlıklı son bölümünde Tanpınar eleştirileri bir araya getirildi. Oğuzertem'in geleneksel Tanpınar yorumlarını bir yana bırakıp yazarı modernist estetik çerçevesine yerleştirdiğini belirtmek gerekir. Ayrıca ilk yazılarının “Tanpınar’ın yeniden keşfedilmesi” sürecinin öncesine ait olduğu da hatırlatılmalıdır.

Yazıların yayıma hazırlanma sürecinde ilk hallerine sadık kaldı. Yalnızca imla, noktalama ve referans sisteminde standart sağlamak amacıyla küçük değişiklikler yapıldı. Yazılarda cüm-

le yapıları değiştirilmedi; yalnızca bazen anlamı daha net ifade edebilecek sözcükler tercih edildi. Oğuzertem iki yazıya “Ar-
dından” başlığıyla birer not ekledi. Bu notlar, yazarın eleştirel-
liğinin yalnızca başkalarının metinlerine yönelik olmadığını,
eleştirinin özeleştirelilikle sürdürülebileceğini gösteriyor.

Münekkit, bîtarafılığı da serbestisine muhalif olduğu için kabul edemez.

– NURULLAH ATAÇ, “Münekkit Hakkında” (1922)

BİRİNCİ BÖLÜM

Yazarın İzi

Sait Faik'in Ütopyacı Poetikası ve Türkçe Kurmacanın Lirik Dönüşümü

Edebi eserler, insanı yeni ve mesut, başka iyi ve güzel dünyaya götürmeye,
kurmaya yardım etmiyorlarsa neye yarardı?

– "Kriz" (*Kumpanya*)

Edebiyat, hayatlarımız üzerine düşünmemize katkıda bulunursa misyonunu yerine getirmiş demektir. Bu neredeyse kaçınılmaz görevimizde okurlarına destek olan Sait Faik (1906-1954) edebiyatın hedefini fazlasıyla tutturmuştur. Bu nedenle, Sait Faik'in eserlerinin 20. yüzyıldaki Türkçe kurmacada önemli bir dönüm noktası oluşturduğu sıkça ve isabetle kaydedilmiştir. Evvelce edebiyattan dışlanmış insanları eserlerine dahil eden Sait Faik empati ufkumuzu genişletmiştir. Öykülerini okuduğumuzda, içinde yaşadığımız doğanın değerinin farkına varmayı öğreniriz. Yaşadığımız çevrenin bizim için taşıdığı duygusal anlamı teyit eden bu öyküler, yer / mekân hissimizi tazeler. Sait Faik'in sanatçının rolünde gerçekleştirdiği demokratik dönüşüm, bizi modern dünyada yazarın işlevini yeniden değerlendirmeye sevk eder. Edebiyatı mağrur ve yüksek yerinden ederek biz ölümlülerin erişebileceği bir yerde konumlayan Sait Faik, herkese sanatla dolu hayatlar vaat ederken hem hayata hem de sanata olan ilgimizi yeniler. İşte bu yüzden Sait Faik fenomeni, modern Türkiye'nin edebi ve kültürel tarihinde eşsiz bir yere sahiptir. Gelgelelim, eserlerinin yarattığı tarihsel ve kuramsal dönüşümün derin anlamı, eleştirel düzlemde daha iyi irdelenmelidir. Bu ise, 20. yüzyıldaki Türkçe edebiyat daha

derinlikli şekilde incelenmedikçe gerçekleşmeyecektir. Eleştirmenler sözünü ettiğim hususlarda belli bir mutabakat içinde görünse de, Sait Faik'in gerçek mirasını açığa çıkarmak, eserlerinin selefleri, çağdaşları ve haleflerinin kaleme aldığı çeşitli eserlerle daha geniş bir çerçevede kıyaslanıp değerlendirilmesiyle mümkün olabilir. Ancak, yazarın ölümünden günümüze kadarki zaman aralığı, özellikle de Sait Faik'in Türkiye toplumunda halen tutkulu bir okur kitlesi olduğu hesaba katıldığında, esaslı bir tarihsel perspektifin ortaya çıkmasını mümkün kılamayacak kadar kısadır.

Sait Faik'in hayranları her yıl mayıs ayının ikinci pazar günü, yazarın radikal hümanizmini kutlamak, sevgi etiğini ve doğa poetikasını anıp ondan yeniden öğrenmek üzere, hayatının büyük bir kısmını geçirdiği Burgazada'da toplanır. Anma töreni niteliğindeki bu toplantılar, 1977'den bu yana kimi zaman iki yüzü aşkın kişinin katılımıyla düzenlenmektedir. Adaya giden öğretmenlere çok sayıda lise öğrencisinin eşlik ettiği 16 Mayıs 1999'daki anma toplantısı da yine böyle geniş katılımlı olmuş ve bu etkinliklerin fedakâr düzenleyicisi Perihan Ergun'un ifadesiyle bir miting görüntüsünde gerçekleşmişti. Her yıl düzenlenen bu toplantılar aynı zamanda Türkiye'nin en saygın öykü ödülünün sunumuna da sahne olmaktadır: Sait Faik Hikâye Armağanı. 1955'ten bu yana verilen bu ödüle layık görülmek yazarlar için büyük bir onur vesilesidir. Her yıl özellikle mayıs ayında edebiyat dergilerinde yer bulan, çoğu anma niteliğindeki önemli sayıda yazı da Sait Faik'in Türkçe edebiyattaki kalıcı öneminin bir diğer göstergesidir. Bu gelenek, gazete ve dergi sayfalarının birkaç ay boyunca dönemin önemli edebiyatçılarının Sait Faik üzerine yazdığı anma niteliğindeki yazılarla dolduğu 1954'ten bu yana sürmektedir. Sait Faik konulu ilk yazı ve şiir derlemesi, tanınmış edebiyat tarihçisi ve eleştirmen Tahir Alangu tarafından 1956 yılında yayıma hazırlanmıştır. Sait Faik'in ölümünden sonraki iki ay içinde yayımlanan yüze yakın yazı ve şiirin yer aldığı bu derleme, Türkiye edebiyat tarihinin bu acılı anını etkili bir şekilde yâd eder. Sait Faik'in süregiden itibarının diğer bir göstergesi de, Muzaffer Uyguner'in

hazırlayıp 1983'te yayımladığı Sait Faik eserleri bibliyografyasındaki kayıt sayısıdır; bu bibliyografyada beş yüze yakın kayıt yer almaktadır (Uyguner 51-70). Sait Faik'in eserleri üzerine yazılmış kitap, tez, tanıtım, anma yazısı ve şiirlerden oluşan bu bibliyografya, bugün biraz eskimiş olmakla birlikte, Türkçenin seçkin edebiyatçılarının etkileyici bir geçit töreni gibidir. Türkiye'nin en önemli şairi Nâzım Hikmet, öncü romancılarından Yaşar Kemal, önemli oyun yazarlarından Haldun Taner ve başka birçok yazar ve şair, derinlikli yorumları ve kayda değer dizeleriyle Sait Faik'i anmıştır. Birkaç kez başbakanlık yapmış olan devlet adamı ve şair Bülent Ecevit de Sait Faik üzerine bir yazı kaleme almıştır. Sait Faik üzerine hazırlanan daha yakın tarihli bir başvuru kitabında ise, on sekiz kitap ve on dört teze atıfta bulunulmuş (Ergun ve Kutlu 33), Türkiye'nin önde gelen edebiyatçılarıyla yapılan bir ankette Sait Faik zamanımızın en önemli öykü yazarı seçilmiş ve Cumhuriyet döneminin en seçkin yazar ve şairlerinden ilk beşi arasında yerini almıştır ("Yetmiş Beş Yılda...").

Sait Faik'i yazıyla onurlandırma geleneği bugün de gerek düzenli aralıklarla yayımlanan anma niteliğindeki kısa yazılarla (örn. Akova), gerek daha kapsamlı incelemelerle (örn. Erbil, Fethi Naci, Oktay) sürmektedir. Tanınmış şair, kurmaca yazarı ve eleştirmenlerin değerlendirmeleri, Türkiyeli okurların Sait Faik'e duyduğu büyük sevgi ve saygının yakın gelecekte de süreceğini düşündürür. Hâl böyleyken, Sait Faik'i anlaşılmamış bir yazar saymak doğru olmayacaktır. Pek sık rastlanmayan bu durumu, okurlarının sevgili yazarlarından aldıklarını geri verme gayretleri olarak yorumlamak yerinde olur. Yine de şunu belirtmek gerekir ki, Muzaffer Uyguner ve Talât S. Halman gibi kendilerini bu işe veren yazar-yayımcılar olmasaydı, Sait Faik'in potansiyel okurlarına ulaşması pek kolay olmazdı. Uyguner, Sait Faik üzerine birçok yazı ve kitap kaleme almanın yanı sıra, yazarın geride kalan yazılarını da yayıma hazırlamıştır. Talât S. Halman ise, farklı kuşaklardan çevirmenlerin, Türkiye'nin bu çok sevilen yazarını İngilizce okuyan dünyanın tanıması için birden fazla kez seferber olmasına sezgisiyle öncülük

etmiştir. Bu kadar çok sayıda okur, yazar, eleştirmen ve çevirmenin Sait Faik'in adı etrafında bir araya gelmesi ünlü bir anekdotu akla getiriyor. Sait Faik bir keresinde elli sene sonra hiç olmazsa beş altı öyküsünün ilgi görüp görmeyeceğini merak eder. Ama her zamanki tevazusuyla, böyle bir kalımlılık beklentisinin ölçüyü kaçıran bir istek olduğunu hissetmiştir (Erbil 62). Yazar, Türkiyeli okurlar konusunda kuşkusuz haksız çıkmıştır. İngilizcede ikinci öykü derlemesinin yayımlanmış olması ise öngörüsüne daha da ters düşmektedir. [Maureen Freely ile Alexander Dawe'in çevirdiği *A Useless Man* (Lüzumsuz Adam) adlı üçüncü bir derleme 2014'te Archipelago Books tarafından yayımlanmıştır.]

Türkçede ilk kez 1936-1954 yılları arasında yayımlanmış öykülerin yer aldığı bu derleme, Sait Faik'in kısa fakat verimli yazarlık kariyerinin neredeyse tamamını kapsamaktadır. Buradaki metinler, yazarı, en az Halman'ın İngilizcede *A Dot on the Map* (Haritada Bir Nokta) başlığı altında yayımlanan seçkisi ölçüsünde temsil etmektedir. Burada yer alan öyküler kadar mahkeme röportajları da Sait Faik'teki süregelen temaların çeşitlendirmeleri olarak okunabilir –yeryüzünde sevgi, adalet ve ütopyacı bir ahenk özlemi. Bu iki seçkide yaygın biçimde göze çarpan bir özellik de, Sait Faik'in, anlatım yalınlığı ile çağrışım derinliğini genelde “lirik düzyazı” diye nitelenen biçimde buluşturan ayrıcalığı düzyazı üslubudur. Bu derlemedekiler, bir bütün olarak, Sait Faik'in girift dramatik olay örgüleri yaratmaktan çok tek tek karakterleri betimlemedeki eşsiz yeteneğini ortaya koymaktadır. Yazarın gücünün bu doğrultuda yoğunlaşması, onun en verimli ve yetkin olduğu türün, yani kısa öykünün de asıl etkili olduğu alanı tanımlamaktadır. Bu seçki, Sait Faik'in eserlerinin tematik, biçimsel ve biçimsel özelliklerini çokça gözlemleme fırsatı da vermektedir. Eserlerinin bu özelliklerini incelemeyen, onun Türkçe kurmacada gerçekleştirdiği devrimi ve bu devrimin, bazılarını burada inceleyeceğim geniş kapsamlı edebi ve kültürel içerimlerini layıkıyla yorumlamamız mümkün değildir.

Sait Faik'in eserlerinin (oto)biyografik boyutu ile edebi tür-

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

leri melezlemesi, eleştiride genellikle Sait Faik'in kurmacada gerçekleştirdiği devrimin iki önemli veçhesi olarak değerlendirilir. Bununla birlikte, Sait Faik'in okurları, öykülerinin yazarın gerçek deneyimlerini mi yansıttığı yoksa hayalinin ürünü mü olduğu konusunda pek anlaşılamaz. Bununla bağlantılı bir diğer soru da, Sait Faik'in yıldan yıla tercih eder hâle geldiği birinci şahıs anlatıcıların bizzat kendisini mi temsil ettiği yoksa şahsen onunla pek de alakası olmayan bağımsız "persona"lar mı olduğudur. Sait Faik'in eserleri biçim ve içerik açısından hayli çeşitlilik gösterdiğinden, böylesine kapsamlı sorulara verilecek çabuk cevaplar yoktur. Bir kere, Sait Faik'in kaleme aldığı (Sami N. Özerdim ve Muzaffer Uyguner'in gruplamasına göre) 197 öykü, 63 röportaj ve muhtelif konulardaki 49 yazı arasındaki sınır çizgileri, Sait Faik öyküsünün kesinlikli bir tanımına elvermeyecek denli geçişkendir. Bu konuda az çok güvenilir bir tanıma ulaşacak olsak bile, elimizde temelden farklı öykü grupları kalacaktır. Özellikle Sait Faik'in ilk döneminde, sık kullandığı temaları içermesine ve ona özgü eşsiz lirik düzyazı özelliklerini sergilemesine karşın, biçim bakımından klasik sayılabilecek öykülerle karşılaşırız. Buna karşılık, birinci şahıs anlatıcı kullanarak kaleme aldığı kimi öykülerde gerçek yazarın kişisel sesini doğrudan yakalarken, diğer öykülerinde bu sesin çok daha örtük kaldığını görürüz. Hem niyet hem de içerik bakımından açıkça belgesel nitelik taşıyan kimi öykülerde ise, gerçek hayat dramlarından canlı profillere yer verilmekte, nükte, ironi ve içgörü, Amerika'daki "yeni gazetecilik" anlayışını andıran bir tarzda birleştirilmektedir. Bu kadar açık bir belgesellik niyeti taşımayan "Eftalikus'un Kahvesi" gibi diğer öykülerde ise, önemli gerçek hayat göndermeleri ve imaları göze çarpar (öyküdeki kahveye modellik eden Eftalapulos'un Kahvesi konusunda örn. bkz. Birsel). Son olarak, bir de, "Yalnızlığın Yarattığı İnsan" ve "Öyle Bir Hikâye" gibi, bir "muhayyel arkadaş"ın yer aldığı, yazarın süregiden fantezilerini esrik bir biçimde anlattığı son dönem öyküleri vardır. Sırf inkâr edilemez fantezi öğeleri taşıyor diye bu öykülerdeki "yaşanmışlığı" hemencecik redetmek mümkün değildir.

Eserlerinin sergilediği bu çeşitlilik karşısında, Sait Faik'in "hep" kendi gerçek deneyimlerini aktarıp aktarmadığı sorusuna kesin bir cevap vermek için değilse de, onun gerçek deneyimlerini öykülerine katmayı neden giderek daha fazla tercih ettiğini ve bunu ne şekilde gerçekleştirdiğini anlamamız açısından yerinde bir tartışmadır bu. Tartışmanın kavramlarını bir parça değiştirmek suretiyle dikkatimizi Sait Faik'in eserlerinin yorumlanmasında daha can alıcı olan bir meseleye, onun edebiyat ve yazma edimiyle olan sorunlu ilişkisine yöneltebiliriz. Sait Faik'in eserlerindeki, yazarın kendisine sürekli olarak "neden yazmalı" ve "nasıl yazmalı" sorularını yönelttiğini düşündüren sayısız örneğe karşın, henüz derinlemesine incelenmemiş bir meseledir bu. İngilizceye çevrilen eserler arasında, Talât S. Halman'ın önceki derlemesinde yer alan "Haritada Bir Nokta" ile şimdiki derlemedeki "Gramofon ve Yazı Makinesi" öyküleri bu anlamda iki önemli örnektir. Önceki eleştirilerde, bu meseleyi gölgede bırakacak şekilde, Sait Faik'in "ne üzerine" ve "kim hakkında" yazdığı sorularına vurgu yapılmış, sık yinelenmekle birlikte yerinde olan şu cevap verilmiştir: toplumun ayrıcalıksız, yoksun bırakılmış ve kıyıda köşede kalmış insanları. Burada tam da yazma ediminin sağlayabileceği haksız toplumsal ayrıcalıktan rahatsız olan ve meseleyi daha geniş planda ortaya koyarak, yazma ediminin kullanımını ve işlevini sorgulayan, bu edimle etik ve estetik açıdan başa çıkmaya çalışan bir yazar vardır karşımızda. Sait Faik'in, sıradan yazarların genellikle kanıksadığı bu üstünlüğe daima şüpheyile yaklaşmasını, farklılık ve özgünlüğünün önemli bir belirtisi olarak görmek gerekir. Yine de, gerçek anlamda özgün olan böylesi yazarlardan "nasıl yazmalı" sorusuna ilişkin reçete kabilinden formüller bekleyemeyiz. Bu yazının epigrafında dile getirdiği gibi, Sait Faik edebiyatın misyonu konusunda bazı güçlü beyanlarda bulunmuşsa da, "nasıl yazmalı" sorusuna verdiği, edebiyat için öngördüğü genel misyonla bağdaşan cevabı bulmak, okurun kendi bağımsız araştırmalarına kalır.

Bense burada, Sait Faik'in, eskiden gelen türsel ayrımlara itibar etmeyip onları eğip büken yaklaşımının, roman yazma ko-

nusundaki bariz noksanlıklarının, açık uçlu olay örgülerini tercih etmesinin ve öykülerinde üçüncü şahıs anlatıcısı tedrici terkinin, onun yazı ortamında etik şeffaflık arayışının, yani hem insan hem de yazar olarak en önemli hassaları olan samimiyet ve sahilliğin (otantikliğin) kaçınılmaz birer sonucu olarak yorumlanabileceğini öne süreceğim. Sait Faik'in klasik öyküde yarattığı radikal dönüşümün, yani farklı türleri melezlemesinin –ki eserlerini sınıflandırırken sorun olarak karşıma çıkan bir özelliktir bu– gerçekçi öyküyü (roman gibi) “kuruluşsal” değil, “koşullu” olarak edebi niteliği haiz yazı türlerine maruz bırakmasından kaynaklandığını düşünmek mümkündür (bu iki edebi rejim arasındaki ayırım için bkz. Genette).

Roman ve kısa öykünün 19. yüzyılın sonuna doğru ortaya çıkışı Batı'ya kıyasla gecikmeli olsa da, Sait Faik'in yazmaya başladığı dönemde bu türler Türkiye'de de çoktan “ciddi edebiyat” statüsü kazanmıştı. Sözlü ve yarı-sözlü üretim ve alımlama tarzlarına dayalı daha önceki türlerin yerini alan bu modern biçimler, bir bakıma, yeni modern edebiyat sistemi ya da matbaa çağı edebiyatı bağlamında edebiliği “garanti altına alıyordu”. Türkiye'deki edebi üretimde gerçekleşen bu geniş çaplı değişimi, Batı edebiyatlarında daha önceleri gerçekleşen dönüşümle koşutluk içinde düşünmek mümkündür. Terry Eagleton'ın da *Edebiyat Kuramı: Giriş*'te ortaya koyduğu gibi, “18. yüzyıl İngiltere'sinde edebiyat kavramı bugün zaman zaman yapıldığı gibi ‘yaratıcı’ ve ‘hayal ürünü’ yazıyla sınırlandırılmıyordu. Toplumda saygın bulunan yazı külliyatının bütününe, şiirler kadar felsefe, tarih, deneme ve mektuplara da edebiyat deniyordu” (34). Eagleton'ın “saygın bulunan yazı” ifadesi, Türkçe “edebiyat” sözcüğünün kökünü akla getiriyor: “edeb” ve bu terimin tarihsel olarak ifade ettiğı bütün bir kültürel, etik ve duygusal yatırımlar manzumesi.

Bu arka planı akılda tutarak, Sait Faik'in edebi pratiğini Eagleton'ın edebiyatın “yaratıcı” ve “hayal ürünü” yazıyla sınırlandırılması diye tanımladığı ya da kelimenin dar anlamında “kurmaca”yla sınırlanan görüngüye karşı bir direniş olarak değerlendirebiliriz. Sait Faik'in pratiğı, anı yazısı, günlük, dene-

me, karakter betimi, gazete haberi, kronik ve özellikle de mektup gibi edebi potansiyel taşıyan biçimlerden yararlanmakla kalmaz, bu türleri bize hatırlatır da. Bunlar, drama da dahil olmak üzere, modern kurmaca türleri gibi, edebiliği otomatik olarak garantilemezler. Bu türlerin edebiliği, onları oluşturan tek tek parçaların retorik niteliklerine bağlıdır. Nitekim Sait Faik açısından düşündüğümüzde, edebiyatının çağrışımsal ve iletişimsel işlevleri diğer işlevlere baskın çıktığından, özellikle mektubun ya da mektup düşüncesinin ona göre edebiyatın asli modelini oluşturuyor olması şaşırtıcı değildir. Sait Faik, Halman'ın ilk derlemesinde yer alan "Bekleyen Adamın Üç Hali" ve "Sevgiliye Mektup" gibi kimi öykülerinde mektup türünü bütünsel ya da kısmi, biçimsel ya da içeriksel olarak benimsemiştir. Dolayısıyla, Sait Faik'in klasik öykü biçimine getirdiği radikal yenilik, edebiyatın salt kurmaca cinsinden son derece dar bir şekilde tanımlanması sonucu edebilik kategorisinden dışlanan türlerdeki edebi potansiyeli geri kazanma çabası olarak görülebilir. Öyleyse bir tür olarak kısa öykünün tarihini anımsamak, Sait Faik'in pratiğinin anlamını daha iyi yorumlamamıza yardımcı olabilir. Helmut Bonheim'in belirttiği gibi, "Kısa öykü türünün kendisini deneme, karakter betimi ve masal gibi daha eski türlerin birleşiminin bir sonucu olarak düşünmek mümkündür" (13). Sait Faik'in tercih ettiği yazı tarzı, bizi edebiyat tarihiyle, önceki edebiyat nosyonlarıyla bağlantı kurmaya davet eder ki bu da, başlı başına modern kurmacanın görünüşte kendi içine kapanmış dünyasına bir çeşit karşı koyuş olarak görülebilir. Böyle bir bağlama oturtulduğunda, Sait Faik'in yazma ve edebiyatla ilgili asli kaygısı, edebiyatta gerçekçilik ve modernist yazının belli biçimleri de dahil olmak üzere, yazarları anlatıcı işlevine, karakterleri ise yazarların gerçekleşmemiş, kimi zaman da mağrur benliklerinin gayri sahih yansımalarına indirgeyen gayri şahsi hikâye anlatıcılığı tarzlarıyla ilgili gibi görünmektedir. Sait Faik'in sevgi etiği ve doğa poetikası olarak özetlenebilecek edebi pratiği ise, bunun tersine, statüleri mülkiyetçi bireycilik ideolojisiyle ve güya bizim gibi olmayanlara yönelik yaygın önyargılarla ne kadar sa-

katlanmış olursa olsun, bütün canlıların varoluşuna ilişkin derin bir farkındalık sunar. Bu nedenle, Sait Faik'in tarihsel edebi biçimlerden vazgeçmeme ısrarında ve yazılarındaki (oto)biyografik yönelimde, kendine karşı dürüst olma ve bazı edebiyat eserlerinin ima ettiği gibi okurların ötesinde ya da üstünde değil, kendi ifadesiyle okurla “yan yana” olma arzusunun yansımaları bulabiliriz (alıntılayan Ergun ve Kutlu 60). İşte bu yüzden, Sait Faik'in edebi eserlerinin bütünlüğü, tamamlanmışlığı ya da gerçekçi olanaklılığı konusunda kim ne düşünürse düşünsün, bu eserlerin kişiselliği yansıtan sahilliği, retorik inandırıcılığı ve lirik niteliği su götürmezdir.

Eserlerine ilişkin değerlendirmelerde sıkça “lirik” terimine başvuruluyor olmasının, terimin edebiyat kuramında buna son derece uyan bir kullanımı hatırlatmasında belki de rastlantısal bir yan yoktur. Käte Hamburger, edebi alanı tarih-aşırı bir tarzda çevrelemeye yönelik iddialı ve ayrıntılı bir çaba içine girdiği *The Logic of Literature* (*Die Logik der Dichtung*; Edebiyatın Mantığı) adlı kitabında, edebiyatın iki temel alanından birini “lirik tür”, diğerini ise “kurmaca ya da temsili tür” olarak tanımlar. Hamburger'in kitabına yazdığı önsözde edebiyat kuramcısı Gérard Genette'in de önemseddiği bu kesinlikli sınıflandırmada, Aristoteles'teki tanımıyla “yaratma” gücü (*poiesis*) münhasıran “kurmaca ya da temsili türe” bahşedilir. Buna göre, lirik şiir de dahil olmak üzere, kişisel bilgi, kanı, duygu gibi her türden heterojen ifade ve estetik değerlendirme “lirik tür” altında toplanır.

Hamburger'in kuramı, Sait Faik'in sanat anlayışını tanımlama çabamıza ilginç bir destek sunar. Öncelikle, Sait Faik'in giderek birinci şahıs anlatıcısı kullanmayı tercih edişini ve bu kullanımın duyumsattığı lirik hissi açıklayan bir kuramdır bu. Hamburger'in ileri sürdüğü gibi, “gerçek bir lirik görüngüyü ancak gerçek bir lirik ben ile karşılaştığımız yerde deneyimleriz” (291). Hamburger'in buradaki vurgusu, hep etik şeffaflık kaygısı güden bir insan olan Sait Faik'in üçüncü şahıs anlatıcı kullanımı konusunda ne hissetmiş olabileceğine dikkatimizi çekmesi açısından anlamlıdır. Ne de olsa, söz konusu tek-

nikte, anlatıcı bir yandan hikâyede yokmuş izlenimi verirken, diğer yandan da diğer kişilerin düşünce ve duyguları gibi, herhangi bir kişinin normalde bilmesine imkân olmayan şeyleri bilecek kadar aşırı bir mevcudiyete sahip olabilir. Buna karşılık, bir anlatının içinde fazlasıyla mevcut olan birisinin böyle bir hileye başvurma olanağı yoktur, çünkü ortada arkasına saklanılacak bir persona olmayınca, başka kişilerin iç benliklerinin erişilmezliği konusundaki insani sınırın ihlal edilmesi de söz konusu olamaz. Başka varlıkların mahremiyetine saygı yalnızca kişinin dürüstlüğünü muhafaza etmesinin bir yolu değil, başkalarının bağımsız varoluşuna ilişkin daha derinlikli bir farkındalığın üzerine inşa edildiği temeldir de. Saik Faik'in hem kendiliğin hem de ötekilerin haysiyet ve sahih varoluşundan ödün vermeksizin “neden yazmalı” ve “nasıl yazmalı” sorularıyla uğraştığı hesaba katıldığında, hikâyelerinde giderek birinci şahıs anlatıcıyı devreye sokma tercihi de temelde etik bir ikileme getirdiği estetik bir çözüm olarak görülebilir. Öyleyse, mütevazı ve değeri bilinmemiş olanlar başta olmak üzere toplumun her kesiminden insana dair derin farkındalık, ekoloji ve yerelliğe ince duyarlılık ve her tür yaşam biçimine duyulan kişileştirici ilginin Sait Faik'in eserlerinin tipik özellikleri olması tesadüfi değildir. *A Dot on the Map* adlı derlemeye giriş olarak kaleme aldığı “Fiction of a Flâneur” (Bir Flanörün Kurmacası) başlıklı yazısında Halman'ın da gözlemlediği gibi, “anlatıcı ve başkarakter olarak Sait Faik'teki baskın tutum empatidir” (7). Öykülerinin en kasvetli anlarında bile hayata olumlayıcı bakışı, insanlarla ve doğayla bağlantı kurma arzusunu elden bırakmaz. İnsanlar, yerler, doğadaki canlı ve cansız varlıklarla duygusal özdeşim kurma kapasitesi öylesine yüksektir ki, okurların onun şiirsel düzyazısından yayılan duygusal etkiyi hissetmemesine imkân yoktur. Sait Faik metinleri okuru kuvvetli değerlendirmelerde bulunmaya, sempatiimizi ve antipatiimizi ikrar etmeye davet eder. Başka bir deyişle, 19. yüzyıl edebi natüralizminin ve felsefi pozitivizminin izini taşıyan birtakım edebiyatta yapılanın tersine, okuru hiçbir zaman insan davranışındaki “yükümlülük” boyutu-

nu unutmaya sevk etmez. Bununla birlikte, en asabi anlarında bile Sait Faik'in düzyazısı lirik etkisini korur; kavgacı ya da hiddetli bir hâl almaz. İşte bu yüzden, Sait Faik metnlerinin ilk bakışta teknik birer seçimden ibaretmiş gibi görünen özelliklerinin, ünlü etik eleştiri kuramcısı Wayne C. Booth'un deyişiyle, sanata "bir tavır türü" (*a form of conduct*) olarak bakmasından kaynaklandığı düşünülebilir. Booth'un belirttiği gibi, "sanat ve eleştiri birer tavır türü olarak görüldüğünde, bizi başta sanata dönerek kaçabilmeyi umduğumuz muharebelerin tam ortasına götürür" (137). Umarım, buraya kadar söylenenler, Sait Faik'in sanatı kaçılacak bir yer olarak değil, tam da insanların hayatları boyunca her gün verdiği etik kavgaların alanı olarak gördüğünü açığa çıkarmaktadır.

Sait Faik'in eserlerini Käte Hamburger'in "kurmaca ya da temsili tür" kategorisiyle değil de "lirik tür" kategorisiyle daha rahat ilişkilendirebilmemizin, yazarın sanatı konusunda sıkça dile getirilen bir başka gözlemi akla getirmesi ilginçtir: düzyazısının şiirin sınırına yaklaşması. Okurlarının kaç kuşaktır Sait Faik konusunda üzerinde durmayı seçtiği nokta, lirik ben ile şiirde âdeta kaçınılmaz olarak yer alan otobiyografi öğelerinin bir aradalığına dikkat çeken rahmetli Cemal Süreya'nın sözlerini anımsatır: "Her sanatta otobiyografi öğelerinin yeri büyük. Ama, sanırım, en çok da şiir sanatında" (61). Cemal Süreya hayat ile sanatın şiirdeki birlikteliğini ise, Türkiyeli okurun o gün bugün dilinden düşmeyen şu özlü sözle dile getirmiştir: "Şairin hayatı şiire dahil" (61). Buradan bakınca, Sait Faik'in hayatının da, tabii ki özel bir anlamda, eserine dahil olduğunu söylemek abartılı olmaz. Hamburger'in dediği gibi, "Lirik ben nesnel gerçekliği öznel deneyimin gerçekliğine çevirir, ki bu yüzden o yine de gerçeklik olarak kalmayı sürdürür" (286). Hamburger'in burada "öznel" terimini kullanması gayet isabetlidir, çünkü Sait Faik'in eserlerine ilişkin değerlendirmelerde yine yaygın biçimde kullanılan bir terimdir bu (örn. Nurullah Ataç'ın görüşleri için bkz. Alangu 50). Eleştirmenler özellikle toplumcu gerçekçiler ile karşılaştırdıklarında yazarın eserlerini "öznel" bulmuşlar, daha çok da, çağdaşı olan başarılı yazar Sabahattin

Ali'nin (1907-1948) eserleri ile kıyaslamışlardır. Sait Faik'in öykülerinden okura geçen lirik öznelilik hissi öyle bilindik, öyle emsalsizdir ki, 1991'de Sait Faik Hikâye Armağanı'nı kazanan Ayla Kutlu şöyle der: "Hikâyede ben merkezden çıkıp da sonuna kadar başarılı olan tek kişi Sait Faik... Ama unutmamalı ki, onun hikâyesini daha kimseler yakalayamadı" (42).

Hamburger'in kuramı, lirik benin Sait Faik'in eserlerindeki işlevine ışık tutmakla kalmaz, ondaki hikâye anlatıcılığı anlayışının "kurmaca ya da temsili tür"de olduğu gibi hikâyeleri icat etmek ya da Tanrısal bir tarzda "yoktan var etmek"ten çok, hayattaki hikâyeleri keşfetmeyi, gün yüzüne çıkarmayı ve onlar üzerine tefekkürde bulunmayı içerdiğini anlamamıza da yardımcı olur. Sait Faik'in Ellen Ervin tarafından "In Search of a Story" adıyla İngilizceye çevrilen "Hikâye Peşinde" öyküsündeki şu unutulmaz sözleri, onun genel bakışını etkili şekilde özetler: "Her gün yüzlerce tren binlerce hikâye getiriyor, binlerce hikâye alıp gidiyordu" (157). Bu sözler onun yalnızca sanatla hayat arasındaki ilişkiye değil, kendi sanatıyla hayatı arasındaki ilişkiye bakışını da özetler niteliktedir: Hikâye, üretilecek değil keşfedilecek bir şeydir, çünkü hayat fevkalade hikâyelerini onları fark edecek hakiki yazardan hiçbir zaman esirgemez. Halman da, Sait Faik'in hayatı ile eserleri arasındaki yakın ilişkiye dair gözlemlerini şu duyarlı sözlerle dile getirir:

Sait Faik yaşadığı gibi yazdı – kendiliğinden, şehvetle, izlenimlerle, deneyimleyerek ve daima özgün üsluba ve hakikat hissi-ne vurgu yaparak. O bir hikâyenin küçük bir evren ya da hayattan bir kesit olduğunu, bu yüzden de hayattan daha mükemmel olamayacağını, olmaması gerektiğini sezmişti herhalde. En önemlisi, insanın zaaflarının, kusurlarının, ahmaklıklarının bilincindeydi. İnsani durumları irdelediği öyküleri hayatın eksikliklerini sadece içerik açısından değil, biçimsel açıdan da yansıtır. (9-10).

Ünlü tiyatro yazarı Haldun Taner'in şu sözleri de çoğu okurun izlenimini etkili şekilde dile getirmektedir:

Sait Faik, bir konuyu değil, yaşamın bir parçasını işliyordu. Bir tez savunmuyor, bir yaşantıyı yansıtıyordu. İnsan sevgisi dolu, doğa sevgisi dolu bir yüreği vardı. Neye baksa bu sevgi ile ısınıyor, ışıklanıyordu. Biz ancak o el attıktan sonradır ki, en önemsiz görünen insanların ve şeylerin zevkine eriştik.

Bir şeytanminaresi, bir karpuz sergisi, bir mangal ve iskemle, bir kameriyeli mezar, bir boya sandığı, bir projektörcü, bir balıkçı, bir garson, bir papaz efendi, Sait onlara bakınca, onları anlatınca birdenbire ilginçlik kazanıyorlardı. (165-66)

Bu düşünceler bizi Sait Faik'in sanatının yer yer zaaf olarak nitelenmiş veçhelerine bir kez daha dönüp bakmaya yöneltiyor. Sait Faik'in eserleri uzlaşım sal anlamda mükemmellikten, bütünlükten ve dramatik yoğunluktan yoksunmuş gibi görünüyorsa, önce bu kelimelerle ne kastedildiği sorusu sorulabilir. Keza, "edebiyat", esas olarak, "sıradan" hayata hatırı sayılır bir mesafedeki "dramatik entrika" ve "gerilim"i çağrıştırır hâle gelmişse, edebiyat üretimi ve tüketimindeki böylesi bir "ilerleme" anlayışının ferasetini olduğu gibi, etkisini öncelikle entrika, sır ve ifşanın gıcıklayıcılığından alan yazı biçimlerini de sorgulayabiliriz. Sait Faik'in eserleri okur ilgisinin bu şekilde manipüle edilmesi nin edebiyatın zorunlu bir unsuru olmadığını bize gösterir. Ayrıca Sait Faik, sanatın özerkliği, sanat eserinin mükemmeliyeti ve hayat galesi karşısında geçirimsizliği gibi, bazen edebi modernizmle özdeşleştirilen ulvi nosyonların peşine düşmemişse, bunun nedeni, sanatın hayattan ayrı tutulmasına zımnen direnmiş olmasıdır. Yazarın hayatı ile sanatı arasındaki bağ konusunda, Halman'ın da altını çizdiği gibi, Sait Faik hayatın kusurlu yanlarını sanatın farazi mükemmeliyetiyle telafi etmeye kalkışmamıştır, çünkü sanat hayattan daha mükemmel ya da daha kusurlu olamaz. Sıkıntı, yalnızlık ve çaresizlikten bahsederken dahi, Sait Faik'in, bazen "ciddi" ya da "yüksek" edebiyatın belirtisi olarak görülen, hayata yönelik narsistik küçümsemeye ya da ahlaki sinizme yüz vermemesinin nedeni muhtemelen budur.

Şurası açık ki, Sait Faik başkalarınca tanımlanmış türsel bir edebiyat anlayışına bağlanmamış, estetik açıdan özerk, top-

lumsal bakımdan geçirimsiz bir kurmaca evren yaratmayı tercih etmemiştir. Benzer şekilde, edebiyatı ölçüsüz kişisel ya da kamusal hedeflere ulaşmanın arızı bir aracı olarak da görmemiştir. Yalnızca kendi zevkine göre, kendi beğenisine uygun yazmayı yüce bir amaç olarak benimsediği için, bu köklü şekilde kişiselleştirici pratiğiyle edebiyatı neredeyse mahrem bir uğraşa dönüştürmüştür. Fakat insanın kendini isteyerek kendi özel dünyasına kapatmasından farklı bir şey söz konusudur burada. Giderek gayri şahsileşen bir kamunun, yazarları sürgit kendi dürüstlüklerinden feragat etmeye çağırın taleplerini karşılamaya kafa tutmaktır Sait Faik'in yaptığı. O, bunun yerine, yüksek ideallerinden feragat etmeden, kendi derin benliğiyle temasını hiç koparmadan, yalnızca kendi dostlarına, "arkadaşlık ettiklerine" (krş. Booth) sesleniyormuş gibi yazmayı sürdürmüştür.

Sait Faik'in eserlerinin bütün bu veçhelerinde romantizmin izinin hiç de azımsanamayacağı bellidir; sırf küçümseyici çağırışları olabilir diye "romantik" sıfatını kullanmaktan kaçınmamız gerekir. Ne de olsa bu terim, Sait Faik'in seçkin eserinin içine doğduğu kültürel çerçeveyi de ifade eden önemli bir edebi referans noktası işlevi görebilir. Sait Faik'in insan ile doğa, insan ile insan ve insan ile ahlaki benliği arasındaki duvarları yıkma idealinde, zamanı aşır Rousseau, Blake, Wordsworth ve Thoreau gibi önsüzili romantiklerin panteist, eşitlikçi ve ütopyacı itkilerini ciddi anlamda yankılayan bir yan vardır. Doğanın, folklorun, doğaüstünün, çocuğun ya da Batı'da devrim çağı öncesinde "uygarlığın" sınırlarının berisine düşen –Sait Faik'in kullanımıyla "şehrin surları dışında" kalan– şeyleri keşfetme ruhu, onun eserlerinde uzaktan ama benzer şekilde kuvvetle yankılanır. Bu nedenle, "romantizm" terimi, bugün de çevrecilik gibi gündemde olan değerlerin edebi-kültürel belirteci olarak sahip olduğu anlamı korumaktadır. Özenli kullanıldığında, farklı yazarlar ve çeşitli edebiyatlar arasında edebiyat tarihine ilişkin anlamlı karşılaştırmalara kapı aralamak gibi ek bir fayda da sağlayabilir. Sözgelimi, Sait Faik'in eserlerini başka bir romantğin, hem çağdaşı, hem de muhtemelen en yakın

edebi muadili olan John Steinbeck'in (1902-1968) eserleriyle karşılaştırmak ilginç olabilir; iki yazar da yeryüzünde yabancılaşmamış bir cemaat tasavvurundan ilham almıştır (olası karşılaştırmalar yelpazesi için bkz. Parini).

Batı'nın 19. yüzyılı, 20. yüzyıl Türkiye'sinde yankılandığı gibi, devrim çağı olmanın yanı sıra milliyetçilik çağıdır da. Sait Faik milliyetçiliğin evrensel kör noktaları olan sınıfsal, cinsiyetçi ve etnosantrik önyargılar karşısında gösterdiği istisnai duyarlılıktan ötürü de takdiri hak eder. Bu seçkideki eşsiz karakter tasvirlerinde açıkça görüldüğü gibi, anti-burjuva bir yazar ve hararetli bir demokrat olarak daima mazlumların safında yer almıştır. Dolayısıyla, Sait Faik'in kişilerini "sıradan" ya da "alelade" diye nitelemek, onun bu kişileri ortaya çıkarırken benimsediği demokrat ruha ters düşer; ne de olsa, Sait Faik'in öykülerine girmiş hiçbir karakter "sıradan" ya da "alelade" kalmaz; sevecenlikle nüfuz eden bakışı ve dikkatli sezgisiyle yazar onları biricik varlıklara dönüştürür.

Bu seçkinin altıncı öyküsü olan "Stelyanos Hrisopulos Gemisi"nin, Türkiye'de milliyetçiliğin altın çağını yaşadığı 1936'da ilk kez yayımlanışına ilişkin şu çarpıcı anekdot, Sait Faik'in karakterlerine karşı tutumunu ortaya koyar. Sait Faik'in, ilk yayıncısı, Türkiye'nin 1933'ten bu yana yayımlanan en eski edebiyat dergisi olan *Varlık*'ın kurucu editörü Yaşar Nabi Nayır'a gönderdiği bir mektuptan, bu öyküyü *Yücel* dergisine gönderdiğinde öykünün aylarca yayımlanmadığını öğreniriz. Mektuba göre, *Yücel* dergisi editörleri öyküyü okurların beğenisi açısından "kozmopolit" bulmuştur. Burada "kozmopolit" sözcüğünün ilginç bir kullanımıyla karşı karşıyayızdır, çünkü sözcük bu bağlamda "gayri milli" ya da "yerel olmayan" anlamında kullanılmaktadır. Kozmopolitlik ithamı, başkarakterleri sırf Rum olduğu için, Sait Faik'in öyküsünün Türk milli menfaat ve hislerine yeterince hitap etmediği imasını taşır. Bunu öğrenen Sait Faik, yayıncıdan küçük bir adanın (Burgazada) balıkçılarını ve kendisini rahat bırakmalarını isteyerek öyküsünü dergiden çeker. Ardından, Yaşar Nabi'ye temel insani eşitliği savunan ve öyküsündeki insani bakış açısına ve yerel renk-

lere vurgu yapan bir mektup yazarak öykünün *Varlık*'ta yayımlanmasını talep eder. Yaşar Nabi mektubu aldıktan kısa bir süre sonra öyküyü yayımlar (alıntılayan Yaşar Nabi 89-90).

Sait Faik üzerine yazılan yazılar külliyatı, Sait Faik'in romantik bakışının kuşattığı radikal hümanizmi tekrar tekrar açığa vuran bu tür anekdotlarla doludur. Sözgelimi, bir tanıdığı ona, belki yarı şakayla, kendisini denizden, balıkçılardan, talihsizlerden ve Rumlardan kurtarmasını önerince Sait Faik şöyle der: "İstanbul'da yaşıyorum. Ve İstanbul bu saydıklarındır!" (alıntılayan Alangu 65). "Robenson" adlı kısa öyküsündeki şu sözleri dillere destan olmuştur: "Anlaşıldı, ben bayrakları değil, insanları seviyorum" (107).

Buraya kadar Sait Faik'in bir yazar olarak emsalsizliğinden bahsettim, ama bundan, onun ütopyacı-romantik poetikasının tarihsel bir boşlukta gelişip serpildiği sonucu çıkmamalı. Sait Faik'in Türkiye'de kısa öykü alanında son derece özgün bir yazar olduğu doğruysa da, sanatında benimsediği demokratik ilkeler, birkaç isim saymak gerekirse, Halikarnas Balıkcısı (1886-1973), Nâzım Hikmet (1902-1963), Orhan Veli (1914-1950) ve Yaşar Kemal (1922-[2015]) gibi diğer özgün yazar ve şairlerin de dahil olduğu çağdaşlarının eserlerinde yankılanmıştır. Bunlar ve diğer yazar ve şairler özellikle 20. yüzyılın ilk yarısında Türkiye'de yükselişe geçen güçlü edebi ve kültürel romantizm paradigmasının öncülüğünü ve temsilciliğini üstlenmişlerdir. Her biri, kendi özgün yaklaşımıyla, insanların birbirleriyle ve doğayla olan bağlarına vurgu yapmış, sanatçının izlerkitlesinden kopmasına karşı koymuş ve bugünün eşitlikçi, çokkültürlü ve ekolojik düşününün temellerini atmışlardır. Balıkçılar, hamallar, denizciler, köylülerle özgürce bağlantı kurmaları ne kadar tepki çekmiş olursa olsun (örn. bkz. Ayda 199), Türkçe edebiyat onların bu çabaları sayesinde önceki yüzyılların aristokrat elitinin tasarrufundan çıkmıştır. Bu edebiyatçılar arasında Sait Faik bugün birçok bakımdan hâlâ öncü saydığımız bir yazardır. Bizi yereldeki evrenseli, tek bir insandaki bütün insanlığı, gündelikteki şiirseli görmeye çağırmaktadır. Çevresini âdeta kasten daraltmak suretiyle bir derinlik ede-

biyatı yaratmış, bugün “yerel yazın” denen tarzın en iyi örneklerini sunmuştur. İnsanlara dışarıdan değil, içeriden bakmayı seçmiş ve sanat eserini orada bulmuştur.

İyisi mi bu yazıyı, Sait Faik Hikâye Armağanı sahibi önemli edebiyatçı Oktay Akbal’ın 1973’te yayımlandığında olduğu gibi bugün de tazeliğini koruyan şu sözleriyle bitirelim:

Benim için dünya öykücülüğünün en önemli üç-beş yazarından biridir Sait Faik... Türk edebiyatındaki yeri ise (bugün de yarın da) çok sağlamdır. Geleceğe kalacak sayılı yazarlarımızın başında gelir. Sait Faik bir bakış açısı, bir yeni duyarlık, insanoğluna sevgi, şefkat, dostluk gibi konuları getirdi yazınımıza. Yeni bir öykü havası, kişisel bir öykü dünyası kurdu. Büyük etkisi oldu kendinden sonraki yazarlar üzerinde. Hepimize çok şey öğretti. Bu bakımdan etkisi hâlâ sürmektedir. (Alıntılan Alptekin 213)

**Sait Faik Abasıyanık, haz. Yalçın Armağan,
Kültür ve Turizm Bakanlığı,
2013, 178-97.***

AÇIKLAMA VE TEŞEKKÜR

Bu yazı daha önce Talât S. Halman’ın editörlüğü, Jayne L. Warner’ın yardımcı editörlüğünde çıkan *Sleeping in the Forest* adlı kitabın (Syracuse University Press, 2004) giriş bölümü olarak yayımlanmıştı. Makalenin İngilizcesini düzeltmeme, dilini rafine etmeme yardımcı olan Jane L. Warner ile Thomas Kenny Fountain’a, metinde adı geçen kaynakların bazılarına ulaşmama yardımcı olan Özge Soylu’ya çok teşekkür ederim. Makaleyi Türkçeye çeviren Emine Ayhan’a değerli emeği için müteşekkirim.

KAYNAKLAR

Abasıyanık, Sait Faik. “Hikâye Peşinde”. *Alemdağda Var Bir Yılan; Az Şekerli; Şimdi Sevişme Vakti*. Bütün Eserleri 7. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1980. 150-57.

(*) Bu yazının önceki bir versiyonu şurada yayımlanmıştır: “Zarifçe Sollayan Saitçe”. *Varlık* 1081 (Ekim 1997): 44-51 – y.h.n.

- . "Robenson". *Semaver*; Sarnıç. Bütün Eserleri 1. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1980. 107-09.
- Akova, Akgün. "Son Kuşlar ve Son Kuruşlar". *Öküz* (Mayıs 1999): 42.
- Alangu, Tahir, haz. *Sait Faik İçin*. İstanbul: Yeditepe Yayınları, 1956.
- Alptekin, Mahmut. *Sait Faik Abasıyanık*. İstanbul: Dilek Yayınevi, 1976.
- Ayda, Adile. *Böyle İdiler Yaşarken*. Ankara: Y.y, 1984.
- Birsel, Salâh. "Sait Adında Bir Balık". *Ergun ve Kutlu* 141-49.
- Bonheim, Helmut. *The Narrative Modes: Techniques of the Short Story*. Cambridge: D. S. Brewer, 1982.
- Booth, Wayne C. *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Cemal Süreya. "Şairin Hayatı Şiire Dahil". *Folklor Şiire Düşman*. İstanbul: Can Yayınları, 1992. 61-64.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. 2. baskı. Oxford: Blackwell, 1996. [Edebiyat Kuramı: Giriş. Çev. Tuncay Birkân. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.]
- Erbil, Leylâ. "Sait Faik'te Göz". *Zihin Kuşları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998. 51-65.
- Ergun, Perihan ve Ayla Kutlu, haz. *Sait Faik Abasıyanık 90 Yaşında*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1996.
- Fethi Naci. *Sait Faik'in Hikâyeciliği*. İstanbul: Adam Yayınları, 1998.
- Genette, Gérard. "Fiction and Diction". *Fiction and Diction*. Çev. Catherine Porter. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1993. 1-29.
- Halman, Talât Sait. "Introduction: Fiction of a Flâneur". *A Dot on the Map: Selected Stories and Poems by Sait Faik*. Bloomington: Indiana University Turkish Studies, 1983. 3-11.
- Hamburger, Käte. *The Logic of Literature*. Çev. Marilyn J. Rose. 2. baskı. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- Kutlu, Ayla. "Bizim İnsanımızın Hikâyelerini İstiyorum!" Ustaların Seçtikleri. *Varlık* 1099 (Nisan 1999): 38-42.
- Oktay, Ahmet. "Kabul ve Red: Yalnızlığın Kutupları (Sait Faik Üzerine Düşünceler)". *Argos* 21 (1990): 59-64.
- Parini, Jay. *John Steinbeck: A Biography*. New York: Holt, 1995.
- Taner, Haldun. "Sevimli Bir Aylak". *Ölür İse Ten Ölür, Canlar Ölesi Değil*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1998. 163-67.
- Uyguner, Muzaffer. *Sait Faik Abasıyanık*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1983.
- Yaşar Nabi, haz. *Dost Mektuplar: Mektuplarıyla Edebiyatçılarımız*. İstanbul: Varlık Yayınevi, 1972.
- "Yetmişbeş Yılda Yetmişbeş Kitap." *kitap-lık* 34 (Güz 1998): 204-05.

Geçmişten Geleceğe Yaşar Kemal*

Değerli konuklar,

Bu sempozyumun amacı, Yaşar Kemal'in yapıtlarını tartışmak, irdelemek, eleştirmek, sorgulamak. Bu nedenle kimi konuşmacılar yapıtları *hilim hilim* edecekler, kimileri de onları *fıldır*acak. Kimi konuşmacılar *gızırdan*acak, kimileri *nen* çalacak, kimileri de *heykirecek*. Bazı eleştirmenlerimiz *konurlan*acak, bazıları *ığralan*acak, bir kısmı da kızıp *ırıl*acak. Konuşmak üzere kürsüye çıkanların bazılarının içi *kalaklarken* bazısı da *kor*kudan *keleplenecek*. Böylece hepsinin *huyu husu* ortaya çıkacak. Ancak eminiz ki hepsi Yaşar Kemal'e "*teh*" diyecek. Dinleyicilere gelince, kimileri *pel pel* bakarken ötekiler *umsunuk* olacak; bazıları *yornuk* alırken bazıları *söyken*ecek; kimi de konuyla o kadar ilgili olacak ki *kan uykusuna* dalacak.

Bu sempozyum süresince neler olacağını öğrenmek isteyenler Ali Püsküllüoğlu'nun hazırladığı *Yaşar Kemal Sözlüğü*'ne bakmalıdır.

Bu sempozyumun amacı Yaşar Kemal'i anlamak. Hayır, "an-

(*) Bilkent Üniversitesi tarafından 16-18 Mayıs 2002'de düzenlenen Uluslararası Yaşar Kemal Sempozyumu'nun açılış bildirisi olarak sunulmuştur. Sempozyum kitabına konuşma biçimiyle alınan yazının üslubu burada da korunmuştur – y.h.n.

lamak” değil, “anlamaya çalışmak”. Haddimizi bilelim ve şunu baştan teslim edelim: Bizler sınırlı yaratıklarız ve Yaşar Kemal’i hiçbir zaman anlayamayız. Anlamaya abalarız ama anlayamayız. Onu anlayabilseydik, taklit edebilirdik. Bakın ben taklit etmeye çalışınca ne hâle düştüm. Demek ki, Yaşar Kemal’i anlamak için istediğimiz kadar çalışalım, araştıralım, tartışalım, kitap yazalım, sempozyum düzenleyelim, elimizden kaçıp gidecektir o.

Her insan belli ölçülerde yaratıcıdır ama Yaşar Kemal başka bir düzlemde, başka bir boyuttan geliyor. Bizden biriymiş gibi görünüyor, ama görünüşe aldanmayın; o bizi bize anlatmak için aramıza katılmış, kendi kendisini bizi anlatmaya yazęılı kılmış bir yaratıcı. Ama ne kadar uğraşırsa uğraşsın bunu başaramayacak. Çünkü onu hiçbir zaman anlayamayacağız. O tabii kızıyor bu duruma. “Yine anlamadılar” deyip ha bire yeni kitaplar yazıyor. “Kısa yazınca anlamıyorlar; şöyle iyice, adanakkıllı, uzun uzun anlatayım” diyor; ama biz yine anlayamıyoruz. Bu bizim için normal. Bizler lmlyz. O bizi anlatabilir ama biz onu anlayamayız. O inat bir varlık; ille anlatacak; anlatmadan duramaz. Romanlarında karşımıza çıkan o ünlü “mecbur insan” var ya; o, aslında kendisi. O, “insanı anlatmaya mecbur” bir varlık. Belki o da bir tür insan, ama bize benzemediği kesin. Onun lleri ile biz sıradan yaratıkların ölçüleri o kadar farklı ki, aynı düzlemde bir araya gelemiyoruz, gelemeyiz. Yaşar Kemal’i anlayamayız; yleyse anlayabilirmiş gibi yapmayalım; kendimizi aldatmayalım.

Onunla çok farklı düzlemlerin insanıyız biz. Basit bir örnek vereyim. Yaşar Kemal, birçok konuşmasında, kendisinin çok tembel bir yazar olduğunu söyler. “Ben dünyanın en tembel yazarıyım” der. [Perdeye Yaşar Kemal’in 46 kitabının kapak görüntüsü yansıtılır.]

Yaşar Kemal ne kadar haklı. Ne kadar tembel olduğu bizim sayabildiğimiz 46 yapıtta görülüyor. Daha çok “romancı” olarak biliniyor; ama o bir Yaşar Kemal; bir türe saplanıp kalamaz. yk de yazacak, röportaj da yayımlayacak, tiyatro oyunu yazacak, senaryo çalışmalarında bulunacak, araştırmalar da yap-

cak, bir yandan da gizli gizli şiir yazacak... Yaşar Kemal'i anlayabilmemiz için onunla aynı boyutta olmalıyız; oysa bu olanaksız. Biz küçücük, basit birer dize, beyit, cümlecik gibi boyutlarda gezinip dururken o epik boyutlarda dolaşır.

Biz ölümlüler bazen tek bir şiirin tek bir dizesini bile aklımızda tutamazken Yaşar Kemal'in kafasında cilt cilt, dizi dizi yapıtlar, ırmak romanlar bulunur. O, 400 sayfalık bir romanı, yolda yürürken, sağa sola bakınırken kafasında bitirir; bu tuğla gibi romanı zihninin devasa raflarından birine kaldırır. Sonra canı isterse –diyelim 15 buçuk yıl sonra– o romanı uzanıp raftan indirir ve biz ölümlülere sunar. Bunu –ölümlüler olarak– anlayabilir miyiz? Hiç sanmıyorum.

Yine aynı boyut farkı nedeniyle, bazıları, onun çok yazdığını, çok uzun yazdığını söyler. Neye göre çok? Neye göre uzun? Tabii ki biz ölümlülerin zavallı, cılız, insani düzlemine göre çok ve uzun. Oysa Yaşar Kemal'e göre 500 sayfalık bir roman bir devin dışının kovuğuna bile gitmez. Ne de olsa o, insanları da kendisi gibi bir dev sayar.

İnsan, yani bizim gibi alelade insan, Yaşar Kemal'i anlayamaz. Onu anlamak için bugüne kadar az mı emek sarfedildi? Yaşar Kemal hakkında en kapsamlı araştırmayı yapmış olan değerli araştırmacı Ramazan Çiftlikçi'nin yapıtındaki kaynaklara baktığımızda –eğer yanlış saymadıysam– 397 kişinin Yaşar Kemal hakkında toplam 638 kitap, tez, makale, görüşme, konuşma üretmiş olduğunu görüyoruz. Kaynakların tamamının bunlar olmadığını, bu kaynakların beş yıl öncesinin durumunu yansıttığını da hesaba katmalıyız. İsterseniz, 500 kişi 1000 yazı yazmış olsun Yaşar Kemal hakkında ve bunların çok büyük çoğunluğu övücü nitelikte yazılar olsun. Peki bir dev için bunlar yeterli mi? Tabii ki değil. Yaşar Kemal'e göre, Türkiye'de bir, yani tek bir eleştirmen ya vardır ya yoktur. Onun ölçülerine göre, 500 eleştirmen ancak yarım eleştirmen, “buçuk” eleştirmen eder. Tabii bizim cılız ölçütlerimize göre bu son derece yanlış... Ama o kendi ölçülerine göre haklıdır. Onunla anlaşabilmek için ölçülerimizi bire bin oranında değiştirmeliyiz.

Yaşar Kemal'le anlaşmaya başlamak için “bire bin” oranında

ısrar etmek gerekiyor. Yoksa hiç anlaşılamayacağız. Geçenlerde *Hece* dergisi tarafından çok kapsamlı bir roman kaynakçası yayımlandı (bkz. Aydın). Bu kaynakçadan öğrendiğimize göre başlangıçtan bu yana bine yakın kişi Türkçe roman yazmış. Bu, bizim tahminlerimizi aşan bir sayı: Türkçede bin kişinin roman yazdığını bilmiyorduk. Ama nedense Türkiye’de “romancı” denince akla Yaşar Kemal geliyor. Yaşar Kemal’e “binde bir” ölçüsünü uygulamamız gerektiği bu şekilde de kanıtlanabiliyor. Biz ölümlü okurlara göre Yaşar Kemal binde birdir. Ama kendi ölçütlerine göre milyonda bir olmalı.

Yaşar Kemal’in yarattığı karakterlerin sayısı da biz sıradan okurlara çok fazla gelebilir. Ona göre ise belki de çok azdır. Oysa, Ramazan Çiftlikçi’ye göre “binden fazla” tip çizmiştir (“Yüzyılın Romancısı...” 23).

İnsan, Yaşar Kemal’i anlayamaz, ona yetişemez, onu okuyup bitiremez. Bu, insanın gücünü kat be kat aşar. Bu konuda ne kendimizi ne de Yaşar Kemal’i suçlayalım. Ancak bir yanılgıya da düşmeyelim. Yaşar Kemal’in gerçekten bizler için, bugünün zavallı, cılız, çaresiz, kültürsüz, zaman yoksulu insanları için yazdığını sanmayalım. O bizi yalnızca bir araç olarak kullanıyor. O, binlerce sayfalık romanlarını herhalde bugünün, telaşlı, huzursuz, kendi işini bile doğru dürüst bilmeyen, kavrayamayan, yabancılaşmış insanı için yazmadı; bunu aklından bile geçirmedi. O, bugünün değil, geleceğin insanı için yazdı, yazıyor... Hatırlayacaksınız, büyük düşünür ve ütopyacı Karl Marx, geleceğin dünyasını anlatırken Yaşar Kemal’e de yer vermişti. Karl Marx, *Alman İdeolojisi* adlı ünlü yapıtında geleceğin toplumunu anlatıyordu. Bu toplumda bugünkü gibi katı bir işbölümü bulunmayacak, insanlar kendilerini çok yönlü olarak geliştirebilecekler, bunu yapmaya bol bol zamanları olacak... Marx’a göre, gelecekte insanlar, sabah balık tutacaklar, öğleden sonra eleştirel çalışmalar yürütecekler, akşam yemeğinden sonra da Yaşar Kemal’in yapıtlarını okuyacaklar (I, 3). O toplumda “para” adlı gereksiz kâğıt parçası zaten bulunmayacağı için insanlar “Yaşar Kemal’in bütün yapıtlarını okuyayım” derken bugünkü adi düzendeki gibi iflas etmeyecekler. Marx’ın ütopya-

sında bile yer alan Yaşar Kemal, tabii ki bugünü değil, geleceği düşünüyor.

Bugünün insanı Yaşar Kemal'i anlayamaz. Yalnız bugünün insanı mı? İlk çağlardan beri insanlar Yaşar Kemal'i anlamaya çalışıp durmuşlardır. Yaşar Kemal'i anlamaya çalışma çabaları, Türklerin Orta Asya'dan göçüyle başlar. Ali Püsküllüoğlu'nun yayımladığı sözlükle sürer. Bu çaba, günümüzde, *Karınca'nın Su İçtiği* yere gelip dayanmıştır. İnsanlar, onu anladıklarını göstermek, kendilerini bu koca deve sevdirmek için az çırpınmamışlardır. Ama boşuna. Bakalım zavallı insanlar nasıl çabalamış? İnsancıkların bu koca devi sevindirme yarışlarına bakıp ibret alalım ve haddimizi bilelim. [Yazara verilen ödüllerin listesi perdede sunulur.]

Tarih boyunca olduğu gibi, çağımızın insanı da Yaşar Kemal'i anlamak, kendini ona beğendirmek, bu Homerosoğlu devi sevindirmek için az çalışmadı. İnsanın aklına kuşaklar boyu yapılan çalışmalar, yazılan yazılar, eleştiriler geliyor.

Biliyorsunuz, Türkiye'de bir eleştiri ve eleştirmen bunalımı var. Hem nicelik hem de nitelik açısından ciddi bir sıkıntı söz konusu. Bu durum, hâliyle, Yaşar Kemal'le ilgili çalışmalara da yansıyor. Yine de, verili koşullar içinde –en azından bizim ölçөгimize göre– Yaşar Kemal, okunmamış, beğenilmemiş, hakkında yazılar yazılmamış bir yazar değildir.

Yaşar Kemal hakkında yazılar yazan eleştirmenlerin, araştırmacıların başında Pertev Naili Boratav, Muhsine Helimoğlu Yavuz ve burada aramızda olan İlhan Başgöz gibi değerli folklor araştırmacıları, halkbilimciler vardır. Yaşar Kemal'in sözlü kültür kaynaklarıyla ilişkisini hiçbirimiz bu değerli halkbilimcilerimiz kadar sağlıklı değerlendiremeyiz. Büyük hoca Boratav, yıllar öncesinde şöyle değerlendirmişti Yaşar Kemal'in yapıtlarını:

Yaşar Kemal'in, yalnız Köroğlu ve Karacaoğlu hikâyelerinde değil, bütün yazdıklarında halk geleneğinin türlü konularına, sözlü edebiyat kadar halk yaşamının, halk kültürünün çeşitli yönlerine ilişkin yığınla bilgi var: inanışlar, töreler, törenler,

atasözleri, deyimler, tekerlemeler, alkışlar, kargışlar, vb. Onun neleri, ne ölçüde gelenekten olduğu gibi aktardığı, bunlardan esinlenerek ve güçlenerek, kendi yazar ve sanatçı kimliği ile bu geleneği ne ölçüde, nasıl aştığı sorunları üzerinde araştırmalar çağdaş Türk edebiyatının bir yönünü öğrenme çabasında çok yararlı olur. (15)

Boratav'ın bu değerlendirmesinde geçen “çağdaş Türk edebiyatının bir yönü” sözleri özellikle dikkat çekmektedir. Ne de olsa, Yaşar Kemal anlatılarının folklor kaynakları, hem çağdaş Türkçe edebiyatın, hem de onun sanatının yalnızca bir yönüdür. Öte yandan şunu da rahatlıkla söyleyebiliyoruz: Yaşar Kemal'in sanatının bir yönü, çağdaş Türkçe edebiyatın da bir yönüdür. Yaşar Kemal'in bir yönünü, yönlerinden yalnız birini anlamak bile edebiyatımızın “bir yönünü” anlamakla eş anlamlı sayılmalıdır.

Boratav gibi çok sayıda yazar ve eleştirmen bize yıllardır Yaşar Kemal'i tanıttı, anlattı, düşündürdü. Bunlar arasında en başta kitap boyutunda çalışmaları olan yazarları saymak gerekir. Bu yazarlar arasında, çok sayıda yazısı ve özgün kitabıyla Fethi Naci'yi, özgün araştırmaları ve yayıncılığıyla büyük katkılarda bulunan Alpay Kabacalı'yı, Yaşar Kemal tutkusunu ve araştırmalarını yurtdışında da sürdüren Nedim Gürsel'i, yazarı tanıtan derlemesiyle Muzaffer Uyguner'i anmadan geçemeyiz. Aynı bağlamda, yerli ve yabancı okurların Yaşar Kemal'i çok daha iyi tanımasını sağlayan söyleşi kitabıyla bir çığır açan Alain Bosquet'yi anmadan geçebilir miyiz? Benzer şekilde, çok sayıda nitelikli incelemeyi bir araya toplayarak Yaşar Kemal'i Okumak kitabının ortaya çıkmasını sağlayan Altan Gökalp ve öteki yazarların emeğini unutabilir miyiz?

Yaşar Kemal hakkında çok sayıda kitap yazılmadı, ama yıllardır Türkiye'nin bütün önde gelen eleştirmenleri Yaşar Kemal'i tanıttılar, değerlendirdiler, tartıştılar. Burada herkesin adını anmamız olanaksız, ama birden fazla yazıyla yoğun düşünsel emek sergileyen adları da unutmamalıyız. Yaşar Kemal araştırmalarına, Oktay Akbal'ın, Feridun Andaç'ın, Murat Bel-

ge'nin, Adnan Benk'in, Adnan Binyazar'ın, Güzin Dino'nun, Konur Ertop'un, Doğan Hızlan'ın, Atilla Özkırımlı'nın ve tabii ki Berna Moran'ın katkılarını unutabilir miyiz? Az mı yazdı, az mı tartıştı Yaşar Kemal'i bu değerli yazarlarımız? Görüyorsunuz, zaman zaman olumsuz eleştiriler getiren tanınmış eleştirmenlerin adını saymadım burada: örneğin Memet Fuat'tan, Rauf Mutluay'dan söz etmedim! Ve bu arada Ali Hikmet'i de unutmayalım. O da az mı yazdı? "Ali Hikmet" adı bugün sizlere yabancı gelebilir değerli konuklar. "Ali Hikmet", "Zaman"ı iyi kullanan bir şairimizdir. "Ali Hikmet" adında bir hikmet vardır, çünkü o, bölümümüzün öğretim üyelerinden –şu an aramızda olan– şair Hilmi Yavuz'un müstear adlarından biridir, yalnızca bir tanesidir. (Bu paragrafta adı geçenler için Ramazan Çiftlikçi'nin kitabının bibliyografyasından yararlanılmıştır.)

Yıllardır yoğun emek harcamış adlar arasında burada saymadıklarımız, zaman darlığına ya da cehaletimize verip bizi affedeceklerdir. Ama bir ad var ki, onu saymazsak tanrılar bizi asla affetmez. Yıllardır yalnızca Yaşar Kemal'in değil, başlangıçtan günümüze bütün Türkçe edebiyatın Türkiye'de ve dünyada tanınmasına, anlaşılmasına, çevirileriyle, konferanslarıyla, dersleriyle olağanüstü katkıda bulunan, bu konuda başlı başına bir endüstri olan, bu sempozyumu da planlayan, fiilen örgütleyen, bu amaçla, son derece inatçı bir Homerosgil'in hırsız direncini, mitolojik bir sabırla göğüsleyen ve olağandışı ikinâ gücüyle aşan Talât Halman'ı, perde arkasındaki bu epik kahramanı kim unutabilir? Bu nedenle, öteki Yaşar Kemal işçilerinin yanı sıra, Talât Halman'a da "teh" dersek, yani kendisini alkışlarsak kötü mü olur?

Dünyada ve Türkiye'de yıllardır insanlar, yüzlerce insan, Yaşar Kemal'i anlamak için yoğun çaba harcıyor. Bu emekçiler, bu Yaşar Kemal işçileri, Yaşar Kemal köleleri, "onu anlayacağız ve anlatacağız" diye kan ter içinde kalıyorlar. Onlara göre Yaşar Kemal ısıdır, ışıktır, aydınlıktır. Bu köleler, son nefeslerini verirken, "Biraz daha Yaşar Kemal" diyorlar. Zavallılar, bu savaşta hep yenik düşeceklerini, yenilgiye baştan yazgılı olduklarını nereden bilsinler?

Yaşar Kemal hakkında çok yazı yazılmış, çok şey söylenmiştir, ama bunların çoğu kitap tanıtma yazılarıdır, zaten bilinenlerin aktarılmasıdır, özetlerdir, sohbetlerdir, uzun uzun alıntılardır, övücü sözlerdir. “İnceleme”, “çözümleme” denebilecek çalışmalar bütün içinde devede kulak gibidir ve bunların çoğu da zaten yukarıda adını saydığımız az sayıdaki araştırmacının kaleminden çıkmıştır. Bugüne kadar yapılan çalışmaların büyük çoğunluğu izlek araştırmalarıdır, dil ve sözcük araştırmalarıdır, yaşam öyküsü araştırmalarıdır, “toplumsal” denen belirsiz kategorideki araştırmalardır, halkbilimi kökenli araştırmalardır. Örneğin, Milli Kütüphane’nin hazırladığı *Cumhuriyet Dönemi Makaleler Bibliyografyası*’nda karşımıza çıkan toplam 68 makaleden 5’inin çeviri olduğu, 18’inin yazarla yapılan söyleşilere ya da yazarın kendi konuşmalarına dayandığı, önemli bir kısmının kısa tanıtma ve yorum yazıları olduğu, geri kalanın büyük çoğunluğunun da Yaşar Kemal’in yapıtlarına folklor öğeleri, yani destanlar, efsaneler, mitler, mitleştirme, masal motifleri, ağıtlar ve yazarın şairliği açısından yaklaşan yazılardan oluştuğu görülmektedir.

Bu değerlendirmelerin kötü, yanlış ya da yersiz olduğunu söylemiyorum. Tabii ki hepsi farklı düzlemlerde yararlı ve gerekli. Ancak, yazarın eleştirmenlerden yakınmasında önemli bir haklılık payı da bulunmaktadır. Örneğin, Yaşar Kemal’in geleneksel kaynakları o kadar çok vurgulanmıştır ki, onun çağdaş bir romancı olduğu neredeyse unutulmuştur. Çoğu kez yapıtlardaki olaylar üzerinde durulmuş, karakterlerin psikolojisi –yazarın da sık sık yakındığı gibi– ihmal edilmiştir. Çoğunlukla, yapıtlarda sözü edilen özgül tarih ve coğrafya öğeleri üzerinde durulmuş, yazarın peşinde olduğu “evrensel insan anlayışı” göz ardı edilmiştir. Yapıtların şiirsel dili üzerinde durulmuş, dramatik kurgu özellikleri yeterince irdelenmemiştir.

Yaşar Kemal’in yapıtlarına ve yapıtlarıyla ilgili yazılara biraz daha yakından bakıldığında, bazı eleştirel yorumların, aslında adını tam koyamadıkları sorunlarla uğraştıkları görülebilir. Ör-

neğin, daha en başta, yazarın yapıtlarının türü konusunda bile önemli belirsizlikler vardır. Bazı yazılarda, “destan”, “efsane” ve “roman” türlerine ilişkin nitelemeler oldukça gelişigüzel kullanılmaktadır. Bunda yazarın tür adlandırmalarının da payı vardır. Fakat sorun tabii ki yazardan değil, eleştirel algıdan kaynaklanmaktadır. Örneğin, bazı eleştirmenler *Binboğalar Efsanesi*’ni klasik anlamda bir “efsane” sayıyorlarsa bunda yazarın ne suçu olabilir? Ya da Çukurova’daki bir âşık *İnce Memed*’i anonim bir yapıt gibi, bir destanmışcasına çalıp söylüyorsa, bu, yazar adına büyük bir başarı sayılabilir ancak. Eleştirel yorumlar en çok “destan” ve “lirik” gibi sözcüklerin, gereğinden çok, hatta yerli yersiz kullanımından mustarip gibidir. Yaşar Kemal’in belli başlı yapıtlarını değerlendiren çalışmalarda “destan” ve “lirik” terimleri o kadar çok kullanılmıştır ki, yeni okuma girişimleri ister istemez, daha önceki okumaların çekim alanına girerek “destan” ve “lirik” sözcükleriyle belirlenmiş bir edebi ufkun dolaylarında kalmaya mahkûm olmuştur. Bu terimlerden “destan”, çağımıza ait olmasa da, Yaşar Kemal’in yapıtları, bazen, biz ölümlü okurların bütünü okuma ve anlama niyet ve kapasitesini aşan bir hacimde sunulduğundan, insanda şaşkınlık, çekinme ve hayranlık duyguları yaratmakta ve bu da tabii ki “destan” sözcüğünü akla getirmektedir. “Lirik” sözcüğü ise şiir sanatıyla ilgili bir niteleme olsa da, Yaşar Kemal’in dilinin büyümesine kapılan okur, yapıtın bütününe değil de belli bir anının çekimine kapılarak yazarın dilinden sızan şiirsel duyarlılığı içselleştirmiş, aynı duyarlılığı “lirik eleştiriler”de, daha doğrusu, “esinli denemeler”de yansılamıştır. Sonuçta, Yaşar Kemal’in yapıtlarının bu terimler aracılığıyla okunması hacim bakımından “destanlaşmış”, hayranlık, çoğu kez, kendisini “lirik anlatımlar”da dile getirmiştir. (Ancak bu genel eğilime uymayan, Yaşar Kemal’in romancılığının altını çizen bir yaklaşım olarak Tahsin Yücel’in “Söylenden Romana” başlıklı yazısını anmadan geçmeyelim.)

Yaşar Kemal okumalarında “lirik” ve “destan” sözcükleri gibi, “epik” sözcüğünün aşırı kullanımı da çeşitli karışıklıklara neden olmuştur. “Epik” sözcüğü, belli bir tarihsel türü değil

de bir “büyüklüğü”, “hacmi” ya da “görmek”i dile getirdiğinde, bir övgü olarak işlevsel olabilir, ama tarihsel bir tür nitelemesi olarak kullanıldığında son derece dikkatli olunmalıdır. Örneğin, yazarın *Hüyükteki Nar Ağacı*, *Yılanı Öldürseler* ve *Kuşlar da Gitti* adlı yapıtları, birer edebi anlatı olarak son derece derindir, kapsamlıdır, görkemlidir; ama boyut ve tür bakımından tabii ki “uzun öykü” ya da “kısa roman” olarak adlandırılmalıdırlar.

Yaşar Kemal’in belli başlı anlatılarında kuşkusuz destan esinleri bulunur; bu anlatılar, yer yer, ya da çoğu kez, lirik duygular uyandırır; bazıları gerçekten de “epik” boyutlardadır. Ancak tüm bu nitelemeler burada temelde “roman”ın, “roman sanatı”nın gündemde olduğunu unutturmamalıdır.

Yaşar Kemal her şeyden önce bir romancıdır, ama nedense sanki romancılık ona yakıştırılmamaktadır. Bazı eleştirilere baktığınızda, yazarın, olsa olsa bir folklor derlemecisi, bir halk edebiyatı uyarlamacısı ya da bir masalcı olduğu ya da olabileceği şeklinde imalarla karşılaşsınız. Onun romanlarının “lirik bir dile sahip destansı anlatılar” olması, edebiyat tarihi, edebiyat kuramı ve edebiyat eleştirisi açısından önemli sorunlar doğurmaktadır. Ama sorun, kanımca, bu yapıtlarda değil, onlara anlamlı karşılıklar bulamayan değerlendirmelerdedir. Edebiyat tarihinin ve edebiyat kuramının yerleşik kategorilerine uymayan bu yapıtlar bize son derece özgün bir sorunsal sunmaktadır ve / ama, bu, yazarın sorunu değildir. Dolayısıyla, Yaşar Kemal’in anlatılarını kendi içlerinde, kendi özgün nitelikleriyle değerlendiren çalışmaların henüz emekleme devresinde olduğunu söyleyebiliriz.

“İnsan Yaşar Kemal’i anlayamaz” derken, onun yaratıları, yaratıkları, yaratıcı imgelemi karşısındaki çaresizliğimizi kastetmiştim. Gerçekten de, Yaşar Kemal’in yapıtları bugüne kadar okurları cezbetse de, eleştirel ufku önemli ölçüde aşan bir konumda kaldılar. Bu yapıtlar, okurların da, eleştirmenlerin de “önünde” ilerledi, ilerliyor. Bilinen kategorileri, hazır kalıpları aşıyor. Yerleşik edebiyat terimlerine sığmıyor. Basit kavramlaştırmalara direniyor. Yaşar Kemal, bugün yaygın olarak kullanılandan farklı bir anlamda, “zor bir yazar” olduğunu gösterdi.

Günümüzün bazı edebiyatçılarının tersine, “anlaşılmayan ama çok satan bir yazar” değil “okuyunca anlaşılan” ama “düşününce gizemini sürdüren” bir yazar oldu. Gizemi çözülemedi. Var olan eleştirel kalıplara direnebilmek ve onları aşabilmek her zaman “iyi edebiyat”ın en önemli belirtisi olmuştur.

Bu sempozyumun da katkısıyla, önümüzdeki dönemde, Yaşar Kemal araştırmalarında yeni yönelimlerin ortaya çıkmasını, yeni yöntem ve kavramların devreye sokulmasıyla yeni okuma tarzlarının keşfedilmesini bekleyebileceğimiz kanısındayım. Bu yönelimlerin öncelikle çağdaş anlatıbilimin yöntemlerini devreye sokacağı varsayılabilir. Yaşar Kemal’in anlattıkları kadar, yapıtlarının kurgusu ve anlatma tarzı da incelenmelidir. Üslup incelemeleri şiirsel olanla sınırlandırılmamalı, dramatik kurgu öğeleri de mercek altına alınmalıdır. Örneğin, Türkçe edebiyatta çok az yapıtın kurgusu *Yılanı Öldürseler* kadar incelikli ve çarpıcıdır. Elbette yapıtın etkileyciliği, belli ölçülerde, konusundan kaynaklanmaktadır. Ama konu aslında son derece basittir. Bir erkek çocuk, töre baskısıyla, annesini öldürmek zorunda kalmıştır. Gazetelerin üçüncü sayfalarında bu tür haberlere çok rastlanır. Yaşar Kemal’in anlatısında ise, bu kanıksanmış olay boyut değiştirir. Belli bir tarih ve coğrafyadaki bir kişinin öyküsü olmaktan çıkıp tarih ve coğrafyayı aşan bir insanlık öyküsü hâline gelir. Böyle bir boyut sıçramasını çok az yazar gerçekleştirebilir. Bunda Yaşar Kemal’in insana bakışının ya da ideolojisinin de payı vardır kuşkusuz; ama edebiyat eleştirmenlerinin görevi, Yaşar Kemal’in o yoğun etkiyi nasıl sağladığını incelemektir. Anlatıların bu boyutuna duyarsız kalarak sanattan söz etmek olanaksızdır. Anlatının dramatik yapısını incelemeden, öykü düzlemi ile öyküleme düzlemi arasındaki ayrımı ve bunun yarattığı gerilimi çözümlemeden, geri dönüşlerin, ertelemelerin, yinelemelerin, ani geçişlerin, belirsizliklerin, sezdirmelerin nasıl ustalıkla dokunduğunu, tek tek izleklerin, motiflerin nasıl örüldüğünü çözümlemeden, bu yapıta ilişkin eleştirel bir bilinç oluşturmak olanaksızdır. Yaşar Kemal’in bütün yapıtlarıyla ilgili ayrıntılı anlatı çözümlemeleri yapılmalıdır. Örneğin, yazarın *Hüyükteki Nar Ağacı* adlı

o güzel ilk dönem yapıtı, anlatının tam ortasında duran o “kelebek” olmadan düşünülebilir mi? Nereden çıkmıştır bu kelebek? Neden oradadır? İşlevi nedir? Neden karakterlerimiz bir an o kelebeğe odaklanmış, o kelebeği yaşamlarının olmazsa olmaz bir parçası hâline getirmişlerdir? [Perdede bir kelebek fotoğrafı gösterilmiştir.] Bu kelebek o kelebek değilmiş gibi bir his var içimde...¹ Peki bu kelebek olmasa ne olur? Kelebeksiz yaşanmaz mı? Evinden uzakta, aç, yorgun, ekonomik bakımdan çaresiz insanlar, neden kelebekle ilgilenirler? Kendi yazgıları ile kelebeğin yazgısı arasında nasıl bir ilişki vardır. Bir ilişki var mıdır? Herkesin, ama özellikle genç dinleyicilerin, şu soruyu, “kelebeksiz yaşanabilir mi?” sorusunu bugün kendilerine üç kez sormalarını diliyorum. İsteyen, yedi kez de sorabilir.

Eleştiriye düşen görev, Yaşar Kemal’in kendi ağzından çıkan düşünceleri kulaktan kulağa yaymak, kuşaktan kuşağa aktarmak değil, onları ciddi eleştirel çözümlemelere tabi tutmaktır. Yaşar Kemal’in anlatılarının, anlatı sanatı açısından yeterince çözümlenmediğini belirttim. Bunun önemli bir istisnasına iki değerli müzikologumuzun bir çalışmasında rastlayınca şahsen çok şaşırmıştım. Yaşar Kemal anlatılarının dokusunu çözümleme konusunda bugüne kadarki en önemli girişim, ben-

1 Sempozyumun dinleyicileri arasında bulunan Yaşar Kemal, bu sırada söz almış ve ardından şu konuşmalar cereyan etmiştir:

Yaşar Kemal: Benziyor hocam benziyor.

Süha Oguzertem: Sayın Yaşar Kemal teyit etti.

Y. K.: Süha Hoca, size bir şey söyleyeceğim. Bazen ümitsizliğe düştüğüm zaman o kelebeğe sarılıyorum. Yazarlığım böyle indili çıktılı, karamsarlığa düştüğüm zaman “bu kelebek var yanımda çok şükür” diyorum.

S. O.: Siz o kelebeğe sarılıyorsunuz, biz de size.

Y. K.: [Kısa bir süre sonra] Sözüünüzü bir daha keseyim bu kelebek için. Çünkü benim derdim bu. Yeniden yazmak istiyorum. Tekrar okudum. Şuydu. Bir traktör gelir. Kelebek uçtuğu zaman bu fukaralar, işsizler, sıtmalılar, bilmem neler o kadar çok sevinirler ki, her şeyi unuturlar. Bunu acaba yazabildim mi diye düşünmüşümdür. Çok özür dilerim hepinizden Süha’nın sözünü kestiğim için.

S.O.: Onu yazabilmişsiniz efendim.

Y. K.: Gene konuşacağım seninle.

S. O.: Onu yazabilmişsiniz ama yeterince incelenmediği için yazılmamış sayılabilir.

Y. K.: Teşekkür ederim.

ce, edebiyat eleştirmenlerine değil, değerli müzikolog ve yazarlarımız Ahmet Say ile Ertuğrul Bayraktar'a aittir. Say ve Bayraktarlar, "Düzyazıdan Müziksellğe" başlıklı incelemelerinde Yaşar Kemal anlatılarının, "ritmik ve melodik akış"larıyla şiirden çok müziğe yakın olduğunu saptadılar (42) ve şunu belirttiler: "Yaşar Kemal, bizce bilinçli olarak müzikteki 'motif geliştirme tekniği'ni kullanmaktadır" (42). "O, nüanslar sayesinde getirdiği tınısal renklerle müziksel anlamı duyurabilmekte, bununla da kalmayıp, sunduğu müziksel tadı okurlarıyla paylaşabilmektedir. Dolayısıyla bir virtüöz'dür" (45). Say ile Bayraktar'ın bu önemli çalışması, Yaşar Kemal söz konusu olunca, "kompozisyon" sözcüğünün farklı anlamlarını düşünmemizi gerektiriyor. Yazarın kendisi de, zaten, birçok yerde, her yapıtı için farklı bir dil oluşturduğunu, "dil senfonisi" yarattığını söylüyor.

Acaba Yaşar Kemal'i müzikologlar mı anlayabilir? Anlamak için müzikolog mu olmak gerekir? Belki şöyle söyleyebiliriz: Yaşar Kemal'i anlamak için müzikolog da olmak gerekir.

Yaşar Kemal'in anlatılarında onun bir yazar olarak ideolojisinin, adaletçi, eşitlikçi, çevreci dünya görüşünün varlığını hissediyoruz. Fakat anlatıların çok önemli bir özelliği bazen gözden kaçıyor. Yazar, anlatılarında, bir türün, bir biçimin uzlaşımının ardına saklanıp kendi bireysel varlığını ortadan kaldırmıyor. O, anlatılarında roman tarzının bazı geleneklerini hiçe sayarak, kendi bireysel sesi ile de var olmayı tercih ediyor. Yaşar Kemal, romanlarında, "gayri şahsi" anlatıcı ile kişisel anlatıcıyı yan yana kullanarak kendine özgü bir yöntem uyguluyor ve insani sesin yitirilmesine izin vermiyor. *Yılanı Öldürseler*'de anlatılanlar, yazarın, kahramanından dinlediği gerçek bir yaşam öyküsüne dayanmaktadır ve yazar, üçüncü kişide başlattığı anlatıya zaman zaman birinci kişi anlatıcıyı da yerleştirerek "yaşanmışlığı", "yazarın oradalığını" bir kez daha vurgulamış olur. Teknik bakımdan bunun tersi olan fakat anlam bakımından benzer bir uygulamayla *Kuşlar da Gitti* adlı kısa romanda karşılaşırız. Bu kez, birinci tekil kişi aracılığıyla sürdürülen anlatı, belli bir noktada –sondan bir önceki alt bölümde –üçüncü tekil kişi anlatımına dönüşür. Bu dönüşümün yaşandığı an, çocuk-

ların deneyimi açısından bir yabancılaşma anıdır ve yazar sanki orada bulunmamayı tercih etmiştir.

Yazarın kendi sesine sahip çıkması, günümüzde çok önemli bir değer hâline geldi. Çünkü son zamanlarda, kendi düşüncesi, görüşü, tavrı olmayan, bir kitaptan aldığını diğerine aktararak güya “ürün veren”, edebiyatı, insanlığa değil de kendilerine bir yatırım olarak gören, kişiliklerini, hiyerarşilere, iktidar ve para ilişkilerine endeksleyen, okurun kültürel çıkarından çok piyasayı, pazarlama değerini, medyatikliği en üstün değer sayan yazarlar türedi. Sanatçı özgürlüğünü bencilce yorumlayan, özgürlüğü, insanlığa karşı sorumsuzluk olarak algılayan, kendilerini her türlü değer dışında ve üstünde sayan, duygusal zekâdan yoksun, özgürlüğü yalnızca kendileri için isteyen bazı yazarlar var. Bunlar, bir yandan okur karşısında büyükle-nip ayrıcalık peşinde koşarken diğer yandan da medya değerlerine sırtlarını dayayabiliyorlar. İletişimsizliğe sığınarak alık bir okur yaratmaktan kazançlı çıkacaklarını sanabiliyorlar. Kayda değer bir değerın temsilcisi olmadan da ünlü olmak olanaklı. Bazı eleştirmenlerimiz, bu tür yazarların ürünlerine, haklı olarak, “insansız edebiyat” adını veriyor.

Bu koşullarda Yaşar Kemal’i anlamak iyice güçleşiyor. Çünkü o, baştan beri, çok farklı bir edebiyat anlayışının temsilcisi ve savunucusu oldu. O, özgürlüğü, bağlantılar kurmakta aradı: geçmişle bağlantı, kültürlerarası bağlantı, sınıflararası bağlantı, kuşaklararası bağlantı, doğa ile bağlantı. Bazen, onun edebiyat anlayışına “angaje edebiyat” dendi ve yazarın kendisi de bu tanımlamaya itiraz etmedi. Ancak, Yaşar Kemal’in yapıtları sözcüğün tam anlamıyla “angaje” sayılmaz. Hatta savunduğu ideolojinin çoğu temsilcisinden temelde ayrıldığı söylenebilir. Belki de en önemli ayırım, onun “yoksulluğun yazarı” değil, “yoksulların edebiyatçısı” olmasındadır. *Hüyükteki Nar Ağacı*’nın karakterlerinden Âşık Ali’nin şu sözleri onun tavrını açıklayabilir: “Zengini kim olsa sever. İş fıkaraıyı sevmekte” (20). Ünlü edebiyat tarihçisi ve eleştirmen Raymond Williams’ın belirttiği gibi, o, “toplumsal çıkarlar” konusunu “sosyolojiye, siyasete ya da gazeteciliğe” bırakmadı (9). Yaşar Kemal, yoksulların ede-

hiyatçısı oldu ama hiçbir zaman “yoksulluk edebiyatı” yapmaya, bundan siyasal ya da edebi rant sağlamaya çalışmadı. Yoksulların, dışlananların, itilenlerin, ezilenlerin edebiyatçısı oldu ama yoksulluğun, yoksunluğun, özellikle de manevi yoksunluğun edebiyatçısı olmadı. Bu dünyada nüfusun çoğu yoksulsa ve milyonlarca insan açlık sınırında yaşam sürüyorsa onların da bir edebiyatçısı, birçok edebiyatçısı olmalıdır.

Yaşar Kemal’in doğa konusundaki duyarlılığı da herkesçe bilinmektedir. Ancak bu konuda dünya yazınında da öncülerden biri olduğu pek bilinmemektedir. Ekoloji konusu dünyada 1970’li yıllardan itibaren ciddi boyutlarda gündeme getirilmeye başlanmış ve bu duyarlılığı gösteren edebiyat yapıtları son yıllarda öne çıkmaya başlamıştır. Oysa Türkçe edebiyatta bu duyarlılık, Halikarnas Balıkçısı, Sait Faik gibi yazarlar ve bu geleceğe katılan Yaşar Kemal ile çok daha önce başlamıştı. Bu yazarların yapıtlarıyla Türkçe edebiyat aslında dünyada öncü sayılabilir. Ekoloji konusundaki duyarlılık artışına paralel olarak Batı edebiyatında yerel yazın da önem kazanmaya başlamıştır. Halikarnas Balıkçısı, Sait Faik ve Yaşar Kemal gibi yazarlarımızla Türkçe edebiyat bu alanda da öncü edebiyatlar arasındadır. Evrensel edebiyatı New York, Londra ve Paris’te üretilen yapıtlardan ibaret sayan görüşler, gerçeikle bağdaşmıyor.

Yaşar Kemal, baştan beri, yoksullar ve doğa konularında olduğu gibi, çocuklar konusunda da son derece duyarlı bir yazar oldu. Yapıtlarında sık sık çocuklara başrolü vermekle kalmadı, onların yaşamlarını, sıkıntılarını, dünyaya bakışlarını da bir dizi röportajla ele aldı (bkz. *Allahın Askerleri*). Onun röportajlarının yayımlanmasından 10-15 yıl sonra, Türkiye’de, sanki birdenbire, bir “sokak çocukları” patlaması yaşandı ve hâlâ yaşanıyor. Türkiye’de bugün kendi kaderlerine terk edilmiş 10 binlerce çocuk bulunuyor. Dünyada ise bu durumda milyonlarca çocuk var.

Yoksulluk, doğa ve çocuklar konusunda gösterdiği duyarlılıkla Yaşar Kemal’in “angaje” bir edebiyatçı olduğu söylenebilir. Ama “angaje edebiyat” terimi, daha çok, dar anlamda siyasal bağlanmalar için kullanıldığından, ben, Yaşar Kemal’in edebiyatının bu yönünü “nişanlı edebiyat” olarak adlandırmak is-

tiyorum. Yaşar Kemal, yoksulların, doğanın ve çocukların davasına nişanlıdır. Nişanlı bir edebiyatçıdır Yaşar Kemal. Hem Türkiye'ye, hem de dünyaya onun gibi nişanlı edebiyatçılar gerekiyor. Aslında dikkat edecek olursak, bu davalar, Cumhuriyet ülküsünün de parçasıdır. Yaşar Kemal, Cumhuriyet'le yaşıttır. Bundan yalnızca Türkiye Cumhuriyeti'ni değil, insanlığın bir ülküsü olan cumhuriyeti de kastediyorum. Cumhuriyet, beyliklere, krallıklara, imparatorluklara karşı mücadeleden doğmuştur. Halkın yönetimidir. Her türlü toplumsal parçalanmışlığa karşı bir insanlık ülküsüdür. Eski beyliklerin, krallıkların, imparatorlukların yerine yenileri geliyorsa, onlara da direnmek anlamına gelir. Cumhuriyet, eşitsizliğin, adaletsizliğin, maddi yoksulluğun, manevi yoksunluğun, bilinçsizliğin, karanlığın son bulduğu bir ideal düzendir. Eğer, çıkarıcı dar grup beyliklerine, medya krallığına, para imparatorluğuna direnmek gerekiyorsa, bu, Cumhuriyet ülküsü, Cumhuriyet ütopyası adına yapılabilir. Yaşar Kemal, "cumhuriyet" denen insanlık ülküsünün bir simgesi olmuştur.

- Tüm bu boyutlarıyla Yaşar Kemal, biz sıradan insanların kolay kolay anlayamayacağı bir yaratıcıdır. Şaşırtıcı bir varlıktır. Yaşamına ve yapıtına bakıp da şaşırmamak, ürkmemek, olanaklı değildir.
- Ana dili Kürtçedir, fakat Türkiye'de ve dünyada Türkçenin bir mucizesi olarak tanınmıştır.
- Doğru dürüst bir resmi eğitim almamıştır, ama tarihçidir, coğrafyacıdır, antropologdur, etnografıdır, doğabilimcidir, zoologdur, botanisttir, folklorcudur, araştırmacıdır, derlemecidir.
- Hem aydınlanmacı ve Marksisttir, hem de düşlerin, hayallerin, mitlerin, efsanelerin ondan yakın dostu yoktur.
- Bir yöreni anlatırken bütün yöreleri anlatabilir.
- Bir insanı anlatırken bütün insanları anlatabilir.
- Köyü anlatır ama "köy edebiyatçısı" değildir.
- Roman gibi en az kişisel olan türde en fazla kendisi olabilmıştır.

- Çok sıkıntı çekmiştir ama kendi dertlerini anlatmaz.
- İşkence görmüştür ama kimseden nefret etmez.
- Yaşar Kemal, yaratır ama uydurmaz.

Bu ve benzer nedenlerle, insan Yaşar Kemal'i anlayamaz. Kendisi, şu sıralar okullarımızda okutulmayan bir dersi veriyor. Bu dersin adı "Barış Dersi"dir. Nedense yeryüzünde savaşmanın, dövüşmenin, her türlü gaddarlığın, hatta işkencenin bile eğitimi vardır da barışın, barışmanın, barış içinde bir arada yaşamının eğitimi yoktur. Değerli yazarımız Adnan Binyazar'ın bu sempozyumda sunacağı anlamlı bildiride de belirteceği gibi, Yaşar Kemal, şu sıralar, kin ve savaş üzerine kurulmuş bir düzenden evrensel barış üzerine kurulmuş bir uygarlığa geçişin öyküsünü anlatıyor. "Bir Ada Hikâyesi" dizisinde hem bir insanlık ütopyasını okuyacağız, hem de bir karşı ütopyayı.

Yaşar Kemal, geçmişi de, geleceği de görüyor. Yaşar Kemal'den korkulur. Ancak şu da var: Yaşar Kemal'e göre insanlar, umutsuzluktan umut yaratır, çaresizlikten çare üretir. Baş sıkışan insan mitler, efsaneler yaratır. Bizim de toplum olarak başımız sıkışık, Yaşar Kemal destanını yarattık. Bugün onu anlamıyoruz ama bir gün anlayacağımızı umut ediyoruz. O gün gelir de anlayabilirsek zaten başka bir dünyada yaşıyor olacağız.

Yaşar Kemal hakkında konuşup da Nobel Ödülü adaylığından söz etmeyince sanki bir şeyler eksik kalıyor. O konuda tek bir söz söylemek istiyorum: "Nobel Komitesi de insan, o da Yaşar Kemal'i anlayamaz".

Geçmişten Geleceğe Yaşar Kemal,
haz. Süha Oğuzertem, Adam, 2003, 25-41.

KAYNAKLAR

- Aydın, Ertuğrul. "1872-2002 Yılları Arasında Yazılan Türk Romanları Bibliyografyası". *Hece* 65-66-67 (Mayıs-Haziran-Temmuz 2002): 816-41. Türk Romanı Özel Sayısı.
- Boratav, Pertev Naili. "Yaşar Kemal'in Yörük Kilimindeki Nakışlar". *Bilim ve Sanat* 14 (Şubat 1982): 9-15.

- Çiftlikçi, Ramazan. *Yaşar Kemal: Yazar, Eser, Üslup*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1997.
- . "Yüzyılın Romancısı, Çağdaş Edebiyatımızın Yüzakı: Yaşar Kemal". *Kültür* (Kültür Bakanlığı) 103 (Ocak-Şubat 1994): 18-27.
- Fethi Naci. *Bir Hikâyeci: Sait Faik / Bir Romancı: Yaşar Kemal*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1990.
- Gökalp, Altan ve diğer. *Yaşar Kemal'i Okumak*. Çev. Nedret Tanyolaç Öztokat ve Erdim Öztokat. İstanbul: Adam Yayınları, 1998.
- Gürsel, Nedim. *Yaşar Kemal: Bir Geçiş Dönemi Romancısı*. İstanbul: Everest Yayınları, 2000.
- Kabacalı, Alpay. *Bir Destan Rüzgârı: Fotoğraflarla Yaşar Kemal'in Yaşam Öyküsü*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 1997.
- Püsküllüoğlu, Ali. *Yaşar Kemal Sözlüğü*. İstanbul: Toros Yayınları, 1973.
- Say, Ahmet ve Ertuğrul Bayraktar. "Düzyazıdan Müziksellige". *Yaşar Kemal Günleri*. Ankara: Edebiyatçılar Derneği, 1993. 40-46.
- Uyguner, Muzaffer. *Yaşar Kemal: Yaşamı, Sanatı, Yapıtlarından Seçmeler*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993.
- Williams, Raymond. "Yaşar Kemal'in Romanları". *Adam Sanat* 2 (Ocak 1986): 9-10.
- Yaşar Kemal. *Allahın Askerleri*. İstanbul: Adam Yayınları, 2000.
- . *Hüyükteki Nar Ağacı*. İstanbul: Adam Yayınları, 2001.
- . *Kuşlar da Gitti*. İstanbul: Adam Yayınları, 2001.
- . *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor: Alain Bosquet ile Görüşmeler*. İstanbul: Adam Yayınları, 2001.
- . *Yılanı Öldürseler*. İstanbul: Adam Yayınları, 1999.
- Yücel, Tahsin. "Söylenden Romana". *Yaşar Kemal Günleri*. Ankara: Edebiyatçılar Derneği, 1993. 53-57.

“En Soylu Vahşı”: Balıkçı’nın Yaşam Yazısının Bugünkü Anlamı

Tılsımlı Ada ile Meçhul Diyar’ı kuruntudan ibaret saymamalı.

– Mavi Sürgün

Biyografi ve otobiyografi. Yaşam yazısı ve öz yaşam yazısı. Bunlar ne edebiyatla sınırlanan ne de edebiyatı sınırlayan terimler. Edebiyatla örtüştüklerinde edebi biyografi ve otobiyografinin alanına giriyoruz. Ama edebi sayılmayıp bu türlere ait olan ürünlerdeki edebi boyutu da, bu türlerin dışındaki ürünlerdeki (öz)yaşamsal boyutu da ihmal edemeyiz. Dahası, “edebi” saydığımız biyografi ve otobiyografilerin edebiliği, konu ve anlatım açısından ayrı ayrı ele alınabilir.

Edebi olsun ya da olmasın, Türkiye’de biyografi ve otobiyografiye çok az rastlanıyor. Matbaa kültürünün gecikmesi ve yazılı kültürün hâlâ yeterince içselleştirilmemiş olması nedeniyle, yayın yaşamında biyografi ve otobiyografiden çok, anı türünde yapıtlarla karşılaşırız. Aynı nedenle, yoğun emekle hazırlanmış biyografiler arada bir ortaya çıksa da bunlar ne yeterince dikkat çekiyor ne de tartışılıyor. Beşir Ayvazoğlu’nun Peyami Safa’yı konu alan kapsamlı biyografisi de, Nazan Bekiroğlu’nun Şair Nigâr Hanım’ı ele alan ciddi çalışması da, çok az dikkat çekmiş görünüyor. Ayfer Tunç’un Türkiye’deki yazı ailesinin üyeleri hakkında yaptığı gözlemler her bakımdan geçerli: “Biyografi ailenin yurtdışında yaşayan üyesidir. Bencildir, fazla uğramaz memleketine. Otobiyografi bu

Ülkede daha doğmamış çocuktur, adı hazırdır, kendi yoktur ortada” (19).

Belki biraz da bu eksiklik yüzünden, ne zaman edebiyatın yaşamla, edebi ürünün yazarın yaşamıyla ilişkisi ele alınsa, değerlendirmelerin odağı, çoğunlukla, edebiyatı kurmaca türlerine indirgeyen, bunlarla sınırlayan yaklaşımlara kayıyor. Edebiyatın kurmacayla, kurmacanın da edebiyatla sınırlı olmadığı unutuluyor. Edebiliği, temeldeki söz sanatı niteliğiyle tanımlamak yerine kurmaca türlerle sınırlayınca, eskiden beri edebiyatın parçası sayılan şiir, deneme, eleştiri, anı, günlük ve mektup türleri ikinci planda kalmıyor yalnız; tiyatronun, tarih yazımının, gazeteciliğin, senaryoların, belgesellerin, bazı mizah türlerinin, şarkı sözlerinin ve reklamların edebi boyutu da baştan ihmal edilmiş oluyor. Oysa bu türlerin hepsi edebiyatla ve yaşam öyküleriyle ilişkide.

Kurmacacı poetikanın yükselişi

Edebi rn ile (z)yaşam arasındaki ilişkilerin bu kadar dar bir çerçeveye yerleştirilmesi, edebiyatın asıl niteliği konusunda belli bir ufuksuzluğu gösteriyor. Aslında, kurmaca türündeki yapının yaşamla ilişkisi konusunda söylenenler de o kadar ilgi çekici değil. Bu konuda dile getirilenlerin çoğu, zaten bilinen bir şeyle, yazarın kendisini ifade etme zgrlğuyle ilgili. Dolayısıyla aslında bir konu yokluğuyla karşı karşıyayız. Kurmaca yapıtta, baştan verilen bir kararla, yazar ile anlatıcı, model ile karakter, seslenilen kişi ile alıcı birbirlerinden bütünüyle farklı kişiler olarak tasarlandığından, metindeki “ben”, “sen” ve “o” adlarının gndergelerini “biz” adına yeniden devreye sokmaya çalışmak tuhaf bir çaba olarak görünüyor. Aynı konusuzluk, esinleyen kaynak malzeme ile oluşan metin arasındaki ilişkilerin tartışılmasında da karşımıza çıkıyor. Oysa bunlar, diğer edebi türlerin değerlendirilmesinde de, tarihçilik ve gazetecilik gibi “edebi” sayılmayan alanlarda da yapılabilecek ve zaten yapılan tartışmalar. Son zamanlarda bazı romanlarla ilgili olarak gündeme gelen “başka kaynaklardan açı-

rı yararlanma” ya da “tarihi çarpıtma” tartışmaları da “edebiyatın niteliğine” ilişkin olmaktan çok, romanlara kurmaca dışı metinlere ilişkin beklentilerle yaklaşmaktan kaynaklanıyor. Bu metinler, sergiledikleri edebiyat anlayışı, bilinçli ya da bilinçsiz olarak dile getirdikleri ideoloji gibi konular açısından çeşitli eleştiri yöntemleriyle eleştirebilirler kuşkusuz; ama yapılan o değil.

Öyleyse, edebiyatın yaşamla ilişkisi konusundaki tartışmaların odağının kurmaca yapıtlara kaymasının bir nedeni Türkçede biyografi ve otobiyografi türlerindeki örnek kıtlığı olabilir de, daha önemli bir neden, kurmacanın, edebiyat da içinde olmak üzere, modern kültürel yaşamın genelinde gösterdiği yükselme eğiliminde aranabilir. Türkiye’de yayıncıların son zamanlarda şiir yerine roman yayımlamak istemelerinin ardında belki de aynı eğilim yatıyor. Şiirin kendisinde bile kurmacalaşma belirtileri görülürken böyle bir varsayım kaçınılmaz oluyor. Tanınmış edebiyat kuramcısı Gérard Genette’nin aşağıda aktaracağımız görüşlerinin de düşündürdüğü gibi, belki de Türkiye’deki edebiyat piyasasında da –Batı’dakine benzer şekilde– lirik olanın kurmaca karşısındaki mevzi kaybından söz etmek gerekiyor. (Kurmaca ile lirik olanın karşıtlığıyla ilgili bu düşüncenin, Genette’in de kuramına sık sık gönderme yaptığı, hatta yapıtına önsöz yazdığı Käte Hamburger’den esinlendiğini belirtelim.)

Edebiyat deneyiminin evrenselliğini ve Türkçe edebiyatın –bu özellik dar bir alan içinde kalsa da– yeterince Batılılaşmış olduğunu göz önünde bulundurursak, önde gelen edebiyat kuramcılarının Batı edebiyatı bağlamındaki bazı gözlemlerini Türkçe edebiyat bağlamında da önemseyebiliriz. Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı* adlı yapıtında, 18. yüzyıl İngiltere’sinde edebiyat kavramının bugün bazen yapıldığı gibi “yaratıcı” ya da imgesel ile yazı ile sınırlanmadığını, şiir de içinde olmak üzere, felsefe, tarih, deneme ve mektup gibi, toplumun değerli saydığı bütün yazı türlerini kapsadığını belirtir (41; Türkçe metinde bir fiil, ters anlam verecek şekilde çevrilmiştir). Eagleton’a göre, “Metni ‘edebi’ kılan kurmaca olup olmadığı değil ‘edep-

li yazı' standartlarına uyup uymadığıydı" (41). İngilizce metinde kullanılan "değerli yazı" ifadesinin Türkçe çeviride "edebiyat" sözcüğünün kökündeki "edeb"i akla getirmesi kuşkusuz anlamlı. Burada, "yaratıcı" sıfatının bütün edebi türlerin üretimi için kullanılmaması da ayrıca dikkat çekiyor.

Eagleton'ın belirttiği bu dönüşüm, Gérard Genette'in bazı gözlemlerini anımsatıyor. Genette, anlatı kuramında "anlatı" teriminin yalnız kurmaca anlatılar için kullanılma eğilimini eleştiriyor; hatta geçmişteki kendi tek taraflı kullanımı konusunda özeleştiri yapıyor (*Narrative Discourse Revisited* 15; *Fiction and Diction* ix, 54-56). Kuramcının, edebiyat tarihi boyunca iki tür edebilik rejimi bulunduğu konusundaki düşüncesi de bu bağlamda son derece önemli. Genette'e göre, poetikada, edebiliğin ölçütü konusunda, baştan beri iki farklı kuramsal rejim geçerli olmuştur. Hangi metinlerin edebiyat yapıtı olduğunu saptamaya çalışan ve edebiliği "edebiyat nedir?" sorusu aracılığıyla tanımlayan "özcü" kuram ile metinlerin hangi koşullarda edebi sayılabileceğini belirlemek için "edebiyat ne zaman olur?" sorusunu soran "koşulcu" kuram (*Fiction and Diction* 4-5). Genette'e göre, özcü kuramı "kapalı poetika", koşulcu kuramı ise "açık poetika" sayabiliriz. Özcü kuram, kurmaca içeriğe ve şiirsel biçime sahip olan yapıtları "edebiyat" olarak benimser, diğerlerini dışlar. Bu şekilde, edebilik sanki otomatiğe bağlanmakta, ancak ölçütler son derece dar tutulduğu için tarih, hitabet, deneme ve otobiyografi ile birlikte, kurmaca olmayan birçok tür, kendiliğinden, edebiyatın kapsamı dışında kalmaktadır. Nitekim Genette'e göre, bugün "edebiyat" denince akla roman gelmektedir. Halkın en az aydın kesimleri de dahil olmak üzere, büyük çoğunluk, "kurmacacı poetika"yı benimsemiş durumdadır. Genette, özcü kuramın da, koşulcu kuramın da kendi alanlarında geçerli olduğunu, edebiyat çoğul bir görüngü oluşturduğu için metinlerin üretiminin ve alımlanışının estetiğiyle ilgilenmenin de çoğulcu bir kurama gereksinim duyduğunu söylüyor.

Gérard Genette, "kurmaca" terimini edebiyat eleştirisindeki özgül anlamında kullanıyor. Oysa bu terim, bazen, hem birbi-

rinden çok farklı edebi türler, hem de çok farklı zihin durumları için kullanılabiliyor. Hatta belki de bu tür “serbest” kullanımlara daha fazla rastlanıyor. Mit, masal ve roman, ayırım yapılmadan “kurmaca” sayılabiliyor; hayal, düş, fantezi ve imgelem için de aynı sözcük kullanılabiliyor. Tabii bu durumda Batı’da ya da Türkiye’de “kurmacacı poetikanın yükselişi”nden söz etmek olanaksız. Öte yandan, postmodernizm bağlamında adı geçen bazı yazarların söyleminde, yaşamı anlamlandırma-ya çalışan bütün projelere “kurmaca” sözcüğü yakıştırıldığından terimin özgül kullanımı geçersizleşmiş oluyor; her şeye genellendiği için, terim, bu söylemlerin hışmına uğrayan “hakikat” sözcüğü kadar gereksiz hâle geliyor. “Kurmaca” terimiyle ilgili bu tür serbest ya da eleştiri dışı kullanımlara dikkate değer bir alternatifin, tanınmış edebiyat kuramcısı Hans Robert Jauss’tan geldiğini biliyoruz. Jauss, önemli bir çalışmasında, “Bugünkü kurmaca yazı anlayışımızın altında yatan kurmaca nosyonunun ne zaman, neden, hangi toplumsal ve psikolojik koşullarda doğduğunu” (4) yeterince araştırılmadığını belirterek ilk ve ortaçağ edebiyatlarındaki kurmaca-gerçeklik ayırımının izini sürmüş, Cervantes’in büyük yapıtına kadar bu ayırımın son derece belirsiz olduğunu saptamış durumda. Jauss’un modern dönemin kurucu metinlerinden biri saydığı ve “anti-roman” olarak nitelediği *Don Quixote*’nin hem ilk roman, hem de geleneksel edebi türlerdeki fantezileme yöntemlerini geride bırakan, modern anlamdaki ilk kurmaca metin olması anlamlı. (Bu konuda Jale Parla’nın kapsamlı incelemesine de bakınız.)

Lirizm kaygısı

Gérard Genette’in deyimiyle, halkın en az aydın kesimleri de dahil olmak üzere büyük çoğunluk “kurmacacı poetika”yı benimsiyor, “edebiyat” denince romandan başka bir şey düşünmüyorsa, kurmaca türlerinde ürün vermeyen yazar ve şairler ile edebi değerlerini ağırlıklı olarak kurmaca niteliklerinden almayan edebiyat yapıtları için önemli bir sorun var demektir.

Nitekim, Türkiye’de de aynı sıkıntının yaşandığı gözlemlenmektedir. Halikarnas Balıkcısı, Nâzım Hikmet ve Sait Faik gibi yazar ve şairlerin yapıtları, fazla uzağımızda sayılmazalar da, eleştirel değerlendirmelerde yeterince dikkate alınmıyor. 20. yüzyıl edebiyatının bu doruklarının, tam unutulmak denemese de, ikinci planda kalmalarının salt siyasal süreçlerle açıklanamayacak bir nedeni ya da nedenleri olmalı. İçinde bulunduğumuz özgül tarihsel kesitte, doğal unutma sürecinin ötesinde bir dinamik işliyor olabilir. Ne de olsa, sözünü ettiğimiz edebiyatçılar, kolay kolay modası geçecek yapıtlar ortaya koymamışlar. Ancak, toplumsal süreçlerde edebiyattan beklenenler değiştikçe, edebiliğin tanımının, türlere ve kavramlara yaklaşımların, önemsenen yazarların ve yapıt türlerinin değiştiği ve yer değiştirdiği de bilinmektedir. Dolayısıyla, “kurmancanın yükselişi”nin bu tarihsel kesitte önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Yeni Eleştiri ile birlikte zaten savunmaya itilmiş bir edebiyat anlayışı ve yazarlık tavrı, kurmaca poetikanın (daha da) yükselişi ile iyiden iyiye gözden düşmüş görünmektedir.

Bu sürecin dinamiklerini daha iyi anlamak için, tanım gereği kurmaca olmayan, koşulsuz (ya da otomatik) olarak edebi de sayılmayacak bir yapıtta dile gelen edebiyat anlayışına kısaca göz atmak yerinde olacaktır.

Burada seçilen yapıt herhangi bir otobiyografi değil kuşkusuz. Tersine, edebi otobiyografi denince –hiç değilse konu bakımından– Türkçede akla gelen belki de ilk yapıt bu. Halikarnas Balıkcısı’nın benzersiz yapıtı *Mavi Sürgün* (1961), yazarın edebiyat kuramı ve eleştiri açısından yeterince üstünde durulmayan kitapları arasında yine de en çok bilinenlerden. *Mavi Sürgün*, edebi kavramların ve türlerin, dünya görüşlerinin, edebiyat-yaşam ilişkisinin, yazıdan, yazarlıktan beklenenlerin tartışılması için bir hazine niteliğinde.

Yeterince göz önünde bulunmasa da, Cevat Şakir, unutulmuş bir yazar değil. Tersine, kitaplarının yeni basımları yapılıyor; yazar için zaman zaman anma toplantıları, sempozyumlar düzenleniyor. Hakkında, önemli bilgiler ve değeren-

dirmeler içeren yazılar yazılıyor (örn. Halman, “Türk Home-ros’u”). Edebiyatçılar Derneği’nin 1999’da yayımladığı *Balıkçı’ya Merhaba* adlı kitapta da gördüğümüz gibi, hakkında önemli eleştirel yorumlar da yapılıyor. Bu yazıda Halikarnas Balıkçısı’nın yaşamını aktaracak, yapıtlarını tanıtacak, *Mavi Sürgün*’ü özetleyecek değilim. Bu yapıtın edebiyat okurları arasında zaten iyi bilindiğini varsaydığımın, *Mavi Sürgün* hakkındaki gözlemlerim çok sınırlı olacak. Daha çok, *Mavi Sürgün*’ün ve Balıkçı’nın diğer yapıtlarının yeni eleştirel okumalarına giden bir yol açmak amacıyla, yazarın yapıtını konu edinen bazı ilgi çekici yorumları ele alacak, edebiyat kuramı, modern edebiyatın tarihi ve evrensel ölçekli kültürel dönüşümler açısından yeterince üstünde durulmayan birkaç noktaya değineceğim.

Öncelikle, Halikarnas Balıkçısı hakkında yapılan yorumlar arasında bu yazının konusu açısından en anlamlı görünen iki yazıya, Mehmet H. Doğan’ın ve Feyza Hepçilingirler’in makalelerine kısaca değinmek istiyorum. Mehmet H. Doğan, “Halikarnas Balıkçısı’nın Romancılığı” başlıklı yazısına “Halikarnas Balıkçısı’nın yazınıımızdaki yeri hâlâ belirsiz. Kimdir Balıkçı?” diyerek başlıyor; Balıkçı’nın yapıtları konusunda edebiyat çevrelerinde bir kararsızlık olduğuna dikkat çekiyor. Yazarın yapıtının “anlatıdan çok şiire yakın dur[duğunu]” vurgulayan Doğan, şöyle söylüyor:

Balıkçı’da gerçek insan kişiliğiyle sanatçı doğası iç içedir, birbirinden ayrılmaz bir bütündür. Yaşamındaki dürüstlük, özveri, insan sevgisi, daha doğrusu insan aklına, insan emeğine duyduğu güven ve saygı, onun yapıtının temelini oluşturur. Coşkulu, sevmeye, hayran olmaya, hayranlığını yüksek sesle dile getirmeye her an hazır yaradılışı ise bu yapıtın şiirli dilini yapar. (34)

Doğan’ın şu gözlemi de konumuz bağlamında önemli: “Öyküde, romanda ‘gerçeklik’ de, bir kalıp olmasa bile, bir formüldür. O zaman Balıkçı bildiğimiz anlamda ‘gerçekçilik’e de aldır-mıyor demektir ki, doğrudur bu” (37).

Mehmet H. Doğan'ın bu saptamaları, Feyza Hepçilingirler'in bazı gözlemleriyle örtüşüyor. Hepçilingirler, "Hey Koca Balıkçı!" başlıklı yazısında yazarın öyküleri hakkında şu gözlemleri yapıyor:

[Ö]yküleri "anı-öykü" gibidir. Okuyucuyu, öykünün mutfağına sokmaktan kaçınmaz. Başka bir deyişle yaşadığını yazar. "Yaşadığını yazmak" deyince orada biraz duralım. Bir öykü ustası değildir; ama bir yaşam ustasıdır o. Belki de tüm öykülerinde insanlara ulaştırmaya çalıştığı mesaj, "Yaşadığınızı fark edin"dir. (29)

Balıkçı'nın "[o]kuruyla dolaysız iletişim kurma isteği"nden ve "öykücüyü kurmacanın dışında yaşanmışa yaklaştıranlardan" biri olduğundan söz eden Hepçilingirler, yazarın "kurma-maca" diye özetleyebileceğimiz anlayışını şu sözlerle dile getiriyor:

Kendisini öykü kişinin yerine koyup onun gözünden bakmalar, dışarıda ya da uzakta durup kurmacayı kendi akışı içinde oluşturmalar onun için değildir. Öyküdeki kurmacaya, öyle "mış gibi" yapmalara pek yüz vermez. O olayı bilen, anlatan sıradan bir balıkçı ya da doğrudan Cevat Amca olarak öykünün kıyısında değil, tam ortasında durur. (30)

Doğan ve Hepçilingirler'in bu gözlemleri, Balıkçı'nın yaşam değerleri ile sanat değerleri arasında yakın bir bağ gözettiğini, yapıtlarında, edebi gerçekçiliğin bir uzlaşma dayanan yöntemlerini aramanın doğru olmayacağını, bunlara, kurmacaya ve kurmacacı poetikaya ilişkin beklentilerle yaklaşmanın hatalı olacağını düşündürüyor.

Bu gözlemler, birçok yazıda yinelenen bir başka saptamayı, Balıkçı'nın yapıtlarındaki dilin şiirselliğini akla getiriyor. Balıkçı, şair olmadığı hâlde, bu saptamanın bu kadar sık yinelenişinin bir anlamı ve nedeni olmalı. Hüseyin Yurttaş'ın "Halıkarnas Balıkçısı'nda Şiirsel Söylem"i ele alıp yapıtlarındaki söz sanatlarını vurgulaması da, Ali Cengizkan'ın, Balıkçı'nın yaşam etiğini ele aldığı dikkat çekici bir yazıya "Balıkçı'nın Şiirselliği" baş-

lığını vermesi de anlamlı. Balıkçı hakkındaki yazılarda Nâzım Hikmet'in bir sözünün sık sık anılması da düşündürücü. Şükür Erbaş'ın aktardığına göre, Nâzım Hikmet, Balıkçı için "hiç-birimiz onun ayarında, klasik manasıyla lirik anlayışta şair olmadık" demiş (7). Balıkçı'nın kendisi de *Mavi Sürgün*'de "Sözle söyleneceklerin en âlâsı şiirle anlatılır" diyor (30).

Burada bir paradoks gözlemleniyor. Düzyazılarıyla tanıdığımız Balıkçı'nın yazılarının edebi değeri konusunda bazı tereddütler ifade edilirken, anlatımının şiirselliği konusunda neredeyse bütün yazarlar birleşiyor. Ancak, paradoks gibi görünen olguyu, Kâte Hamburger'in, kurmaca ile lirik arasında temel bir ayrım (hatta belki de bir çatışma) olduğunu söyleyen ve lirik şiir ile otobiyografiyi bir arada düşünen kuramı açıklıyor. Hamburger'in dediği gibi, "hakiki bir lirik görüngüyü ancak hakiki bir lirik 'ben'in bulunduğu yerde yaşarız" (291). Demek ki, Balıkçı'nın düzyazı yapıtlarında kurmacacı poetika açısından kudur gibi görünen "iletişimsel" öğeler, aslında, o yapıtların, farklı başlangıç ilkelerine göre düzenlenmiş "anayasa"sından kaynaklanmaktadır.

Balıkçı'nın yapıtına yönelik övgü ve kaygıların benzerlerinin Sait Faik ve Nâzım Hikmet'in yapıtları için de (esine dayanma, coşumculuk, kişiselilik vb. noktalarda) dile getirildiği anımsanacak olursa, burada, aslında, birbirine akraba bu edebiyat programlarının simgeledikleri tavrın tartışıldığı ortaya çıkmaktadır. Edebiyat tarihi açısından düşüncecek olursak, övülen de, yerilen de, kültürel ve edebi bir görüngü ve etik duruş tarzı olan, hem yerli hem de evrensel boyutlarıyla tanıdığımız, köktenci romantizmdir. Üç edebiyatçının, temel öğeleriyle birbirlerini destekleyen poetikaları bir arada düşünüldüğünde, Türkiye'de 20. yüzyılın ortalarına doğru güçlenen ve 1960'larda etkisinin doruğuna çıkan romantik edebiyat programının kendisiyle karşılaşırız. Batılı düşünsel öncülleri devrimler çağına rastlasa da, burada söz konusu olan, Türkiyeli bir edebi romantizmdir.

Talât S. Halman, "Romanlarımız ve Romantizm" başlıklı yazısında, geçmişten gelen ve Türkçe modern edebiyatta uzun

süre egemen olan romantik tavır ile İngiltere ve Amerika'da egemen olan tavrı karşılaştırırken şunları söylüyor:

İngiltere ve Amerika'da, geçtiğimiz çeyrek yüzyılda egemen olan zevk ... romantizme karşıdır, romantizmin adeta düşmanıdır. Özellikle duygusal yazın, belli başlı yazarlar ve eleştirmenler tarafından şiddetle horlanmaktadır. "İnsafsızca" diye tanımlanabilecek bu tavır, sanırım, bir süre sonra, diyelim ki yirmi birinci yüzyılın başlarında, değişecektir. Ama, şu anda, "anti-romantik" yargı, bütün ağırlığıyla sürüp gitmektedir. (36)

Halman, yazısında, Türkiye'de de "geçtiğimiz 25-30 yılda romantizmin gücünü(n) biraz azal(dığını)" belirtmektedir. 1986 yılında yapılan bu saptamanın son derece isabetli olduğunu aradan geçen zaman daha iyi göstermiştir.

Türkiye'de modern edebiyatın hızla geliştiği 20. yüzyıla damgasını vurmuş edebiyat yapıtlarının değeri konusunda kuşklar yoğunlaşıyorsa, sorunun adını koymak ve edebi romantizmi yeniden düşünmek gerekiyor. Bu noktada bazı sorular sorulabilir. Yukarıda adı verilen edebiyatçıların temsil ettikleri köktenci romantizmin modası artık bütünüyle geçmiş midir? Geçmişse bu onun bütün öğelerini mi içerir? Yerini dolduracak olan ya da doldurmuş bulunan nedir? Bu soruları yanıtlayabilmek için öncelikle *Mavi Sürgün*'ün bazı özelliklerine değinmek gerekiyor.

***Mavi Sürgün* ve yaşatma dinine dönüş**

Kurmaca ile lirik olan arasındaki ilişki ve çelişkiyi Balıkçı'yla ilgili gözlemler çerçevesinde ve belli özellikleriyle ele aldığımıza göre, artık "yaşam yazısı"nın kendisiyle ilgili bazı izlekleri *Mavi Sürgün* bağlamında gündeme getirebiliriz.

Mavi Sürgün, tipik olarak, Halikarnas Balıkcısı'nın sürgünlüğünün öyküsü gibi okunmaktaysa da, aslında yapıt, yazarın yaşamının belli bir anında keşfettiği ya da bilincine vardığı "yaşama ve yaşatma" felsefesinin bildirgesi olarak görüle-

bilir. Temel öyküsü, yazarının İstiklal Mahkemesi tarafından kalebentliğe mahkûm edilmiş olması ve / ama Bodrum'un güzelliğini keşfedip orada yaşamaya karar vermesi değildir. Ön planda, yazarının, Dostoyevski gibi ölümden dönmüş olması bulunuyor olsa ve bu deneyimin, felsefesinin oluşumundaki payı ihmal edilemese de, Balıkçı'nın "yaşatma işine dört elle sarılma" ya da "yaradılış yasalarına uyarak onunla atbaşı gitme" (260) gibi sözlerle dile getirdiği felsefenin daha derindeki kökleri, düşünsel birikiminde ve özel trajedisinde aranmalıdır.

Bilindiği gibi, Balıkçı'nın 1925 yılındaki sürgünlüğünün nedeni ve koşulları açık açık yazıldığı hâlde, 1914 yılında babasını öldürmüş ve bu yüzden yedi yıl hapiste yatmış olması yakın zamana kadar pek sözü edilmeyen bir konuydu. Bilenler, bu olaya "kaza", "suç" ve "sır" gibi sözcüklerle üstü kapalı olarak değiniyorlardı. (Balıkçı'nın yaşamının trajedisi ve daha sonraki sürgünlüğüyle ilgili temel bilgiler Sadi Borak'ın kitabında ve Cevdet Kudret'in makalesinde verilmektedir. Şirin Devrim'in ve Ayşe Kulin'in daha yakın tarihli kitaplarında ise konunun ailevi boyutları da ele alınmakta, trajedinin farklı yorumları aktarılmaktadır.) Öte yandan, *Mavi Sürgün*'de Cevat Şakir'in "Halikarnas Balıkçısı" olarak yeniden doğuş ânının anlatıldığı bölümün kitabın yaklaşık son üçte birinde yer alması, kitabın, dönüşüm ânından uzun yıllar sonra ("şu yetmiş yaşımda") kaleme alındığını, dolayısıyla, bütün otobiyografilerde olduğu gibi, bilinç dönüşümünün yapıta daha başından yansıdığını unutturmamalıdır.

Her otobiyografide olduğu gibi *Mavi Sürgün*'de de bulunan suskunluk anlarını yakından izleyecek olursak, kitapta aslında çok eski bir olayın dönüştürücü etkisinin çok sonra anlatıldığını saptayabiliriz. Öldürme deneyiminin yaşatma felsefesine dönüşümüdür bu. *Mavi Sürgün*'deki bazı suskunluklar gerçekten dikkat çekicidir. Bir kere yazar, İstiklal Mahkemesi'nde dava açılmasına neden olan öyküsünün konusuna hapisteyken tanık olduğunu belirtmektedir. Yine de, dikkat edilirse, olaya ilişkin tanıklığını sezdirecek şekilde, konuyu di'li geçmiş kipin-

de anlatmaktadır. Yazar, konuya vâkıf olduğu sırada hapiste olduğunu belirtse, neden hapiste olduğu sorulacak, olayı “tanık olunan geçmiş” kipinde anlatmasa doğruluktan sapmış olacaktır. Hapisteyken verem olduğunu, intihara kalkıştığını anlatmamakta, “[c]iğerlerimde lezyonlar vardı” (22) demekle yetinmektedir. Mütareke sonrasını anlatmakta, “bir gün” Büyüka-da’ya gittiğinden söz etmekte fakat Mütareke yapıldığında hapiste olduğunu, ailesinin bulunduğu Büyüka-da’ya ise (büyük olasılıkla) 1921 yılında af sonucu hapisten çıkınca gittiğini belirtmemektedir.

Otobiyografi türü üzerine çalışmalarıyla tanınan edebiyat kuramcısı Philippe Lejeune’ün de dikkatimizi çektiği gibi, burada sorun, roman ile otobiyografiden hangisinin daha doğru olduğu değildir. Verili koşullarda, Balıkçı’nın suskunluklarının hoş görülemeyeceği de söylenemez. Bizim için önemli olan, yaşam yazısının hangi koşullarda yazıldığını, yazılabildiğini anlamak, özellikle de bu benzersiz yapının ardındaki “yaşam metni”ni algılayabilmektir. *Mavi Sürgün*’de rastladığımız anlamlı suskunluklar, neyin niçin söylendiğine, söylenenlerin hangi boşluğu doldurduğuna dikkatimizi çekmektedir. Bu bakımdan, *Mavi Sürgün*’de Cevat Şakir’in “Halikarnas Balıkçısı” olarak kendi küllerinden yeniden doğuşunun anlatıldığı bölümdeki dönüşümü, “kendini yıkıp yeni baştan kurma” ve geçmişteki suçun “aşkın bir biçimde yorumlanması” (91) olarak değerlendiren Ali Cengizkan son derece haklı görünmektedir.

Mavi Sürgün’ün bizi edebiyat kuramı açısından düşündüren bir yönü de bu metnin otobiyografiden çok anı türüne yakın olup olmadığıdır. Kitapta anlatılanlar, Birinci Dünya Savaşı’nın bitiminde başlamakta, Balıkçı’nın ailesiyle Bodrum’dan ayrıldığı güne kadar sürmektedir. Anlatılan olaylar için hiç tarih verilmemesi, verilenlerin de büyük ölçüde belirsiz, hatta bazen yanıltıcı olması, elimizdeki metnin, bu konudaki “serbestliği” ile bilinen anı türüne daha yakın olduğunu düşündürüyor. Balıkçı’nın, uzun yıllar Bodrum’da kaldıktan sonra, çocuklarının öğrenimi için İzmir’e yerleştiği bilinmektedir. Ancak Bodrum’dan

ayrılışının tarihi, kızı İsmet Noonan tarafından 1945, *Mavi Sür-gün*'e yayınevi tarafından konulan biyografik bilgi notunda ise 1947 olarak verilmektedir. Yazarın kendisi ise Bodrum'da ka-lış süresinin "yirmi beş ya da yirmi yedi yıl" (265) olduğunu söylemektedir. Bodrum'a ilk kez 1925 yılında gittiği düşünülürse, bu olanaksız görünmektedir. Diğer yandan, Balıkçı, Bodrum'a ilk vardığı andaki yaşından, "tamamen hatırlamıyorum" dedikten sonra, "otuz üç ile otuz altı yaş arasında" şeklinde söz etmektedir. Aslında Balıkçı'nın kabul edilen doğum tarihi konusunda bile birbirinden bağımsız iki-üç ayrı gelenek oluşmuş gibidir: Şirin Devrim ile Ayşe Kulin'inki gibi yeni kaynaklar 1890 tarihinde ısrar ederken birçok başka kaynakta Balıkçı'nın 1886'da doğduğu belirtilmekte, bazılarında ise 1887 yılı verilmektedir.

Yine de, *Mavi Sür-gün*'de tarihler konusunda gözlemlenen "rahatlık" yapının otobiyografi sayılmaması için ciddi bir neden oluşturmuyor. Philippe Lejeune'ün bu tür için saptadığı ayırt edici ölçütler arasında zamandizinin belirlenmesine ilişkin bir önceliğe rastlamıyoruz. Lejeune'ün ölçütlerine göre *Mavi Sür-gün*'ün bir otobiyografi sayılması gerekiyor. Buna karşın, yapıttan bazen "anı" olarak söz edildiği ve Lejeune de otobiyografi ile anı arasında "doğal geçişler" olabileceğini söylediği için *Mavi Sür-gün*'ün anı olup olmadığı sorusunu bir yana bırakamıyoruz.

Herhangi bir edebi tür diğerinden daha anlamlı ya da önemli olmadığından *Mavi Sür-gün*'ün anı sayılıp sayılmaması yapının değerini etkilemiyor. Yine de, edebiyat kuramı açısından ilginç bir soru var burada. Lejeune'de rastlayamadığımız yanıt Peter A. Dorsey'nin bir incelemesinde rastlıyoruz. Dorsey, otobiyografi türü üzerine yapılan çalışmalarda sık sık "dönüşüm anlatısı" kavramının gündeme geldiğini, hatta bazı araştırmacıların bütün otobiyografileri birer "dönüşüm anlatısı" saydığını belirtiyor. Burada dikkat çekici olan, "dönüşüm" diye çevirdiğimiz sözcüğün (İng. *conversion*) aslında öncelikle ("ihtidâ" ve "tenassur" gibi) din değiştirmeyi çağrıştıran bir kavram oluşu. Böylelikle, Balıkçı'nın anlatısının, özellikle bu niteliği ne-

deniyle otobiyografi sayılması gerektiğini anlıyoruz. Ne de olsa, *Mavi Sürgün*, tam anlamıyla bir “dönüşüm anlatısı”. Hatta dönüşüm ânının anlatıldığı bölüm bile son derece belirgin. Yeni bir adla yeni bir yaşama doğulan andır bu. Sanki, “Ben kimim?” sorusu hiç sorulmadan “Kim olduğumu buldum” yanıtına geçilmektedir. Bölümün dikkat çekici sözleriyle aktaracak olursak, “bir eskiyi, bir işi, bir karanlığı yıkma arzusu”nun (184) yaşama geçirilişidir. Sigmund Freud’un *Haz İlkesinin Ötesi*’nde gündeme getirdiği kavramları anımsatacak şekilde, “ölüm dürtüsü”nün elinden kurtulup “yaşam dürtüsü”nün etkisine girmiş olmaktadır.

Bu noktada, otobiyografi türünü, bazen yapıldığı gibi, “ölüm karşı yazı” olarak niteleyen görüş haklı çıkmaktadır. Buna bağlı olarak, edebiyatın terapi işlevine, otobiyografinin özterapi işlevine çekilen dikkat de geçerlilik kazanmaktadır. Öyleyse, diğer nedenlerin yanı sıra, odağında bulunan “yaşatma dinine dönüş” izleği nedeniyle de *Mavi Sürgün*’ü bir otobiyografi saymak gerekiyor.

Ancak, bu arada, Philippe Lejeune’ün ölçütleri arasında bulunan bir noktaya takılmadan edemiyoruz. Lejeune’ün otobiyografi türü için belirlediği ölçütler arasında otobiyografinin konusunun “bireysel yaşam, kişisel tarih” olması gerektiği bulunuyor. Bu belki bilinen bir şey, fakat formül şeklinde sunulduğunda insanı bir kez daha düşündürüyor. *Mavi Sürgün*’de Balıkçı kendi “bireysel yaşamını, kişisel tarihini” dile getirmekle yetinmemekte, doğada bulunan canlı-cansız her türlü varlığı, onların arasında bulunmaktan duyduğu sevinçli, dizginleyemediği bir coşkuyla anlatmaktadır. Diğer bir deyişle, *Mavi Sürgün*’ün otobiyografi olarak eksikliği yok, ama beklenmedik bir fazlası var sanki. Tam da bu noktada, hemen her zaman gözden kaçırdığımız bir şeyin farkına varıyoruz. “Oto-biyo-grafi”den söz ederken, nedense, bu bileşimi oluşturan öğelerin yalnız bazıları üstünde durmayı tercih edegelmişizdir. Lejeune de, otobiyografiden söz ederken, çoğu kez yapıldığı gibi, aslında yalnızca “oto” ve “grafi” üstünde duruyor, yalnızca “ben-yazısı” ile ilgileniyor. Fakat kuramcının bu konuda özel bir durumu

olduğu söylenemez. Çünkü otobiyografiden söz eden hemen herkes “biyo”yu unutmüş durumda. Sanki okurlar ve yazarlar, kendi varlıklarının onay ve tescili için kendilerine özel bir yazı –otograf– peşindeler. Bu tür yazılarda “biyo”, tipik olarak, “oto”nun bir eki, zaten bulunan, ama pek de gerekli olmayan bir uzantısı gibi görünür. Sanki beden, ara sıra –o da ölümlülük nedeniyle– akla gelen bir fazlalıktır. Zamanımızın “büyük” oldukları söylenen edebiyatçıları arasında çok tipik sayılabilecek bir anlayıştır bu.

Konumuz Balıkçı’nın yapıtı olunca (ya da olduğu için), hem çok dramatik hem de çok anlamlı bir fark ortaya çıkıyor. Neden “biyo”yu “oto”nun uzantısı olarak görüyor ve ihmal ediyoruz ama “oto”yu “biyo”nun parçası olarak görmüyoruz? Bu noktada, Balıkçı’nın yapıtında ve özellikle *Mavi Sürgün*’de dile gelen fark, fark edilmeyecek gibi değil. Balıkçı’nın “uygarlık” sayılan varoluş tarzına bu konuda yükselttiği itirazı duymamak, “oto” ve “grafi”nin unutturduğu “biyo”yu anımsamamak elde değil: “[1]nsanoğlu her varlığı birbirine yaraştıran ve bağdaştıran genel kozmik uyuma bir istisna değil, aksine evrensel hayatın bir parçasıdır” (26); “İnsanlar doğayı yeniyoruz diye daha büyük bir sevinç ve mutluluk peşine düşmüşlerdi. Kimdir yaradılışı yenen? İnsan beyni mi? O da yaradılışın bir yaratığıdır” (30). Öte yandan, “biyo”ya ilişkin unutkanlığın yeni olduğunu söylemek de olanaklı görünmüyor. Doğayı ve yaşamı “anımsamak” ve Balıkçı’yı daha iyi anlamak için bu noktada kısa bir tarihsel-kültürel yolculuk gerekiyor.

Romantik doğayı yeniden düşünmek

Modern insanın doğa ile ilişkisi binlerce yıllık insanlık tarihini yalanlar gibi. Doğa, çağımız insanına “hitap etmiyor”. Bu gözlem, “hitap” sözcüğünün her iki anlamı için de geçerli. Doğa bize seslenmediği, kendini duyurmadığı gibi, pek zevk de vermiyor. Bu saptamayı yaparken özne konumunu –eksiklik ondaymış gibi– doğaya yüklüyorsak da, doğayla binlerce yıldır sürmüş olan söyleşiyi sona erdirmeyi tercih edenin insan oldu-

ğunu biliyoruz. Günümüzde daha iyi anlaşıldığı gibi, modernleşme, doğanın insana seslenmekten vazgeçmesi ve tektanrılı dinlerden başlayarak olumsuz anlamlar üstlenmeyi sürdürmesinin tarihi olarak da okunabilir. Özellikle son birkaç yüzyıldır yaşanan yıkıcı dönüşüm halen artan bir ivmeyle sürdüğünden, bu değişimin derin antropolojik anlamını, insan yaşantısı açısından neler getirip götürdüğünü bütün boyutlarıyla kavramaktan uzağız. Örneğin, dönüşen insan-doğa ilişkisinin sıklıkla ele alınan teknolojik, ekonomik ve çevresel boyutlarının yanında bir de psikolojik boyutu olduğunu pek düşünmek istemiyoruz. Benzer biçimde, insanın duygusal gelişiminin ve yetkinleşmesinin çok önemli bir parçası olan empati yeteneğinin değişen insan-doğa ilişkisi bağlamında ne duruma geldiğini net olarak kavrayamıyoruz. Oysa konunun “maddi” yönünün “manevi” yönünden daha önemli olduğu varsayımının kendisi de modern insan-doğa ilişkisinin bir türevi.

Çevre krizi bilincinin yayılmasıyla, modernliğe damgasını vuran “doğaya hükmetme” mantığı eleştirilmiyor değil. “İnsanın doğadan koptuğu” gözlemi daha sık yineleniyor. Hem sürdürülebilir yaşam hem de ruh sağlığı açısından, organik yaşam biçimlerine dönüş savunuluyor. Yine de, insan-doğa ilişkisinin psikolojik boyutu hakkındaki yargılarımız sonuçta kişisel duygulanımlarımıza, özlemlerimize ve kanaatlerimize dayanıyor. Yeniden kurulması gereken insan-doğa ilişkisinin ne tür etik ve estetik temelleri olması gerektiği netleşmiş değil. Böyle bir kavrayışın oluşmasına psikolojik araştırmaların yanında edebiyat incelemelerinin de katkısı olabilir. Hatta belki de, doğaya ilişkin etik ve estetik değerlerin araştırılmasında edebiyat yapıtlarının incelenmesinden daha geçerli bir yöntemsel yaklaşım bulunmamaktadır. Ne de olsa edebiyat yapıtları, insanlık tarihinin aslında çok küçük bir diliminde yaşanan bu dönüşümün “algılanan ve anlatılan yaşantı” boyutuna aracısız ve çok zengin şekilde tanıklık etmişlerdir.

Max Horkheimer ve Theodor Adorno, aydınlanmanın diyalektikliğini ele alan ünlü çalışmalarının giriş kısmında insan-doğa ilişkilerinin bozulmasını sorgularken, Rönesans düşünürü

Francis Bacon'ın yapıtına simgesel bir anlam yükler ve Bacon'la özdeşleşen “doğayı fethetme” felsefesini şu yorumla aktarırlar: “İnsanların doğadan öğrenmek istedikleri şey, doğaya ve diğer insanlara tümüyle egemen olmak için onu nasıl kullanacaklarını öğrenmektir. Tek amaç budur” (4). Bacon'dan üç yüzyıl sonra, ünlü yazar D. H. Lawrence, insan-doğa ilişkisizliği konusunda şu gözlemi yapar: “Bir şeyi fethederseniz, onu kaybedersiniz. Artık onun sizinle olan gerçek ilişkisi sona erer”. Lawrence'a göre, doğa karşısındaki zaferinin üstüne çöreklenen insanın onunla yapabileceği bir şey kalmamıştır artık. Oysa fethetmek için değil, yaşamak için yaşanmalıdır (412).

Son yıllarda Batı'da gündeme gelen çevreci edebiyat eleştirisi (İng. *ecocriticism*) insan-doğa ilişkisinin tarihsel, felsefi ve psikolojik boyutlarının edebiyattaki yansımasıyla ilgileniyor ve edebiyat yapıtlarını insan-merkezli değil, yeni yeni edinmeye başladığımız yaşam-merkezli bilinç açısından irdeliyor. (Bu konudaki en kapsamlı kaynak, Cheryll Glotfelty ile Harold Fromm'un editörlüğünde hazırlanmış olan kitaptır; Del Ivan Janik'in özlü makalesi de önemsenmelidir.) Bu yeni bağlamda, Batı edebiyatlarının tarihinde insan-doğa ilişkisinin bozulmakta olduğunu zamanında fark eden, bu ilişkiyi düzeltme çabasına giren ve tarihe “romantik” sıfatıyla geçmiş Jean-Jacques Rousseau, William Wordsworth ve Henry David Thoreau gibi edebiyatçı ve düşünürler yeniden önem kazanıyor, yapıtları yenilenen bir ilgiyle okunuyor. Francis Bacon'ın insanı “doğaya egemen olabilen varlık” olarak tanımlamasından birkaç yüzyıl sonra, romantikler bu konuda gösterdikleri duyarlılıkla yeniden anılıyorlar.

19. yüzyılın sonuna doğru ortaya çıkan natüralizm akımında ise, bu akıma yakıştırılan adın çağrıştırdığının tersine, doğa ile ilişkisinde kör, sağır ve vahşi sayılan insan değildir artık; tersine, bu özellikler, insanı da belirleyen doğaya atfedilir. Edebiyat etkinliğinin tarihsel gündemini belirlemiş olan romantizm ve natüralizm akımları arasındaki bu temel fark, 20. yüzyıl insanının zihniyet bakımından hangi akımın vârisi olduğumuzu uzun boylu düşünmeyi gereksiz kılmaktadır.

Natüralizmin 20. yüzyılda sık sık “zevksizlik”le suçlanması, anlatımı olduğu daha temel bir sorunun çözümünü sağlamamış, bu akımın insan-doğa ilişkisinin kavranışında temsil ettiği kopma daha sonra onarılamamıştır. Sözünü ettiğimiz sorun ve kopma insanın doğa ile ilişkisizliğinde, alışverişsizliğinde, “doğanın suskunluğu”nda gözlemlenir. Natüralizmde bu, doğanın tek yönlü belirleyiciliği ve bunun karşısında insan etkinliğinin kendiliğinden belirlenmişliği olarak ortaya çıkıyordu. İnsanın özne konumundan bu şekilde uzaklaştırılması, modernliğe yaygın olarak atfedilen toplumsal yabancılaşma dinamiğiyle de uyum içindeydi. Hatta –doğanın insana seslenme arzusunda bir değişme olması düşünülemeyeceğine göre– doğrudan bu dinamik tarafından belirlenmiş sayılabilirdi.

20. yüzyılın ortasına gelindiğinde, insan-doğa ilişkisinde natüralizmin öne sürdüğü türde bir doğal belirlenimcilik kuşkuyla karşılanır olmuştur. Ancak bu kuşku, insanın doğa ile ilişkisizliği varsayımında bir dönüşüme yol açmamıştır. Tersine, modern insanın doğadaki yalnızlığını (“doğanın sessizliğini”), onun toplum içindeki “tek başınalığı”nın basit bir türevi saymak normalleşmiştir. Bu noktada, 20. yüzyıl romanının gündemi üstünde –belirleyici değilse de– önemli etkisi olan Yeni Roman akımının öncülerinden Alain Robbe-Grillet’in insan-doğa ilişkisi(zliği) hakkında söylediklerini anımsamak yerinde olur.

Robbe-Grillet’in (ünlü yazar Roland Barthes tarafından da desteklendiği bilinen) programının bazı noktalarını özetle aktarmaya çalışalım. Bu yazara göre, doğanın bir anlamı ve derinliği olduğu, nesnelerin kalbe ya da ruha sahip olduğu düşüncesi mitten ibarettir. Nesneler bizden bağımsız ve bize yabancıdırlar. İnsan buradadır, nesneler orada. İnsan dünyaya bakar fakat dünya bu bakışa karşılık vermez. Nesneler geçirgen değildirler; yalnız yüzeyden ibarettirler. Derinlik ve içselliğe sahip olduklarını, bizimle ilişki içinde bulunduklarını varsaymak onlara animist ve insanbiçimci perspektifle bakmanın, duygular ve sıfatlar yakıştırmanın bir sonucudur. İnsanın do-

ğayla kurabileceği tek ilişki onu maddi amaçları için bir araç olarak kullanmaktır. Öyleyse edebiyat dili de bütünüyle değişmeli, mecazlara, benzeşimlere dayanan büyü dili terk edilmeli, yalnızca ölçen, sınırlayan ve tanımlayan bir dile yer verilmelidir. İnsanın bireysel özgürlüğü açısından gereklidir bu (363-70).

Halikarnas Balıkcısı'nın dünya görüşüne ve edebiyat programına Robbe-Grillet'ninki kadar ters düşecek bir yaklaşım hayal etmek zordur. Robbe-Grillet'nin özgürlük adına karşı çıktığı her şeyi, Balıkçı, özgürlük adına yapmaktadır. Robbe-Grillet, bireyin her türlü ilişki ve bağdan kurtularak özgürlüğe kavuşacağını savunurken, Balıkçı'ya göre özgürlük, insan-insan ve insan-doğa arasındaki bütün bağları güçlendirerek, bozulmuş ilişkileri yeniden kurarak elde edilir. Özgürlük anlayışları arasındaki bu köklü ayrımın yalnız bu iki yazarı ilgilendirdiği söylenemez kuşkusuz. Onların yaptığı, herkesi ilgilendiren ve ciddi sonuçlar doğurmakta olan evrensel bir tartışmayı sürdürmek olmuştur.

Henüz bütün boyutlarıyla farkında olmasak da, doğa ile ilişki konusunun modern Türkçe edebiyatın (da) adı konmamış merkezi sorunsallarından biri olduğunu tahmin edebiliyoruz. Bu konunun incelenmesi, kültürel öneminin yanı sıra, yazarlar ve metinler arasındaki ciddi farkları ortaya koymak açısından da gerekli. Halikarnas Balıkcısı ve diğer yazarların Türkçe ve diğer dillerde üretilen edebiyattaki yerlerini yalnız onları güzelleyerek değil, farklarını ortaya koyarak da belirleyebilmeliyiz.

Çevreci edebiyat eleştirisinin her geçen gün daha iyi ortaya koyduğu gibi Türkçe ve diğer dillerde üretilen edebiyata doğa sorunsalı açısından yaklaştığımızda, bildiğimizi sandığımızdan çok farklı bir edebiyatla karşılaşacağımıza kesin gözüyle bakabiliriz. Birçok ipucu bu bağlamda değerlendirilmeyi beklemekte. Örneğin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun "milli roman" paradigması içinde okunagelmış *Sodom ve Gomore*'sinin başkişilerinden olan ve roman boyunca kamusal iktidar sahnelerinin odaklarında gezinen Leylâ, neden acaba bu sahneden inip çı-

çeklerin ve kuşların güzelliklerini fark etmeye başladığında anlatıcının alaycı ifadelerine maruz kalıyor? (254-55). (Bu noktada dokuzuncu cumhurbaşkanının benzer yaklaşımını anımsamak elde değil.) Bir tek bu sorudan yola çıkıp Halikarnas Balıkcısı ile Yakup Kadri'nin edebiyat programlarını karşılaştırmaya başlasak bile her bakımdan ilginç sonuçlara ulaşacağımız belli. Verili tarihlere göre, Yakup Kadri ile hemen hemen aynı yıllarda yaşadığı düşünülürse, Balıkcı'nın, kapalı mekânların ve girift insan ilişkilerinin bu her şeyiyle "kenter" yazarından ne kadar farklı bir edebiyat programına sahip olduğu, ne kadar yeni ve taze bir duyarlılığı yeşerttiği daha iyi anlaşılabilir. Bu karşılaştırma, Mavi Sürgün'ün bir yerinde, "Belki de bana vahşi denecek. Ne denirse densin, ben buraya düpedüz gerçeği yazıyorum" (194) diyen Balıkcı'ya kimlerin "vahşi" diyebileceği konusunda bir ipucu da verebilir. Sırada, yanıt bekleyen buna benzer daha birçok soru var. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Beş Şehir*'inde doğa neden ısrarla "çerçeve", "sahne" ve "dekor" (112, 174) sözcükleriyle anılıyor? Neden insan doğayla bu kadar ilişkisiz? Neden Tanpınar'da doğa, ünlü tabloları anımsatırsa ve anımsattığı ölçüde mevcut? Ya da neden, bir yapıtında, "Bir ozan için doğa herhangi bir kitaptır. Öğrenilecek ve sonra da atılacak bir kitap" diyen İlhan Berk, bir başka yapıtında da "Dünya beni kullandığım ölçüde ilgilendiriyor ancak. Bunun dışında dünya sanki yok benim için" demektedir (aktaran Koçak 174). Bu ve benzeri sorular, araştırmacıların, eleştirmenlerin ilgisini bekliyor. (Türkiye'de çevreci eleştirinin önemli öncü çalışmalarından biri için Burcu Karahan'ın makalesine bakılabilir.)

Yaşam yazısı açısından Balıkcı'nın yapısı

Yaşamı ve yapıtları, Halikarnas Balıkcısı'nın "oto-biyo-grafi"yi yeniden üretmenin ötesine geçtiğini, hem kendi yazgısını hem de "yaşam yazısını" bütün boyutlarıyla yenilediğini gösteriyor. Balıkcı'ya göre edebiyat, yaşamı, yaşamayı ve yaşatmayı yazmaktır. Biraz da bu yüzden, onu yalnız edebiyatçı kimliğiyle

değil, 20. yüzyıl Türkiye'sinde yarattığı kültürel uyanışla birlikte düşünüyoruz. Mirasçısı olduğumuz, anlamını ve sonuçlarını tartışmak zorunda kaldığımız bu kültürel devrim, doğanın keşfidir. Doğayı keşfetmek, doğaya bakmak, zorunlu olarak ya da tesadüfen içinde yaşamak değil, onu gönül gözüyle görmek, duyumsamak, varlığıyla heyecanlanmak, yokluğunda özlemektir. (Doğaya uyanışın ve Türkiyeli romantizmin en güçlü bildirgesi *Aganta Burina Burinata*'yı [1945] burada anmadan geçemeyiz.) Mina Urgan'ın çarpıcı tanıklığı, sözünü ettiğimiz romantik devrimin Cumhuriyet'ten sonra yaşanmasını da tuhaf karşılamamamız gerektiğini düşündürüyor. Urgan, kendisiyle yapılan bir söyleşide, Türklerin milli kusurunun doğa sevgisinin yokluğu olduğunu söylemekte ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında, büyük kentlerde oturanların Anadolu'yu bilmediklerini, Anadolu'ya gitmediklerini belirtmektedir. Urgan, Sabahattin Eyüboğlu'nun ve Alman profesörlerin 1939-1940 yıllarında Anadolu'yu "anlattıklarını" anımsar. Kendisinin 1941'de Antalya'ya gitmesi de çevresi tarafından yadırganmıştır (3). Bu bağlamda, Balıkçı'nın *Mavi Sürgün*'deki sözleri anımsanabilir: "Ne yazık ki, yurt diye hemen hemen yalnız İstanbul sevilmiş" (223).

Geriye baktığımızda, Balıkçı'nın, yalnız klasik kültürü ve arkeoloji bilgisi, yerel yaşam ve coğrafyaya, biyoloji ve zoolojiye duyduğu ilgiyle değil, yaşamının özel koşulları nedeniyle de –çocukluğunun Girit'te ve Büyükada'da geçmesi, trajedisi ve sürgünlüğü– doğaya uyanışın öncüsü olmaya baştan aday olduğu söylenebilir. Kuşkusuz, Cumhuriyet'in Osmanlı'dan devraldığı üst tabaka duyarlılığını Balıkçı'nın tek başına kırdığı, bunda bütünüyle (ya da yeterince) başarılı olduğu savlanamaz. Zaten böyle bir şey de beklenmemelidir. Bu devrimi hazırlayan koşullar bir yana, Balıkçı, diğer bazı edebiyatçılarla birlikte, 1940'larda (ya da biraz daha önce) başlayan kültürel demokratikleşme ve halkçılaşıma sürecinin önde gelen adlarından biri olmuştur. Tabii ki, bu arada, onun, edebiyat programları kendisinininkine yakınlık gösteren şair ve yazarlardan yaşça büyük olduğunu da unutmamak gerekir.

Türkçe edebiyatta daha önce sınırlı bazı özellikleriyle ve dağınık şekilde ortaya çıkan edebi romantizmin Balıkçı'da net ve tutarlı bir edebiyat programına dönüştüğünü görüyoruz. Romantik uyanışın belli başlı izlekleri onun yapıtlarında dile gelir: doğa sevgisi, yolculuk ve keşif arzusu, kentli yaşamın eleştirisi, uygarlığın yapaylığına ve maskelerine, kalıplaşmış ahlak nosyonlarına yöneltilen itiraz, çocuk saflığının vurgulanması, folklor ve yerel olana duyulan ilgi, erdemli fakat gösterişsiz insanın yüceltilmesi. Balıkçı bunlara, klasik (antikçağ) ve romantik edebiyatlarda görülen “soylu vahşi”, “toplumsal haydut” ve (“meçhul diyar” ve “tılsımlı ada” adını verdiği) “altın çağ” ütopyası gibi daha özgül izlekleri de ekler. Bu yeni değerlerin tek bir programda yoğunlaşabilmesi ancak Osmanlı'dan devralınan kültürel tabakalaşmanın önemli ölçüde kırılmaya başladığı yıllarda söz konusu olabilmıştır. Balıkçı, *Mavi Sürgün*'de bir mahkemede savcının kendisini “tanımadığı insanlarla konuşur” diye suçladığını aktarır ve “Kabahat mi[?]” diye şaşakaldığını söyler (104). Osmanlı'dan devralınan sınıf sistemi, Bodrum'daki bir kahvede kaymakam ve memurların yerli halktan ayrı oturmasında da yansır (195). Buna tepki gösteren Balıkçı, Bodrum'a atanarak gelenlerin söyledikleri “Bodrum'da hayat yok” sözüne de kızar. “Hayat, bir yerde değil, insanda olur” der (196).

Halikarnas Balıkçısı, doğayı, Osmanlı edebiyatındaki simgeselliğinden kurtarmış, ona deneyimin yeni gözüyle bakılmasını sağlamıştır. Doğanın anlamına kayıtsızlaşmaması ya da yaşama ilişkin duyarlılığı yeniden canlandırması bakımından pagan, insan-doğa ilişkisine kişisel deneyimin perspektifiyle yaklaşması açısından da modern olduğu söylenebilir. Edebiyatın dış mekâna açılması ve stilize edilmemiş bir doğayla yüzleşme cesareti göstermesi bakımından anlamlı bir andır bu. Bazı büyük dinlerde olduğu gibi doğanın insan için var olduğu varsayımından da, doğayı, içini insanın dolduracağı boş bir çerçeve olarak gören modernist anlayıştan da çok farklı bir yaklaşımdır bu. Balıkçı'nın yapıtında “sahne” ve “dekor” olarak doğanın yerini “ev” olarak doğa almıştır: “Geceyi engin dolanışıyla saman-

yolu kuşatmıştı. O an, Ege balıkçıları artık şuralı ya da buralı değildik; evrenin dokunuşunu denizlerimizde duyuyorduk; evrenliydik artık. Denizlerde, dağlar taşlar ve yıldızlarla birlikte hep çocuktuk...” (*Aganta Burina Burinata* 68).

Buradaki doğa sevgisinde zafer havası da, sığınma duygusu da bulunmaz. Yalnızca katılma, büyük ve güzel bir şeyin parçası olma duygusu vardır. Balıkçı’da doğa, bazı romantiklerde görüldüğü gibi, hayal, tefekkür, ziyaret, seyir ve sığınma gibi anlamlarla bağdaştırılmış olarak değil, bir eylem davetçisi şeklinde ortaya çıkar. Olan ya da duran bir şey değil, etken, yapıcı ve yıkıcıdır. Kendi başına kahramandır ve kahramanları aracılığıyla konuşur. İnsanın kendini bulduğu, kendisine geldiği yerdir. Balıkçı’nın anlatmaktan büyük zevk aldığı, anlatırken neredeyse fiziksel bir heyecan duyduğu fırtına sahneleri, bu yüzden, yazarlığının doruğunu temsil eder. Bu tür betimlemelerde alttan alta Balıkçı’nın etik kaygıları duyulur. Örneğin, bir öyküde, kasırganın koptuğu anı şöyle anlatır: “Yalanı dolanı, sultanı köleyi, zengini fakiri, kibarı dilenciye –ne bileyim– çürük çarık ıvrır zıvrı, cartı curtı paramparça eder” (“Can Kurtaran Anırtı” 50).

Balıkçı’nın olumlu tipleri, belli başlı erdemlerin taşıyıcılarıdır; bu erdemler aracılığıyla var olurlar. Olumsuz tipler ise olumluların ortaya çıkabilmesi için tezat yaratmak amacıyla yapıtlara yerleştirilmiş gibidir. Balıkçı öncelikle şu erdemleri vurgular: sevgi, dostluk, cömertlik, cesaret, dürüstlük, içtenlik, doğruluk, açıksözlülük, hoşgörü, merhamet, yaratıcılık. Onun için, insan-insan ilişkisinde de, insan-doğa ilişkisinde de sevgi başta gelir. Sevgi, yaratıcılığın, yaradılışa katılmanın anahatarıdır, çünkü sevgide sahte bölünmeleri, sınırları, kayıtları aşma gücü bulunur. Balıkçı’nın kurduğu ve her fırsatta vurguladığı esas karşıtlık toplumla doğa arasında değil, insanın yaşam karşısındaki iki farklı tavrı arasındadır. Bu farka bağlı olarak insanlar doğa ile ilişkiye iki farklı şekilde yaklaşmaktadırlar. Ya yaratıcılıklarıyla yaradılışa katılır ve “evrenli” olurlar ya da dünyadan eşya gibi gelip geçerler. İkincisine yaşamak bile denemez.

Balıkçı'nın yapıtlarında dilin kusurlu olduğu biraz fazla abartılmış ya da gereksiz ölçüde vurgulanmış bir saptama gibi görünmektedir. Seslenmelerle, sorularla, benzetmelerle, şakalarla dolu, canlı ve zengin, kitabilikle ilgisi olmayan bir konuşma dili kullanır Balıkçı. Yakaladığı bir coşumu dile dökmesi anlatısının en küçük birimini oluşturur. Kendisi için her zaman önde olan coşku ve iletişim değerleri, okuru deneyimin parçası kılar. Fırtına sahnelerinin anlatımında olduğu gibi, bazen yalnızca kullanılan sözcüklerin çeşitliliği bile (tornad, topaç, hortum, burgaç, tırbuşon, sütun, yılan, huni) deneyimin zenginliğini duyurmaya yeter. Balıkçı'nın evreninde nesneler canlanır, hatta insan biçimine bürünür. Yıldızlar itişip kakisır; patika sendeler, tepetakla olur; uçurumun kenarındaki ağaçların saçları korkudan diken diken olur; çamlar ayaklarını denizde ıslatır; fırtına öncesinde hava suratını asar; fırtınadan deniz sarhoştur, dans eder, kıvrılır; teknenin yelkeni, sereni, pruvası konuşur; gemi çılgılık ardına çılgılık salar. Balıkçı'da her şey başka bir şeye benzer, başka bir şeyle ilişki kurar. Benzetmeleriyle ünlü bu dilin belki de en dikkat çekici özelliği, buluşlarının çarpıcılığıdır. Bulutlar çadıra benzetilir; kaya, cami kubbesine ya da memeye, tellerdeki kargalar müzik defterindeki notalara, vapurun bacası sigara böreğine, kayığın direği ağaca, yelkenleri yaprağa, tekne kuşa, yelkeni kanada, cankurtaran kayıkları küpelere, zayıf elin üzerindeki damarlar solucanlara benzetilir. Ege adaları Anadolu'nun yavrularıdır; deniz memeleri nazık, utangaç ve çekingendir; çiçek, bitkinin zıfak odasıdır. Her şeyin birbiriyle ilişkide olduğu, söylendiği bir dünya kurar Balıkçı. Bu dil, yer yer, hatta sık sık yadırgatıcı olabilir; ama itici olduğu söylenemez. Balıkçı, bütün büyük edebiyatçılar gibi, verili olanla yetinmez, dilin olanaklarını zorlar. Edebiyat kuramcısı Viktor Şklovski'nin ünlü yadırgatma kuramını açıklarken sözünü ettiği "yaşam duygusunu verme"yi, "nesneleri hissettirme"yi amaçlar. Balıkçı'nın dili, tam da Şklovski'nin vurguladığı gibi, algı otomatizmini kırmaya yöneliktir (72). (Bertolt Brecht'in de tiyatrosunu aynı ilke üzerine kurduğu bilinmektedir.)

Öyleyse, Halikarnas Balıkcısı'nın *Mavi Sürgün*'de ortaya koyduğu edebiyat anlayışı diğer yapıtlarında gözlemlenenenden farklı olmadığı için bu yapıtı diğerlerinden daha az edebi saymak için bir neden yoktur. Tersine, bu “oto-biyo-grafi”, bizi, alışageldiğimiz edebi üretim ve tüketime parametrelerini yeniden düşünmeye zorladığı ve içinde yaşadığımız doğayı ve kültürü bize yeniden fark ettirerek yaşamımızı yenilediği için bundan daha “edebi” bir yapıt düşünmek zordur. Otomatik olarak “edebiyat yapıtı” sayılmasa da *Mavi Sürgün*, edebiyatın tam odağında durmaktadır. Öyleyse, şu an için edebiyatın kamusal gündemini belirlemese de, köktenci romantizmin, bütün öğeleriyle ve hiçbir miras bırakmadan ortadan kaybolabileceğini düşünmek gerçekçi görünmemektedir.

Eleştirilerin yorumu

Halikarnas Balıkcısı'nınki gibi her bakımdan özgün bir yapıtın eleştirilere uğramaması düşünülemez. Bu eleştirilerdeki genel sorun, hiç kimsenin –bu satırların yazarı da kuşkusuz dahil olmak üzere– Balıkcı'nın iyi bildiği konulara ona yakın denebilecek kadar vâkıf olmamasıdır. Edebiyat incelemeleri açısından öncelikli sorun ise, bu yazıda gösterilmeye çalışıldığı gibi, Balıkcı'nın yapıtının ona uygun olmayan poetika ve paradigmalar açısından değerlendirilmesidir. Örneğin, Balıkcı'nın yapıtı lirik poetika açısından değil, “gerçeklik benzetisi”ne dayanan kurmacacı poetika açısından değerlendirilince, yazarın romantizmi tabii ki kusurlu bulunacaktır. Balıkcı'daki romantik izlekler, bunların bilgi içeriğinin *tarihsel* gerçeklerle yüzde yüz örtüşmemesi, tipiklik ve genellenebilirlik açısından sorgulanabilir olması bakımından eleştirilebilir. Ancak bu izlekler, “yanlış düzeltme” kaygısını dışavururlar. Oysa Balıkcı, bir yandan, “ilerleme”, “kentlilik” ve “uygarlık” gibi merkeze ilişkin nosyonların zihinsel egemenliğine karşı tarihsel bir düzeltmeyi amaçlamakta, diğer yandan da “doğru” ve “güzel”in sınıf, cinsiyet, etnisite, yaş, mekân, eğitim, meslek ve benzeri değişkenlerden bağımsız olarak ortaya çıkabileceği konusunda var-

lıksal bir düzeltmeye gitmektedir. Bir idealleştirmeden çok, şehirli-köylü, okumuş-cahil, kültürlü-kültürsüz, zengin-yoksul gibi ayrımlarda hakkı yenenin hakkının iade edilmesi söz konusudur burada. Nâzım Hikmet, Sait Faik ve diğer birçok edebiyatçıda görüldüğü gibi, Balıkçı için de edebiyatın önyargılarla savaşıma gibi bir görevi vardır. Balıkçı'nın romantik paganizmi, Fransız düşünce geleneğinde Montaigne-Rousseau-Lévi-Strauss çizgisinde sürdürülen pagan ütopyacılığa Türkiye'de yeni bir soluk kazandırmıştır. "Gerçekçilik" ve "dram" peşinde olmadığını söylemek olanaklıdır.

Edebiyatı doğrudan ilgilendirmese de, Balıkçı hakkında yazılan ve söylenenlerde "hümanizm" sözcüğünün gereğinden fazla kullanılması epey yanıltıcı sonuçlar doğurmuş görünüyor. Balıkçı, Batı'da 1970'lerde başlayıp 1980'lerde güçlenen modern çevreci hareketin temel varsayımlarını çok önceden benimsemiş, çağdaş "derin ekoloji" felsefesinin belli başlı öğelerini kendisi ve bizim için keşfetmiştir. Bugün Batı'da "doğa edebiyatı" denen ve aynı çerçevede öne çıkan "yerel edebiyat"ın Türkçe'deki öncü örneklerini vermiştir. Balıkçı'nın insan-doğa ilişkisi konusundaki tavrı, tam da Adorno ve Horkheimer'ın daha önce sözünü ettiğimiz eleştirisine paraleldir. İnsan-merkezçiliği ve insan-içinciliği sorgulamakta en ileri noktalara uzanmış olan Balıkçı'nın felsefesi için "hümanizm" sözcüğünü kullanmak isabetli olmamaktadır.

Balıkçı hakkındaki değerlendirmelerde kolaya kaçan yorumlara da sıkça rastlanmaktadır. Bunlardan biri, Balıkçı'nın yaşamı hakkındaki gözlemlerde karşımıza çıkan "Ödipal yorum"dur; Balıkçı, babayı resmen öldürmüş, üstelik bir de "doğa-ana"ya dönmüşse Ödipal yorumun çekiciliğine kim karşı koyabilir? Balıkçı'nın yaşamı, Freud'un kuramının eşsiz bir uygulamasıdır sanki. Bu yorumlarda, Freud'un kuramındaki "baba katli"nin mecazi anlamda olduğu nedense unutulmaktadır. Diğer yandan "doğa"nın ana ile bağdaştırılması, çok bilinen bir söz kalıbıdır ve buna kuramsal anlam yüklemeye çalışmak, yeterince ikna edici sonuçlar doğurmamaktadır. Üstelik, anaya dönme-yi merak etmenin bilinen örnekleri arasında Balıkçı'nınki gibi

felsefelere, tavırlara pek rastlanmamaktadır. Bu yorumun cazibesini, kolaycılığa verdiği primle doğru orantılı görünmektedir.

Sağlıksız metodolojiler izlendiğinde her yazar hakkında her şey söylenebilir kuşkusuz. Ancak bazen kolaycı yorumlar “az okumak”la da açıklanamamaktadır.

Halikarnas Balıkcısı’nın kültürel ve edebi programını devletçi ve merkezîyetçi bir Kemalizme, dar görüşlü milliyetçiliğe, hatta Rum düşmanı ırkçılığa indirgeyen yaklaşımlara ara sıra rastlanabilmektedir. Yaşamı boyunca devletin çeşitli “azizliklerine” uğramış biri için söylenenlerin çok daha ciddiye alınabilir olması beklenirken Balıkcı’nın “aşırı ulusçu”luğundan, “ulusmerkezci”liğinden söz edilebilmesi iyiden iyiye tuhaftır.

En son sözü edilen yakıştırmalar, Herkül Millas tarafından yapılmıştır. Millas, “Avrupa Birliği, Ahmet Mithat ve Halikarnas Balıkcısı” başlıklı makalesi ile *Türk Romanı ve Öteki: Ulusal Kimlikte Yunan İmajı* adlı kitabında Balıkcı’nın yapıtlarında “Yunan düşmanı” gibi algılanabilecek imgeleri aramış ve bunları siyaset bilimi açısından değerlendirmiştir. (Millas’ın makalesine, kitabında verdiği künye bilgileri aracılığıyla ulaştığımızı, kitap hakkındaki değerlendirmemizin de yalnız Balıkcı’yla ilgili bölüm ve yazara yapılan diğer göndermelerle sınırlı olduğunu belirtelim.) Edebiyat yapıtlarına onlara özgü paradigma’yı arama zahmetine girmeden, uzlaşım sal gerçekçilik beklentisiyle, doğru tarih yazıcılığı arayışıyla ve salt siyasal metin olarak yaklaşmak, bu örnekte de olduğu gibi, ciddi haksızlıklara yol açabiliyor. Keşke Millas’ın Balıkcı’nın metinlerini okuyuşu daha az tek odaklı ve tek boyutlu olabilseydi. Keşke Balıkcı’nın yaptığını söylediği indirgemeyi araştırmacı ona yapmasaydı. Kendisinin de birkaç yerde alıntılıdığı (ve bazıları aşağıda da verilen) örnekleri daha geniş bir perspektiften yorumlamaya biraz olsun çalışsaydı.

Konunun uzmanı olmayanlar bile, bazı metinleri hakkıyla okumuşlarsa, Halikarnas Balıkcısı’nın İyonya kültürüne yaptığı vurgunun Yunanlılara karşı olmaktan kaynaklanmadığını, sık sık gündeme getirdiği gibi, felsefi idealizme, dinciliğe ve mis-

tisizme karşı olan doğa felsefesinden kaynaklandığını kolayca anlayabilirler. Daha önce alıntılandığı gibi, Balıkçı, tavrının, felsefi materyalizmden kaynaklandığını gizlemez. Yaşam-merkezci bir materyalizm ile ezileni, dışlanana dikkate alan bir toplum felsefesini kendi dünya görüşünde birleştirmiştir.

Balıkçı'nın, insanların dini, milliyeti, cinsiyeti ve bunun gibi ayrımlarla bir sorunu olabileceğini düşünmek yetersiz okumalardan kaynaklanabilir ancak. İnsanların sınıf, mevki, ırk, dil, din, cinsiyet, okumuşluk, yaş ve benzeri engelleri aşarak birbirlerini sevebilmelerini bir tür dine dönüştürdüğü, gerçek insanı sevebilen insan olarak gördüğü, dostluğun ve sevginin yerine göreneğin ve alışkanlığın ikame edilmesine her fırsatta karşı çıktığı yeterince bilinmektedir. Edebiyat programı, bunun sık sık anımsatılmasını gerektirmeyecek kadar açıktır. Yine de, çok ve daha iyi okumayı özendirmek amacıyla arada bir anımsatmalarda bulunmanın yararı olabilir. *Aganta Burina Burinata*'dan bir pasaj alalım:

“Huyu suyu aykırı, dilleri başka olanlar birbirlerine ısınamazlar” derler a; yalan! Birlikte çalışıp birlikte çile çeken insanlar birbirine öyle bağlanıyorlar ki, bir kısmı buz, bir kısmı da ateş olsa, birbirine uyup can ciğer kardeş oluyorlar. Ben böyle arkadaşlar edindim ki, onların birisi yanıma gelince, yanıma birisi gelmiş değil, yanımdan yabancılar ayrılmış da kendimle başbaşa kalmışım gibi oluyordum. (114)

Aynı yapıtın şu pasajına da dikkat çekilebilir: “Gerçi Bodrum'dayken biz Rumlara gavur derdik, herhalde onlar da bize daha övücü olmayan sıfatlar verirlerdi. Ama yabancı illerde birbirimize rastlayınca, içtiğimiz su ayrı gitmez, bir anadan doğmaymışız gibi birbirimize sarılırdık” (133). Bu bağlamda, “Barba Vargel” adlı öyküde anlatılanlar da yabana atılacak gibi görünmüyor. Bu öyküde, Türk ve Rum denizcilerin kayıkları denizde karşılaştıklarında önce bir düşmanlık havası eser, fakat Rum balıkçının selamı buzları bir anda eritir ve denizciler yürekten anlaşılır: “Kayıklar yanaştı. Aralarında anlayış tamdı. Öyle bir anlayış ki; bunu ciltler dolusu politik, diplomatik

iniploamatik araştırmalar başaramazdı” (164). Buluşan denizciler “candan” ve “içten” konuşurlar; “bütün gönüllerini söküp veremedikleri için üzülü[rler]” (164). Halikarnas Balıkçısı’nın anlattığı insan öykülerine edebiyatta ender rastlanır.

Varlık 1124 (Nisan 2001): 10-17.

Varlık 1125 (Mayıs 2001): 15-22.

TEŞEKKÜR

Bu yazının ortaya çıkması için ısrarlarını esirgemeyerek beni tatil yapmaktan ve doğaya kavuşmaktan alıkoyan –ama iyi ki öyle yapan– Zeynep Aliye’ye, *Balıkçı’ya Merhaba* adlı kitaba ulaşmamı sağlayan Leylâ Burcu Dünder’a ve yazının yayıncıya iletilmesi sürecinde çeşitli yardımlarda bulunan Dide Somel’e çok teşekkür ederim.

KAYNAKLAR

- Ayvazoglu, Beşir. *Peyami: Hayatı, Sanatı, Felsefesi, Dramı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1998.
- Balıkçı’ya Merhaba: Halikarnas Balıkçısı Günleri*. Ankara: Edebiyatçılar Derneği, 1999. 17-18 Ekim 1998’de Bodrum’da yapılan sempozyumun bildirilerinden oluşmaktadır. Özgen Seçkin ve Aydın şimşek tarafından yayına hazırlandığı başlık sayfasında değil, ikinci sayfada belirtilmektedir.
- Bekiroğlu, Nazan. *şair Nigâr Hanım*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- Borak, Sadi. (Halikarnas Balıkçısı ve) *Bir Duruşmanın Öyküsü*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1982.
- Cengizkan, Ali. “Balıkçı’nın şiirselliği”. *Balıkçı’ya Merhaba* 83-98.
- Cevdet Kudret. “Mavi Sürgün Olayı”. *Nesin Edebiyat Vakfı Yıllığı* 1976. İstanbul: Tekin Yayınevi, 1976. 567-92.
- Devrim, şirin. *şakir Paşa Ailesi*. Çev. Semra Karamürsel. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2000.
- Doğan, Mehmet H. “Halikarnas Balıkçısı’nın Romancılığı”. *Balıkçı’ya Merhaba* 33-40.
- Dorsey, Peter A. *Sacred Estrangement: The Rhetoric of Conversion in Modern American Autobiography*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1993.
- Eagleton, Terry. *Edebiyat Kuramı*. Çev. Esen Tarım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1990.
- Erbaş, şükrü. “Sunuş”. *Balıkçı’ya Merhaba* 7-8.
- Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. Çev. ve ed. James Strachey. New York: W. W. Norton, 1961.
- Genette, Gérard. *Fiction and Diction*. Çev. Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press, 1993.

- . *Narrative Discourse Revisited*. Çev. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1993.
- Glotfelty, Cheryl ve Harold Froom, ed. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: University of Georgia Press, 1996.
- Halikarnas Balıkcısı. *Aganta Burina Burinata!* 1945. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1997.
- . "Barba Vangel". *Gençlik Denizlerinde*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1983. 161-65.
- . "Can Kurtaran Anırtı". *Gençlik Denizlerinde*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1983. 48-54.
- . *Mavi Sûrgün*. 1961. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1998.
- Halman, Talât S. "Romanımız ve Romantizm". *Milliyet Sanat Dergisi* (Yeni Dizi) 137 (1 Şubat 1986): 35-36.
- . "Türk Homeros'u". *Dört Mevsim* 6 (Ekim 1998): 4-5.
- Hamburger, Käte. *The Logic of Literature*. 2. baskı. Çev. Marilynn J. Rose. Önsöz: Gérard Genette. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- Hepçilingirler, Feyza. "Hey Koca Balıkçı!" *Balıkçı'ya Merhaba* 29-32.
- Horkheimer, Max ve Theodor W. Adorno. *Dialectic of Enlightenment*. 1944. Çev. John Cumming. New York: Continuum, 1982.
- Janik, Del Ivan. "Environmental Consciousness in Modern Literature: Four Representative Examples". *Deep Ecology for the Twenty-First Century*. Ed. George Sessions. Boston: Shambhala, 1995. 104-12.
- Jauss, Hans Robert. "The Communicative Role of the Fictive". *Question and Answer: Forms of Dialogic Understanding*. Haz., çev ve önsöz: Michael Hays. Theory and History of Literature 68. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. 3-50.
- Karahan, Burcu. "Yaşar Kemal ve Kemal Tahir'in Köylerinde Doğa". *Edebiyat ve Eleştiri* 50 (Temmuz-Ağustos 2000): 103-11.
- Karaosmanoglu, Yakup Kadri. *Sodom ve Gomore*. 1928. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.
- Koçak, Orhan. "Kalmak İmkânsız: İlhan Berk'in Şiiri ve Poetikası Üzerine Bir Deneme". *Defter* 19 (Kış 1992): 158-75.
- Kulin, Ayşe. *Füreya*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000.
- Lawrence, D. H. "The Death of Pan". 1926. *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature*. Ed. Richard Ellmann ve Charles Feidelson, Jr. New York: Oxford University Press, 1965. 416-23.
- Lejeune, Philippe. "The Autobiographical Contract". *French Literary Theory Today: A Reader*. Ed. Tzvetan Todorov. Çev. R. Carter. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. 192-222.
- Millas, Herkül. "Avrupa Birliği, Ahmet Mithat ve Halikarnas Balıkcısı". *Toplumsal Tarih* 29 (Mayıs 1996): 37-40.
- . *Türk Romanı ve Öteki: Ulusal Kimlikte Yunan İmajı*. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınevi, 2000.
- Noonan, İsmet. "Babam Balıkçı". *Balıkçı'ya Merhaba* 120-25.
- Oğuzertem, Sûha. "Gizemli Bir 'Yaz Gecesi'nde Freud, Joyce ve Tanpınar". *kitaplık* 40 (Mart-Nisan 2000): 99-112.

- Parla, Jale. *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- Robbe-Grillet, Alain. "Dehumanizing Nature". 1956. Çev. Richard Howard ve Bruce Morrisette. *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature*. Ed. Richard Ellman ve Charles Feidelson, Jr. New York: Oxford University Press, 1965. 361-78.
- Şklovski, Viktor. "Teknik Olarak Sanat". *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri*. Der. Tzvetan Todorov. Önsöz: Roman Jakobson. Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. Cogito 36. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995. 66-83.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Beş Şehir*. 1946. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1987.
- Tunç, Ayfer. "Öykü Edebiyatın Gayrimeşru Çocuğudur". *kitap-lık* 43 (Eylül-Ekim 2000): 19.
- Urgan, Mina. "Bütün Mesele Hazır Olmakta". Söyleşiyi yapan: Ali Çakmak. *Virgöl* 11 (1998): 2-5.
- Yurttaş, Hüseyin. "Halikarnas Balıkçısı'nda Şiirsel Söylem". *Balıkçı'ya Merhaba* 22-28.

Kaybolmayan Yazar: Leylâ Erbil'in Özgünlüğü, Özgürlüğü

Edebiyat yaşamının ellinci yılında Leylâ Erbil'in yapıtlarını yerel ve evrensel edebiyat tarihine yerleştirmeye çalışacak olursak hangi eleştirel parametreleri, hangi kuramsal ve kavramsal araçları kullanmalıyız? Belli bir Erbil okuma deneyiminin sonunda bu yapıtlar toplamının eşi benzeri olmadığına, son elli yıl içinde Türkçede üretilmiş en anlamlı edebiyatın başında geldiğine kanaat getirsek bile, bunun nedenlerini, ona karşılık gelecek bir kuramsal-eleştirel çerçeveye belirleyebilmeliyiz. Edebiyatçılığının elli yılını baştan başlayarak gözden geçirdiğimizde “tuhaf bir solcu”, “tuhaf bir feminist”, “tuhaf bir analist” olduğunu düşünebilir, deliliğe meraklı ve fantezist olsa da derinlemesine gerçekçi ve rasyonalist olduğu gibi, normalde birbiriyle pek bağdaştırılamayacak ilk yargılara varabiliriz. Dahası, bu yazar ne zaman postmodern oldu; baştan beri öyle miydi; bu akımı o mu icat etti gibi bazı tuhaf sorulara ulaşmamız da olanaklıdır. Ama belki de algımızda, benimsediğimiz yaklaşımlarda, kullandığımız kuramlarda, metinlere uygun gördüğümüz terimlerde sorunlar vardır. Bu yazıda, öncelikle, Erbil'in yapıtlarının bugüne kadar nasıl yorumlandığı, Türkiye'deki eleştiri tarihine ne şekilde yansıdığı hakkında bazı gözlemlerden yola çıkabileceğimi, sonra da, daha önceki isabetli yorum-

lardan da yararlanarak, bu yapıtların özel bileşenlerinden hareketle, yazarı bu denli özgün kılan öğeler hakkında genel bir kuramsal-eleştirel çerçeve sunabileceğimi düşündüm.

Yaratım ve alımlamanın bağlamı

Bu değerlendirme üzerinde çalışırken, Nilay Özer'in derlediği kaynaklar dosyasından yararlanma olanağı buldum. Erbil'le ilgili kaynakları gözden geçirirken, geçmişten günümüze, bazı yazarların, biraz sık ve epey ezbere olarak, Leylâ Erbil'in az yazdığı, pek tanınmadığı, fazla satmadığı, edebiyat dünyasının dışında olduğu gibi yorum ya da imalarda bulunduklarına tanık oldum. Masamdaki dokuz kitaba baktığımda “neye göre az, neye göre fazla” diye düşünmeden edemedim. Belki de az değil, fazla yazmıştır Erbil, nasıl karar verilebilir? Kitapları farklı yayınevlerince basılmış, yeniden basılmış; hâlâ basılıyor. Bilinmeyen, okunmayan, önemsenmeyen bir yazar değil. *Tuhaf Bir Kadın*, yaptığı yedi baskıyla klasikleşmiş; Almanca çevirisi de çıktı. *Mektup Aşkları* hiç de az satmamış; yeni baskısı yakında çıkıyor ya da çıktı. Madem o kadar az yazmış ve okunmamış, nasıl oluyor da Türkiye'nin en kayda değer edebiyatçılarından, eleştirmenlerinin; ciddi okurlarının el üstünde tuttuğu bir yazar olmuş Leylâ Erbil? Nasıl olmuş da, bazılarınca, 20. ve 21. yüzyıllardaki Türkçe edebiyatın en önemli yazarı sayılmış? Yanlışlıkla mı Nobel Ödülü'ne aday gösterilmiş –zaten değersizleşmiş olan bu ödül, son yıllarda iyice ucuzlamışsa da ve Yaşar Kemal, Leylâ Erbil gibi yazarlara pek yakışmasa da?

Erbil'in yapıtları hakkındaki metinlerden oluşan ikincil kaynaklar dosyası azımsanabilecek gibi değil. *Leylâ Erbil'de Etik ve Estetik*'te yayımlanan bibliyografyada son 45 yıldır yazılmış çok sayıda tanıtım, değerlendirme yazısı ve söyleşi bulunuyor. Henüz ulaşılamayan ya da künye bilgisi eksik olduğu için “Leylâ Erbil Bibliyografyası”na alınmayan bazı yazılar varsa da, Nilay Özer'in derlediği dosyada, yazar hakkında yazılmış yüzden fazla eleştiri, tanıtım ve değerlendirme metni bulunuyor. Türkiye'deki genel yazı hacmini düşünürsek, yıllar içinde oluşan bu

toplama, sınırlı sayılamaz. Türkiye’de adı en çok duyulan eleştirmenlerin Leylâ Erbil hakkında kayda değer yazılar yazmış olduklarını görüyoruz. Yazarın bütün kitapları şu ya da bu ölçüde tanıtılmış. Kendisiyle yapılan çok sayıda söyleşi var. Erbil’e dergilerde, kitap eklerinde sık sık rastlıyoruz. Kapak konusu olmuş; bazı dergiler özel dosya hazırlamış. Bu veriler ışığında, Erbil’in tanınmadığı, bilinmediği, okunmadığı, yeterince önemsenmediği şeklindeki yorumlar doğru görünmüyor. Fazla üretken olmadığı, az sattığı yolundaki iddialar da asılsız. Yazarı, yazma uğraşını o kadar da ilgilendirmeyen bu konularda herhangi bir eksiklik gözlemlemek zor. Tam tersine, şu söylenebilir: Leylâ Erbil, beğenilen, sevilen, önemsenen, ayrıcalıklı bir yazar. Yaşayan her edebiyatçı bu konuma ulaşamıyor.

Edebiyat yapıtlarının alımlanmasında nicelik konuları değerlendirilirken izlenimlerden yola çıkılıyor, o an gündemde olan başka bazı yazarların –genellikle birkaç yazarın– yapıtlarının o anki kamusal görünümüyle kıyaslamalar yapılıyor. Öyle olunca, bizi asıl ilgilendiren, özel saydığımız, yıllardır izlediğimiz yazarların “dosyaları” yeterince kabarık görünmüyor. Bu niceliksel, piyasa odaklı, üstelik piyasanın yalnızca belli bir anını hesaba katan düşünce tarzı, edebiyatçıların yalnızca yarattıkları “iş hacmi” ile değerlendirilmesi, bize kapitalizmin bir armağanı. Türkiye’de nispeten modern bir kitap yayıncılığının varlığından yakınmamalıyız –aynı şeyi dağıtım, tanıtım ve eleştirel değerlendirme için söyleyemesek de. Ama bu piyasa, eleştirmenleri bile etkileyebilen çarpık bir edebiyat algısı, süreci ve derinliği ihmal eden ucuz bir beğeni yaratabiliyor.

Leylâ Erbil, önemsenmemiş, yapıtları değerlendirilmemiş bir yazar değil. Tersine, farklılığıyla baştan beri dikkat çekmiş, az sayıda yazarın başarabildiği şekilde, kendine özgü bir edebiyat yaratmış, kendi semasını, gündemini oluşturabilmiş bir yazar. Yaygın kanının tersine, şöyle düşünülebilir: Yazarın Türkiye’deki edebiyat çevresince, okurlarca, alımlanmasının tarihi, mükemmel bir tarihtir. Leylâ Erbil, eğrisi ve doğrusuyla, tam olması gerektiği gibi, olabileceği gibi alımlanmıştır. Bu tarihte eğrilerin doğrulardan daha çok ses getirmesi herhalde ka-

çınılmazdır. Onun özelliklerine sahip bir yazarın bazı okurlarca okunmaması, belli eleştirmenlerce anlaşılamaması, gerekli, hatta galiba zorunludur. Zaten Türkiye’de ya da başka bir yerde, edebi ve eleştirel değer üretiminde yüzde beşten fazla isabet kaydedilmesi, bunu aşan bir anlamlılık oranı beklenmesi, safdilliktir. Edebiyat gibi eleştirinin de çoğu taklittir, tekrardır, bulaşıktır; edebiyat ve eleştiri, bazen sömürgeci, talansıcıdır; hatta yazarın da *Zihin Kuşları*’ndaki bazı metinlerinde, bazı söyleşilerinde dikkat çektiği gibi, yamyamca apartmalardan oluşur. Bu, başka alanlarda da muhtemelen böyledir.

Erbil’in yapıtlarının alımlanma tarihi de beceriksiz yorumlarla, kavrayışsız değerlendirmelerle beslenmiştir. Böyle olmasına neden şaşmalı? Bazı yorumlar, yazarın konumunu çarpıtmış, olduğunun, olabileceğinin tam tersi sonuçlara ulaşmıştır. Bir kısım değerlendirmede yazara atfedilen eksiklik ya da fazlalıkların yazarınkinden çok farklı bir poetikaya yaslanması, sonuçta, tersinden, yazarın özgün edebi programına dikkat çeker; istemeden, onu onaylar. Yazar açısından düşünecek olursak, kişilik ve zihniyet bakımından uyuş(a)madığı okurların, eleştirmenlerin onayını almayı kim ister? Tersine, yapıtının, poetikasına bütünüyle aykırı değerlendirmelere tabi tutulması, yazar açısından gurur vesilesi olabilir. Böyle durumlarda yazar, yanlış anlaşılmaktan keyif bile alabilir. “İyi ki anlamadı beni; anlasaydı şaşardım” diyebilir. Öngörülerini yine doğrulanmıştır.

Nicel ve nitel kıyaslamalarımızı doğru yaparsak, Leylâ Erbil ve yapıtlarına verilen tepkiler arasında mükemmel bir uyum olduğunu görebiliriz. Bizce, yazar öyle istediği, öyle tasarladığı için yapıtlarının alımlanma tarihi bu denli mükemmel yazılabilmiştir. Bu bakımdan, Leylâ Erbil’in, edebiyat dünyasının, edebiyat çevresinin dışında kaldığı saptaması, trajik idraksizlikle komik bir isabet kaydetmiştir.

Son yarım yüzyıllık tarihte yayıncılar, eleştirmenler, Erbil’e yeterli özenle yaklaşmamış, pek cömert davranmamışlardır kuşkusuz. Öyle olsa şaşırarak, farklı bir kültür tarihinin, edebiyat tarihinin yazılışına tanık olacaktık. Ama Erbil bizce amacına ulaşmıştır. Edebiyatçı kılığında ortalıkta görünmemiş, ikin-

ci el edebiyat yapmamış, sahte, taklit yapıtlar üretmemiş, yine de fark edilmiş, önemsenmiştir. Geçmişte ve bugün, yazarımızlar, edebiyat çevresinde kalabalıklaşır. Bazıları da iktidar olmaya çalışır. Kalabalığa ve iktidara kulak asmayan, “yazar gibi” gezinmemeyi ilke edinen bazı yazarlar ise, o dirençle, nitelikli, duyarlı bir edebiyatçıdan beklenen işlevleri yerine getirebilmişlerdir. Behçet Necatigil’in anımsattığı gibi, değirmenin ününde değil, ununda olmuşlardır. Leylâ Erbil’in insan olarak tanı ve yarattığı edebiyat, çağına, ortamına, kesin, keskin müdahalelerde bulunmuş, ona gerekli tepkileri vermiş, ondan anlamlı karşılıklar almıştır.

Erbil’in yapıtlarının alımlanma tarihini gözden geçirirken, sıklıkla duyduğumuz, okuduğumuz, bu kez daha çok içerikle ilgili bazı değerlendirmelerden de söz etmek gerekir. Sıkça söylendiğine göre, o bir öncüdür, avangarddır, uçtadır. “Öncülük”ten, bazı edebi tekniklerin, edebiyatta ya da Türkçe edebiyatta ilk kez Leylâ Erbil tarafından kullanılmasını, başka bazı yazarların bunlardan “yararlanmasını”, aşırı derecede “esinlenmesini”, hatta resmen yürütmesini kastediyorsak, bu yaklaşım doğru görünmektedir. Selim İleri’nin yayımlanmış itirafı, bu bağlamda gayet dikkat çekicidir (bkz. İleri). Diğer bazı yazarların Erbil’den neyi nasıl yürüttüklerini anlatmaya gerek görmemeleri karşısında İleri’nin itirafı, tabii ki örnektir ve onun utancını azaltır. Öte yandan, öncü sayılan yazarların aslında yalnızca kendilerinin öncüsü oldukları, olabilecekleri hesaba katılırsa, bu etkilemelere (yani ötekileri “kendisinden etkilendirmeler”e) karşın Erbil, bütünsel bakımdan öncü olmamış, benzerleri, izleyicileri çıkmamıştır. Çıksaydı yapıtları eşsiz olmazdı; taklit edilebilecek bir iş yapmış olurdu yazar.

Taklit edilemeyen, edilemeyecek olan Leylâ Erbil, kendi semasını yaratmıştır. Bu bağlamda, yazarla ilgili değerlendirmelerde sıkça yinelenen iki görüşe itiraz edebiliriz. Bunların ilki, yazarın Marx’tan, Freud’dan ve varoluşçuluktan etkilenmiş olduğudur. Bir anlamda doğrudur bu değerlendirme. Ancak, yazarın kendini bulduğu dönemde ve bugün, bu düşüncülerden, yarattıkları akımlardan etkilenen tek kişi o değildir ki. Öyley-

se şunu sormak gerekir: Bunlardan etkilenen edebiyatçılar arasında Leylâ Erbil'in denli özgün bir edebiyat yaratanlar kimlerdir?

Hakkındaki yazılarda sıkça yinelenen ikinci görüş ise, yazarın 1950'lerde ortaya çıkan yenilikçi bir yazar grubunun içinde yer aldığıdır. Bu doğru söze de bir şey denemez. Ama bu noktada, yine, yazarın, kuşağının diğer yazarlarından farklı yönelimleri dikkat çekmektedir. Tabii ki herkes gibi o da bazı çevrelerin içinde yer almıştır ve halen de almaktadır –bir “çevre” içinde yer almamak nadiren düşünülebileceğine göre. Oysa, edebiyatçıların taşıdıkları etkileri, dönemlerinin özelliklerini, içine yerleştirildikleri ortamları, ekolleri, “yapıtı açıklamak” için devreye sokmanın her zaman –ya da çoğunlukla– işe yaramadığı bilinir. Belli bir tarihsel kesitte yaşamak, belli çevrelerde bulunmak, belli düşünürlerden etkilenmek, kişi ya da yapıt olarak, yinelemeci, öykünmeci, sahte varlıkların ortaya çıkmasına engel değildir. Asıl soru, “etkilenen” insanlara her zaman, her yerde onca sık rastlanırken, Leylâ Erbil'in ve yapıtlarının nasıl bu denli özgün olabildiğidir. Bu durumda, insanların, dönemlerini, topluca, yekvücut yaşamadıklarını akılda tutmak, özellikle yerinde olacaktır. Bir yazar, zor olsa da, çağının, döneminin, doğal çevresinin “ruhu”na aykırı davranabilir ve bu sayede farklılaşabilir. Örneğin, “dönemini birlikte yaşadığı”, adı bazı çevrelerde daha çok geçen birçok kişi “ben kadın yazar değilim, yalnızca yazarım” derken Erbil'in “ben kadın yazarım” tavrını alması, onu bir kez daha farklılaştırmıştır –hiç de ikincil bir konu değildir bu.

Bu gözlemlerden sonra, Leylâ Erbil'le ilgili bazı değerlendirmelerde karşımıza çıkan “anarşist”, “aykırı”, “ayrıksı”, “hırçın”, “yıkıcı”, “zehir gibi”, “zıt” nitelemeleri de sorunlu hâle gelir. Leylâ Erbil'in çok yazmadığı, çok satmadığı, tanınmadığı saptamaları karşısında “neye, kime göre” diye sorabiliyor, edebiyat çevrelerinin içinde yer almadığı gözlemine “hangi edebiyatın hangi çevreleri” itirazını yöneltebiliyorsak, yapıtları için de “neye aykırı”, “niçin sizce hırçın”, “nesi zehir gibi” diyebiliriz.

Edebiyat tarihi, ikincil kaynakları birinci dereceden kanıt sayan bir anlayışla yazılamasa da, eleştirel bir tarih, alımlama çerçevesini hesaba katmadan edemez. Bazı yazarları, yapıtları marjinalleştiren tarihler, tersinden yeniden yazılabilir. “Merkez nerede”, “marjinde olan kim ve ne” gibi sorular sordüğümüzda, genel eğilimleri, çağın klişelerini, grup davranışlarını, muhtelif garabeti (ve bu arada tabii ki ara sıra rastlanan isabetli yorumları) hesaba kattığımızda, Leylâ Erbil gibi bir yazarı, son elli yıllık edebiyat tarihinin kıyısına, köşesine değil de tam merkezine koymayı deneyebiliriz. Onu merkez sayarak, temel ölçüt alarak, diğer edebiyat üretimlerine marjinal muamelesi yapabiliriz. Edebiyat tarihini bir yazarlar ve yapıtlar silsilesi, derlemesi, yığılması olarak görmüyor, her yazar ve yapıt eşit derecede önemli ve değerlidir (ama bazıları öncüdür!) diye düşünmüyorsak, bugünkü ortamda algılanandan epey farklı bir edebiyat tarihi ortaya çıkabilir.

Leylâ Erbil’in yazdıklarının önemi ve değeri konusunda çok sayıda eleştirmenin, son yıllarda özellikle Nurdan Gürbilek, Orhan Koçak ve Mahmut Temizyürek’in katkılarıyla belli bir eleştirel ittifak oluşmuş durumda. Yazarın yapıtlarının alımlanma tarihine ilişkin değerlendirmelerden ve önemli eleştirmenlerin son dönemdeki yazılarından, Erbil’in, bu konumuna, bağımsız bir kendilik kurarak özel bir özgürlük anlayışıyla ulaştığı sonucuna varılabilir. Öte yandan, yazarın “özgür bir edebiyatçı” olduğunu söylemek, yine bir kalıba teslim olmak sayılabilir. “Sanatçı özgürlük peşindedir; özgürlükten beslenir” klişesinin Erbil’i edebiyat tarihinde yerli yerine koyabileceği kuşkuludur. Leylâ Erbil neden özellikle özgürdür ve ne(y)den özgürdür, anlamaya çalışmamız gerekir. Bu özgürlük kazanımının hangi tarihsel, toplumsal koşullarda gerçekleştiğini anımsamak, bu bağımsız kendiliğe hangi edebi ifade araçlarının hangi farklı kullanımıyla varıldığını saptayabilmek için bu yapıtların tür, yapı, dil özelliklerine biraz yakından bakmak yerinde olacaktır.

Öncelikle, yazarın bu özgürlükçü edebi tercihlerinin hangi zorlu toplumsal koşullarda gerçekleştiğini anımsamaya çalışa-

lım. Kişisel olarak deneyimlenen, duyumsanan bu tarihsel yaşam kesitine gönderme yapmazsak, Leylâ Erbil'i, Batı'dan gelen, azıcık kulak misafiri olduğu akımların peşine düşen, o ya da bu ünlü edebiyatçıyı taklit ederek kendi çapında avangardcılık oynayan bir tatlı su edebiyatçısı olarak değerlendirme tehlikesi baş gösterir. Hiç öyle değildir.

Yazarın edebiyat yaşamının başlangıcında, özellikle de 1960'lı yıllarda Türkiye'de demokrasi ve özgürlükler açısından bazı ilerlemeler olmuş, modern kamu alanı gelişmeye başlamışsa da, ülkenin son elli yılı, genelde mutsuz bir tarihtir. Bu tarihi, dış ve iç savaşların, darbelerin, ırkçı-dinci kıyımların, bağımsızlık isteyen gençlerin idamlarının, yaşı büyütülen çocuk idamının, faili meçhul cinayetlerin, suikastların, aydınların yakılmasının, işkencenin, hapsin, tecridin, sürgünün, vatandaşlıktan çıkarmanın, "düşünce suçu"nun, sansürün belirlediğini biliyoruz. Buna, peş peşe gelen ekonomik krizleri, yoğun göç hareketlerini, işsizliği, depolitizasyonu, sokak çocukları patlamasını, mafyalaşmayı, derin devletleşmeyi, tarikatlaşmayı, çeteleşmeyi, magandalaşmayı, magazinleşmeyi, tüketim salgını, hayvan ve bitki kıyımını, doğal alanların yok oluşunu, çölleşmeyi, bu arada yükselen piyasa değerlerini, köşe dönmeçiliği, medya tekellerinin doğuşunu, aydının ücretli entele dönüşümünü de eklersek ülkenin mutsuz tarihi epey belirginleşir. Çağdaş bir kamu alanı gelişebilecekken bunun siyaseten engellenmesi, potansiyel olarak eşitlikçi ve özgürlükçü olan "cumhuriyet" idealinin güdükleştirilmesi, kasti eğitim politikalarıyla saptırılması, sapkınlaştırılması, bu sayede, "demokrasi"nin bir kültürsüzleşme, kimliksizleşme, cahil bırakma, hurafelere teslim etme, kolay güdülecek bir insan tipi yaratma, alıklaştırma tarihi olarak yürürlüğe sokulması...

Bu tarihi, bu koşullarda yaşayan bir yazarın hangi özgürlüğünden, özgürlüklerinden söz edebiliriz? "Yazar özgürlüğü" sorununa genellikle iki açıdan yaklaşılr. Yazar, dış nedenlerle yeterince özgür değildir, olamamaktadır; koşullar değişse özgürleşecektir. Ya da yazar, herhangi bir nedenle kısıtlanamayacak bir varlıktır; kayıt tanımadan istediğini yazabilmelidir. Her

iki anlayış da yaygındır; ama bunları benimsemek, o anın koşullarında olabildiğince özgür ve özgürleştirici bir edebiyat yaratmanın yeterli koşullarını sağlamaz. Bu iki yaklaşımın da isabetli eleştirel yorumlara kapı aralaması pek olanaklı görünmemektedir. Özgürlük, yalnızca başkalarından istenecek bir şey midir? Özgürlük kim için ve ne yapmak amacıyla arzulanır? Yazar yalnızca “mesleğini serbestçe icra etmeyi” mi ister? Öyle olsaydı, unutmayalım ki, yazar adayının, yazar olmama, o koşullarda serbestçe yapılabilecek diğer işleri yapma seçeneği hep bulunmaktadır.

Sözünü ettiğimiz ağır tarihsel-toplumsal koşullarda, edebiyatçı, bir de, o otomatik, “ötekenden özgürlük” anlayışını benimsemişse, hangi gerçek tarihsel-toplumsal özgürlükten, özgürlük mücadelesinden beslenecektir? O tarihten esirgenmesi, yapıtlarının o tarihe benzememesi, onu yansıtmaması ne ölçüde olanaklıdır? O koşullarda, bir sanatçı ideolojisinin yaratılması, o acılı tarihin egemen ideolojisinin bir kesim sanatçı tarafından içselleştirilmesi, işe dökülmesi kaçınılmaz değil midir? Edebiyatçıların önemli bir kısmının, karşı çıktıklarını savunırken, öyle görünürken, bu tarih tarafından ezilmesi, sindirilmesi, onun parçası kılınması doğal karşılanmamalı mı?

Edebiyatla ilgili bu yazıda, toplumda yaşanan olumsuzlukları anımsatma bahsinin uzatıldığı düşünülebilir. Ama Erbil, sözü edilen ortamda, o tarihsel kesitte kendini bulmuşsa, eleştiri bunu es geçmemelidir. Yazar, o koşullarla hesaplaşmış, edebiyatını o koşullarda yaratmıştır. Yaşadığı tarihsel kesitte kolay olmayan bir şey yapmış, kendisi ve okurları için zihinsel, duygusal bir özgürlük alanı oluşturmuştur. Edebiyatın yol göstermemesi gerektiği söylenen koşullarda, bu karışık ve karanlık çağda, (yine Necatigil’de geçen) arada bir çakan deniz fenerlerinden olabilmıştır.

Yapıtlarıyla ilgili konulara dönmeden önce, yazarın yaşamının Hülya Dünder tarafından hazırlanan öyküsüne yansıyan bazı tarihsel olayları anımsayabiliriz. Bu öyküde, Erbil’in siyasal kimliğinin genelde fazla ön planda olmamasına karşın, yaşamının her döneminde Türkiye’nin toplumsal-siyasal yaşamı-

na anlamlı müdahalelerde bulunduğu, gereken yer ve zamanda tavır almaktan kaçınmadığı, özellikle, kendisiyle ilgili bazı konularda kamuoyunun yanlış bilgilendirilmesine tahammül edemediğı, gerekirse polemikler yürüttüğü, eleştiriyi eleştirdiğı görölmektedir.

Sempozyumu açış konuşmasında Türkiye Yazarlar Sendikası başkanı Enver Ercan'ın, Leylâ Erbil'in siyasal açıdan yıllardır süren cesur tavrının altını çizmesi boşuna değil, son derece isabetliydi. İtiraz etme işini daha çok edebiyatına saklasa ve yüzünü medyada gezdirmekten titizlikle kaçinsa da, yaşam öyküsünde Erbil'i kamusal bir şahsiyet olarak görebilmekteyiz. Yazarın erken bir tarihte yapmaya başladığı “aydın eleştirisi”, özgürlüğünü nasıl elde ettiğı, özgünlüğe nasıl kavuştuğı konusunda önemli ipuçları barındırır. Siyasal konumlanması, ayrıntılı çalışmalar gerektirir. Örneğin, bazı sol aydınlar arasında hâlâ yaygın kabul gören “edebiyatçı olma”, “edebiyat yapma” anlayışlarından erken bir tarihte özgürleştiğı fark edilmektedir. Solun, feminizmin neresinde bulunduğunun, toplumsal ve bireysel bilinçdışını ne şekilde okuduğunun, kalıplardan nasıl hep uzak kalabildiğinin derinlemesine incelenmesi gerekir. Bütün bu alanlarda Leylâ Erbil'e özgü bir duruş olduğu anlaşılmakta, sezilmektedir.

Anımsanacak olursa, yazarın serpildiğı tarihlerde, güya tamamen Türkiye'ye özgü bir aydın tipinin var olduğu, bu tipin Doğu ile Batı arasında kalakalmış bulunduğu, bu aydına ait özel bir bunalım tarzı olduğu, ne yapsa bir türlü anlaşılamadığı yolunda, varoluşçumsu, yarı-arabesk, yılgın bir “aydın ideolojisi” de geçerli kılınmaktaydı. Başka alanlarda olduğu gibi edebiyat dünyasında da narsisist tipolojinin öne çıktığı o koşullarda, yazarın “araziye uyması”, yabancılaşma koşullarını taklit etmesi gerektiğı sanılabilmiştir. Erbil ise o koşullarda aydınları başka açıdan eleştirmiş, o tarihi farklı şekilde yazmıştır.

Yapıtlarının özgünlüğü ile edebiyat dünyasındaki konumlanması arasında, yazarın, sürekli iç evlilikler üreten (endogam) oluşumlar karşısındaki zihinsel, duygusal özgürlüğünden kaynaklanan derinlikli bir bağ olduğunu düşünüyorum. Yazarın

dış evlilik yanlısı (egzogam) tavrının en belirgin göstergesi ise, herhalde, yıllardır, edebiyat ödülleri katılmaması, katılmadığının altını çizmesidir.

Bir değerlendirme çerçevesi

Bu yazıda Erbil'in herhangi bir metnini yakından irdeleme fırsatı bulamayacaksam da, yapıtlarına topluca bakarak, kullandığı özgürlüğün, sanatında nasıl doğrudan ifade edildiğini tür seçimleri, kurmacaya yaklaşımı, anlatıcıyı konumlandırması, "insanın yaralanmışlığı tezi", özgün modernizmi, dili ve yazarlık siyaseti açılarından kısaca ele alacağım. Bütün bu konularda ayrıntılı çalışmalar gerekse de, bir ön yorum olarak, Erbil'in, öğeleri birbiriyle tutarlı, son derece sağlam bir poetika geliştirdiğini söyleyebilirim.

Leylâ Erbil'in zihinsel özgürlüğü, en başta, yapıtlarının, alışıldık edebiyat türlerinin sınırlarını zorlama sonucunu doğurmuştur. Genellikle öykücü ve romancı olarak tanınsa da, Erbil'in yaygın kabul gören bu edebi türlerle, onların klasik formlarıyla bir "sorunu" olduğu hemen her yapıtında fark edilir. Kabaca "roman", "öykü" diyebilsek de, türünü, yaslandığı geleneği ilk anda tam belirleyemediğimiz, birbirini yinileyemeyen, kendine özgü yapıtlar ortaya çıkarmıştır. Yine de, belli bir tanışıklıktan sonra, bilmediğimiz bir metni elimize geçse, onun Erbil'e ait olduğunu rahatlıkla anlarız. *Tuhaf Bir Kadın*'ın önceleri bir öykü kitabı sanılmış olması bu bağlamda ilginçtir. Yazarın romanını "bitirmemesi" de önemlidir. Bu romanın yeni baskısında yazar, okura, Mustafa Suphi'nin kaderiyle ilgili yeni kaynaklar sunar. Dikkat edilirse, tanımlı gereği bitmiş, yazarından kopmuş, okura fırlatılıp orada kalakalmış bir edebi türde, romanda yapılmaktadır bu güncelleme. Diğer yapıtlarında da sayfa aralarına şiirler, tarihsel metinler, gazete kupürleri, mahkeme haberleri yerleştirir. Yazarın yapıtları, roman ya da öykü olmaksızın tam çıkmazken, bir yandan da masalsıyı, fantastiği, hicvi, denemeyi ve belgeseli içerir ya da andırır. Roman türünün doğmasıyla neredeyse akran olan mektup roman formu, Er-

bil'in elinde bir yandan temel yapısını korurken, diğ er yandan da onun zıt kutbuna savrulur. En ‐klasik‐ yapıtı *Mektup Aşkla- rı*’nda yazar, beklentileri dağıtan, okurun zihnini aşk mitlerin- den özgürleştiren bir ‐aşk incelemesi‐ yazarak hem bu temel edebi izleğ e itiraz eder, hem de formun tektipleştirici mantığı- na ihanet eder. Bu yapıtında yazar, bilgiyi okurdan geçici ola- rak saklayıp gerilim kurma klasik taktiğini uygulamak yerine, her şey tam yolunda giderken aşkın klişesel kutsallığına bir di- zi ş k terapisi uygulamayı tercih etmiştir.

Yerleşik edebi türleri yerinden oynatmayı baştan beri ilke edinen Leylâ Erbil’in son metinleri Cüce, ‐   Başı Ejderha‐ ve ‐Bir Kötülük Denemesi‐nin hangi türlere girdiğı, girebileceğ i, eleştirmenlerce tartışılmaktadır. ‐Bir Kötülük Denemesi‐ni okuma sorunları, başlıktaki ‐deneme‐yi nasıl yorumlayacağı- mızdan başlar. Yazarın *Zihin Kuşları*’ndaki bazı yazıları, bazı yazılarının bazı paragrafları, özellikle de ‐Medya-Medeia‐ baş- lıklı metin de denemenin bilinen özelliklerinden uzaklaşır.

Poetikasının diğ er öğelerinden bağımsız olarak değ erlendirir- lirse, Erbil’in yapıtlarında bir ‐tür sorunu‐ görüldüğü, bunun postmodern bir ‐tür karıştırması‐ olduğı düşünülebilir. Başka bazı yazarlar için söylenenleri Erbil’e yakıştırmaya kalkışırsak, biçim(cı) oyunculuğundan, avangard deneyciliğinden, ‐hikâye anlatmaktan zevk alması‐ndan söz edebiliriz. Yazarlık anlayışı- nın diğ er öğeleriyle birlikte değ erlendirilince durum büsbütün değ işir. Evet, Leylâ Erbil yenilikçidir ve tabii ki klasik formlarla sorunları vardır. Eleştiri, bu tür sorununun i eriğ ini ve yeniliğ in hangi doğ rultuda yapıldığını anlamaya gayret ederse, yaza- rı edebiyat tarihindeki anlamlı yerine yerleştirebilir.

Belki de yazar, metinlerinde, türleri karıştırma konusunda özel bir çaba harcamıyor, ‐özellikle ve öncelikle yenilikçi g r - neyim‐ demiyordur. Bazı modern türlerin birkaç yüzyıldır o ře- kilde kurulup yerleşmesinde, toplum yapısından, üretim ilişki- lerinin o şekilde d zenlenişinden kaynaklanan yapısal sorunlar bulunabilir. Bu sorunları tarihsel ve kuramsal düzlemlerde özü- mek, türleri yeniden organize etmek, tek tek yazarların bilinç- li görevi olmayabilir. Ama nasıl herkesin kendisi olması gereki-

yorsa, edebiyatçı da kendilik sahibiye, okur karşısında kendisi olmak, kendisine doğru geleni yapmakla yükümlüdür. Dolayısıyla, belki de, Leylâ Erbil gibi bir yazar çıkmış, normal saydığımız, alıştırıldığımız, ama aslında karışmış, bulaşmış türleri ayrıştırmakta, yeniden tanımlamakta, yerli yerine oturtmaya çalışmaktadır. Kişiliğine ve poetikasının diğer öğelerine baktığımızda, yazarın yıllardır tam da bunu yapmakta olduğunu, başkalarından fazla etkilenmeden, ama seçtiği etkilere kendini açarak, kendi bilinçli öznelliğine sadık kaldığını düşünebiliriz.

Postmodern sayılan metinlerin önemli bir kısmı, her ne kadar “tür sınırlarını aşma”yı benimsemişse de, aşar gibi yapsa da, genelde kurmacanın imgesel dünyası içinde kalır. Bütün dünya sözümona “romanlaştığı” için, edebiyatın, hakikat düzlemine müdahale şansı güya ortadan kalkmıştır. Bu bakımdan, postmodernizm içindeki kuvvetli bir eğilim, kapitalist modernitenin “sonrası” olamamıştır. Özellikle de artık “ben” denemediği için, bu postmodernler, kendilerine bakamamış, Erbil’de gözlemlenen gerçekçi, kişisel, kanırtıcı yaklaşımı benimsemekten kaçınmış, klasik kurmacanın “uydurmacı” mantığına yüzeysel itirazlarda bulunmakla yetinmişlerdir. Erbil’in metinlerinde ise, baştan beri, matbaa koşullarının üretilen dünyada (bu arada Türkiye’de de) yaygınlaştırdığı modern kurmaca ile bir sorun yaşandığı, onu kullanan, ama bir yandan da ona karşı olan bir edebiyat anlayışı geliştirildiği görülür.

Belli bir tür “modern, yaratıcı yazar”, yapıtını bitirip okura “fırlatır” ve güya bir daha yaratisıyla ilgilenmez; ondan sorumlu değildir artık –Marx’ın sözünü ettiği, emeğine yabancılaşmış işçi gibi. (Oysa, üretim çarkı, o “yabancılaşmış” işçiyi hiç de öyle saymaz; kusurlarından sorumlu tutar; işten çıkarır.) Bu yabancılaşmışlıkta yapıtından “kurtulmak”la gurur duyan az mı sanatçı bulunur. Yabancılaşma, yabancılaşmışlıklarından ideolojik olarak gurur duyan, duymaları gerektiğini sanan kimi sanatçıya, çözümün ta kendisi gibi görünebilmiştir. Sanki, yeteneklerine –bazen vardır– yabancılaşırlarsa, o yapıtı üreten kişi olarak arandıkları yerde bulunmazlarsa, daha özgür olacaklardır.

Yapıtını okura, izleyiciye, dinleyiciye “fırlatan”, onunla güya bir daha ilgilenmeyen bu “özgür sanatçı”nın adı, nedense, yapıt üzerinde bulunmaya devam eder. Sanatçı, kendini artık ilgilendirmediğini söylediği yapıt üzerindeki telif hakkından vazgeçmez. Hatta o yapıtla ödül almaya çalışıp durur. Bu klasik yapılanma, bu edebi töre, postmodern öykü ve romanda da hiç modernite “sonrası” olamadan sürüp giderken, okur kitlelerine alıştıkları pazarlanmaya devam edilirken, Erbil’in, metinleri aracılığıyla okurla kurduğu ilişkide durumun son derece farklı olduğu gözlemlenir.

Leylâ Erbil’in yapıtları güncel ve tarihseldir; yerel ve evrenseldir; felsefi ve antropolojik deneme özellikleri taşır; ciddi ve karnavalesktir; lirik ve epiktir. Yazar uzlaşım sal bir tarih ve edebiyat anlayışından yana değildir; dış ve iç çatışmaların üzerine gitmeyi yeğler. Metinlerinde bizce postmodern bir tür karmaşası değil, “tuhaf” bir yazarın özgürlüğü, tuhaf yazarın kullanmayı seçtiği itirazcı özgürlüklerin dışavurumu gözlemlenir. İçinde bulunduğumuz küreselleşen pazar koşullarında olmaması gereken bir şey olmaktadır. Adamın, pardon, kadının biri, bu yazar, metinlerinde okura seslenebilmektedir. Erbil metinleri, edebiyat tarihindeki neredeyse bütün türleri ve çoğu formu kullanarak, dili yenileyerek, zengin çağrışımlar üretir; gündelik yaşama, tarihe, dile müdahale eder. Ama okurda “yazar dil bilmiyor”, “ne yaptığından haberi yok”, “şundan almış”, “zavalıcığım ne taklalar atıyor” tarzı duygular uyandırmaz. Eleştirmenleri, Leylâ Erbil hakkında bu doğrultularda düşünememiş, onu bu şekilde eleştirememişlerdir. Yazarın kendi köklü değer yargıları, kendine ait bir edebiyat anlayışı vardır. Yapıtının ardına gizlenen, onu anonim okura gönderen anonim bir kurmacacı değildir Erbil. Yapıtlarının değindiğimiz özellikleri, Erbil’in bizimkine koşut ama ondan ayrı bir imgesel dünya yaratmaya öncelik veren bir yazar olmaktan çok, bizimkiyle iç içe geçen, ondan ayrılıp ona dönen, esinini hep kişisel, toplumsal, tarihsel yaşamdan alan bir yazar olduğunu gösterir. Yalnızca sergileyen, göstermekle yetinen, izlenim aktaran bir yazar değil, yapıtının tarihine sahip

çıkan, yapıtıyla ve okuruyla iletişimi sürdüren, “anlatan” ve “seslenen” bir yazardır.

Edebiyatta romanın, sinemada dramatik yaklaşımın başatlaştığı koşullarda, anlatıcı, seslenici bir yazar olmak, zor, riskli bir seçimdir. Hayallerle avutulmaya alıştırılmış okurun, sinema seyircisinin yaşamdan uzaklaşmak için tükettiği “kurmaca”, bu tarzın görünüşte kendi içine kapalı dünyası, başlı başına bir sorundur. Marksist estetik açısından düşünürsek, Leylâ Erbil, Lukácsçı değil, bizce kesin olarak Brechtçi bir yazardır. Biri burjuva gerçekçiliğini, kurmacasını abartır, yere göğe koyamaz. Diğeri, seyirciyle, okurla araya konan duvarı sorgular. Biri klasik romanın gerçekçiliğini över, diğeri doğalcı tiyatronun kurmacacılığını eleştirir. Bu iki Marksist eleştirmen, farklı türler hakkında konuştuklarından sanki aralarında bir teğet geçiş olur. Oysa pek öyle değildir. Biri gerçekçilikten, diğeri kurmacadan söz ederken aslında aynı sorunu tartışırlar. Konuları (saf olarak) “kurmacalaştırmama”, yapıtları “gerçek-çi-leştirmeme”, okuru edilgenleştirme konularında Erbil, Brecht safında yer almaktadır.

Leylâ Erbil’in edebiyatta konumlanışını başka bazı dönem ya da akımlar açısından değil de Brecht ile Lukács arasındaki kuramsal zıtlık açısından değerlendirecek, yazarın “modernist”liğine de o özel anlamını verebiliriz. Lukács, romansal gerçekçiliği gerçekliğin bire bir anlatımı sayar, öyle olması gerektiğine inanır. Tarihsel bakımdan sınırlı bir türü, bütün edebiyatın yerine koyabileceğini düşünmektedir neredeyse. Kendi tanımladığı bir “klasik” yanlısı olarak yine kendi tanımladığı bir “modernizm”e itiraz eder. Bu nedenle, Avrupa merkezli romanın “gerçek-çi” tarzına saplanıp kalan tutucu bir modern olmaktan kurtulamaz. Brecht ise Lukács’ın modernizm karşıtlığına itiraz ederken, imgelemine burjuva modernitesinin tarih ve coğrafyası ile sınırlamaz. Tersine, başka kültürlerden ve modernite öncesinden beslenir. “Yadırgatıcı” epik-belgesel poetikasını, modern Avrupa tarih ve coğrafyasının başat kültürel üretim parametrelerinin dışında bulur ve kurar.

Leylâ Erbil de, Brecht’inki gibi kurgusal olan, ama hangisinin ne ölçüde kurmaca olduğu tartışılabilir yapıtlarında, günü-

müzün çoğu edebiyatçısını ele geçiren bugünü yazma saplantısından kurtularak sözlü kültüre, arkaik tarihe, öteki ve önceki türlere, kültürlere açılır; oralardan bugüne ulaşabilecek anlamlılık olanaklarını araştırır. Nurdan Gürbilek'in Cüce bağlamında altını çizdiği gibi, "Leylâ Erbil'de mitoloji bir dekoratif unsur olarak değil, bir sorunu arkaik-dinsel tarihin içine yerleştirip ilksel bağlamıyla kuşatmak üzere kullanılmış gibidir" (233).

Brecht'in yapıtlarında seyircinin tarihsel varlığı ve oradalığı nasıl "unutulmuyorsa", Erbil'de de okurun temelde bir "dinleyici" olduğu hep anımsanır. Onun da hedefi, okuru, dinleyiciyi, yalanlarla besleyip büyütmemek, dürtmek, uyarmak, uyanık tutmaktır. Bu poetikaya göre, yazarın, zaten yabancılaştırmış olan okurun yabancılılaşmasına katılması gerekmez; onunla aynı kulvarda yarışılmasa daha iyi olur. Yazar, okuru yadırgatarak, onu, kendi yaşamındaki anlamlılığa iade etmeye, onu oraya davet etmeye çalışmalıdır. Erbil'in yapıtları, günümüzde neredeyse bir ideoloji hâline gelmiş olan kurmacacılığa itirazı, direnişi belgeler. Günümüzde daha çok kurmacacı ideolojiden beslenerek bir çeşit yatıştırıcı işlevi gören edebiyat, bazen de farkına varır. Erbil de edebi yaratım konusuna, Brecht gibi, yadırgatarak farkındalık yaratma açısından yaklaşır. Leylâ Erbil'in yapıtları, edebi yüksek modernizm döneminde başatlaşan "anlatmadan gösterme" ile postmodern dönemde ortaya çıkan "kurmacayı anlatma" tarzlarından uzakta konumlanır. Benzetiden (*mimesis*) çok anlatıma (*diegesis*) ağırlık vermesi, kurmaca metinlerinde kişisel sesini, tanıklığını devreye sokması, yaşama ve kendi edebiyatına "müdahil" olması, yine bazen Brecht'i konumlandırmak için kullanılan "anlatımcılığı" (ekspresyonizm) akla getirir. Türkçede "dışavurumculuk" sözcüğüyle de bilinen bu akım çerçevesinde gündeme gelen hitabetin, anlatımsallık işlevlerinin, disonans öğelerinin, dildeki farklılaşmanın Erbil'in yapıtlarındaki dilsel ve türsel rolleri, başka çalışmalarda etrafılı şekilde ele alınabilir.

Edebiyatta anlatıcının sesi konusunu irdelemeyi sürdürecek olursak, Käte Hamburger'in kuramsal bakımdan yıllar önce netleştirdiği gibi, üçüncü kişili anlatım karşısında otobiyog-

rafik ben, aynı zamanda liriktir. (Hamburger'in klasik yapıtından bir bölümün çevirisi için bkz. "Ben-Öyküsel Anlatı".) Tentral bir ses olmayan "lirik ben", bu sayede, tarihsel, belgesel ve denemesel olanla da bağ kurabilir. Yaratısını kurmacasal olan ile sınırlamayan Erbil, böylelikle, Hamburger'in kuramsal sınıflamasında otobiyografik-lirik sesleniş tarafında konumlanır. Metinlerini, bir yandan tarih araştırmalarına, diğer yandan şiirsel olana açabilmiş, böylelikle edebiyatı gerçekten "deneyebilmiştir". Bu bağlamda, yazarla yaptığı "Hayat Her Yerde Dolaşır..." başlıklı söyleşide Orhan Koçak'ın, Erbil'in yapıtını "edebiyat dışı, edebiyat karşıtı bir malzemeyi de içermeye -ya da edebiyatı kendi karşıtıyla da tartma- çabası..." (10) sözleriyle değerlendirmesi, Erbil'in, edebiyatı kurmacayla sınırlamamasına dikkat çekmesi açısından önemlidir.

Leylâ Erbil'in "kurma-ma-camsı" yapıtları, onların dikkatle, özenle kurgulanmış olduğu gerçeğini değiştirmez. Kurmaca ile kurguyu (ya da kurgusal olanı) karıştırmamak gerekir. Kurgulanmamış, kurulmamış, baştan tasarlanmamış herhangi bir nitelikli kültür ürünü düşünülemez. Yazılı ya da sözlü iyi anlatılar, emekle, titizlikle kurgulanmıştır. Örneğin, Neşet Ertaş türkülerinin kurgusu muhteşemdir; ama onlara "kurmaca" denemez. Baştan beri daha çok öykücü ve romancı sayılan Leylâ Erbil'in "kendi türleri"ne, onların klasik formlarının kurgusuna, diline bu denli mesafeli yaklaşması, benimsemiş gibi görüldüğü türleri içeriden sarsması, ilk bakışta şaşırtıcı görünse de, tercihleri bu kuramsal çerçevede değerlendirildiğinde ortaya çıkan yazarlık anlayışı, bizce yerli yerine oturmaktadır. Cemal Süreya'nın "şair" için söylediği gibi, Erbil'in edebiyatı da yaşamına dahildir. Karakterlerinin "gerçek hayattan alınmışlık duygusu" verdiklerine, "hiçbir şekilde tipikleşme[diklerine]", "tip oluşturma[dıklarına]" (119) işaret eden Güven Turan, bizce, aynı zamanda, yazardaki bu Lukács karşıtı itkiyi de vurgulamaktadır.

Roman ve öyküde genelde birinci ya da üçüncü kişi anlatıcı seslenir. (İkinci kişi anlatıcılar ve diğerleri de denenmiştir.) Her halükârda (bugün de büyük ölçüde süren) klasik romanın

anlatıcısı, “gayri şahsi”dir; farklı bir boyuttan, Tanrı sesiyle seslenir. Okur da yazarın bu kişisizleşmesini kabul etmiş, gerçekçi / doğalcı tiyatrodaki seyirci gibi, buna alıştırmıştır. Oysa doğrudan otobiyografik ve özellikle lirik olmasalar da Erbil metinlerinde yazarın özel, öznel sesi mutlaka duyulur. Ahmet Oktay’ın yazarla yaptığı söyleşide Erbil’in “başım darda kalmadıkça birinci tekilden pek ayrılmam...” (“Leylâ Erbil ile...” 134) sözleri, bu bağlamda yerli yerine oturur. (Birinci kişide anlatma tercihi Erbil’i aynı zamanda, Sait Faik’e de bağlayan bir konudur.) Rastlantısal bir seçim değildir bu. İnsanların görelileştiği, başkasına göre var olduğu, ötekini aynaladığı, “ben” diye bilmenin giderek güçleştiği, ama bir yandan da herkesin güya birer “özgür birey” olduğu bir çağda, güç bir seçimdir. Ne de olsa, bazı insanlar, artık, örneğin, “chat”te gizlice (ama aslında topluca) o tanınmayan üçüncü kişi, o maske, o olmayan varlık olmaya çalışmakta, onay ve ödülü hemen o anda almaya gayret etmektedirler. (Bu arada, başımız darda kalınca başkası olduğumuz / olabileceğimiz düşüncesi de psikoloji ve edebiyat siyaseti açısından ayrıca irdelenmeye değer.)

Birinci kişideki “saf” kurmaca anlatı da, yazarları, (bizce) çağdaş bir zaaf olan kurmacacılık ideolojisinden (rahatsızlıktan?) esirgemez. “On Bullshit” (Martaval Üzerine) başlıklı önemli felsefi makalesinin sonuç kısmında Harry G. Frankfurt’un belirttiği gibi, en iyi kendimizi bilebileceğimiz, o yüzden kendimizi yazmamız gerektiği argümanı, bilinçli varlıkların başkaları olmadan kendilerini bilmeleri mümkün olmayacağından, tam bir martavalıdır (133). Roman tarihinde çok önemli bir damar olsa da, birinci kişili kurmaca anlatının bu “yalnızca kendini bilme” safsatasını besleme ya da ondan beslenme olasılığı yüksektir.

Kurmacada insanın, yazarın, kendisi olabilmesi, kalabilmesi zordur. O türlerde yazarın gayri şahsi bir anlatıcıyı seslendirmesi beklenir. Bu tarzı deneyen çok kişi vardır. Nispeten rahat, kolay bir seçimdir. Orada değilmiş gibi başkalarını anlatırsınız, olur biter. Bitebilir mi, o da ayrı. “Kendimi ve başkasını ele veremeyeyim. Ben, ben olmayayım; o da o olmasın. Kişisel tepki

vermeyeyim ve almayayım”. Böylelikle, potansiyel okur ürkütülmemiş olur; yazarın kitlesel olarak benimsenme şansı artar. Bu genel yaklaşım ya da ortak ideoloji sayesinde günümüzün birçok roman ve öykü yazarı, bir de yazma yöntemi olarak metinlerden metinlere aktarmayı benimsemişse, kişisizleşmeyi başarır. Yazarın “orada olmama”, “ben olmama” eğilimi, modernite sürecinde giderek azar. Örneğin, endüstriyel aşk romanlarında gölge yazarlara, müşteriye memnun edeceği baştan belirlenen şablon aşklar yazdırılır. Okurun arzusu, ona tektip aşklar şeklinde döner. O aşk endüstrisi de belli bir gereksinimi karşılar; o da bir tür edebiyat üretir.

Bu gözlemler, yazarın bazı tercihlerine, eğilimlerine dikkat çekmekle birlikte, onun yalnızca otobiyografik bir yazar olduğunu da, kurmacaya bütünüyle sırt çevirdiğini de kesinlemez. Yine de, yazarın, edebiyat tarihinde nasıl konumlandığını yeniden düşünmemizi sağlayabilir. Erbil’de tür ve tarzların “karışması” ama “bulaşmaması”, yazarın sesinin yapıtta var olabilmesi için geliştirilen bir stratejidir. Yaşamdaki anlamlılık olanakları peşindeki edebiyatçı, önce matbaa üretimi koşullarının, sonra da medyalaşmanın, küreselleşmenin beslediği “bensizlik” sendromuna direnir. Geleneksel ve lirik şiirde, hikâyede, kendi adına var olmayı sürdürebilen edebiyatçı, Leylâ Erbil’in ki gibi özgün olarak geliştirilmiş roman ve öyküde de kendi sesini koruyabilmekte, kâmusal alanda anonimleşmeden, yazarlık işlevini yerine getirebilmektedir.

Öte yandan, anlatılarında Leylâ Erbil’in birinci tekil kişiyi tercih etmesi, karakterleriyle aynı kişi sanılmasına yol açmamış değildir. Sırma Köksal’ın Erbil’le yaptığı “Her Zaman Genç...” başlıklı söyleşide yazar, kişiliği, edebiyat siyaseti ve anlatıdaki tercihleriyle ilgili şu önemli belirlemelerde bulunur:

Edebiyat, yazarın kendisinin ne iyi bir insan olduğunu başkalarına kanıtlayacağı bir çalışma alanı değildir. Ben gerçeğin her vakit öyle sevecenlikle, yumuşaklıkla ortaya çıkacağına, işe yarayacağına inanmam. Uydurmalarla gerçeği örtbas ediyor olmaktan çok korkarım. Bu yüzden de birinci tekil şahısla yaz-

dığım halde kendime itiraf [doğrusu, “iftira” olacak] eder, kötülerim kendimi, yani insanı kötülerim? ‘Halde’ diyorum çünkü kimi cin fikirli yazdıklarımdan insanı değil beni çıkartmaktan pek hoşlanır! “Kahramanlarımla” da bu yüzden hiç iyi ilişkiler kurmaya çalışmam. Yüz vermem onlara; sırnaşmalarına, beni kandırmalarına izin vermem pek. Hayatta olduğumun tam tersi! (4)

Erbil’de anlatıcıların sesi, karakterleriyle yer yer özdeşleşse de, bu konumlar aynışmaz; anlatıcı ile karakterler örtüşmez; sesler, etik bakımdan nötrleşmez. Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılabileceği gibi, anlatıcının, “öteki”nin öğelerini kendinde bulması, bizce, yazarın ahlaki kararsızlığını değil, üstün empati yeteneğini gösterir. Dikkatli okurlar, anlatıcı-yazarın sesinin son tahlilde karakterlerinininkine karışmadığını fark eder.

Çelişkilerin, çatışmaların üstünü örtmemeyi, kanırtarak dilendirmeyi temel etik-estetik olarak benimseyen Leylâ Erbil’in modernist edebi programı, bu noktada, birçok modernistinkinden ayrılır. Yaşanan tarihe “katılmayı” tercih eden yazar, yapısına (çocuğuna) uzaktan bak(a)maz. Bu bağlamda, James Joyce’un bir karakterinde dillenen (ve yaygınlaşan) bir “sanatçı ideolojisi” anımsanabilir: “Sanatçı, yaratan Tanrı gibi, eserinin içinde ya da arkasında ya da ötesinde ya da üstünde kalır, göze görünmez, varoluşun dışına arınmıştır, ilgisizdir, bir kenarda tırnaklarını keser [‘törpüler’ olmalı]” (225). Erbil ve anlatıcılarına bundan daha uzak bir rol biçilemez. Benzer şekilde, Erbil’in, ötekine kendini anlatma fırsatı verdiği birinci kişi anlatılarında, anlatıcının anlattığıyla bir an önce bütünleşme, ona kaynama, onunla aynışma gayretinden doğan Dostoyevskivari bir kimliksizleşme, ötekiliğin kaybı da gözlemlenmez. Erbil, karakterlerine kayıtsız değildir; ama onlarla aynışmaz da. Yazarın metinlerinde hep karşımıza çıkan bu empati tarzı da derinlemesine araştırılmalıdır.

Kişiselliğe en az izin veren roman gibi bir türde, Leylâ Erbil’in, anonimleşmeden, piyasa kurallarına teslim olmadan kendisi olmayı başarması, özellikle dikkat çekicidir. Nurdan

Gürbilek'in belirttiği gibi, bunda, Erbil'in, baştan beri, "yazarlığının kendisini sorunsallaştırmayı göze alm[ası]" (227) önemli bir rol oynar. Kendisine sadık kalarak, okuru uyuşturmayan, pohpohlamayan, tersine, uyaran, dürtten, özgürleştiren metinler ortaya koymuştur. Var olan koşulları taklit eden bazı "gerçekçi" edebiyatçılar, bir önceki dönemde, çıkışsızlığı, çaresizliği, "bu topraklara" özgü sayılan bir aydın bunalımını anlatırken, şimdi de romanın düştü, hayalden ibaret olduğunu, okuru diğer kitaplardan aktardıkları hikâyelere inandırabilme-yi amaçladıklarını, kendi oyunlarına katmayı hedeflediklerini resmen ilan ederken, Leylâ Erbil, her iki dönemde de hakikat-ten, adaletten, sahicilikten söz etmekte ısrar etmiş, antropolo-jik, folklorik, fantezili, yer yer şiirsel yapıtlarında okura, yaşa-nan tarihi, siyasayı, toplumu –ve bu arada bir yazarın iç çatış-malarını– düşündürmeyi başarmıştır.

Edebiyatta tür konusuna, anlatıcının sesi sorununa özgür-lükçü yaklaşımı, Erbil'in dil konusundaki seçimlerini de be-lirler. Belki de konu, tür ve dil arasında üç yönlü bir belirle-me ilişkisi vardır. Erbil'de güçlü bir Türkçe duygusunun, bilin-cinin, beğenisinin bulunduğu altı çizilmeye değer. Bu ya-pılmazsa, "türleri bozma" konusunda olduğu gibi, bazı eleşt-i-rel yazılarda gündeme gelen "dili bozma" yorumunun da doğ-ru olduğu sanılabilir. Yapıtlarıyla ilgili birçok yazıda bu "fark-lı dil"e dikkat çekilmiş, ama konu henüz ayrıntılı olarak ince-lenmemiştir. Tartışılabilir yüzlerce, binlerce örnek arasın-da, burada, yalnızca, editörlük sürecinde dikkatimi çeken "kü-çük bir fark"tan söz etmek istiyorum. "Vapur"un bir baskısın-da geçen "Edanın" sözcüğünün bir sonraki baskıda "Eda'nım" hâline getirildiğini gördüm. Metni düzelttiğini sanan bir redak-tör ya da düzeltmen, sözcüğe kesme işareti eklemesi gerektiğini düşünmüştü. Oldu olacak, iyice bir düzelterip "Edâ Hanım" ya-zılıydı. Leylâ Erbil'in "Edâ Hanım" yazmayı bilmediği varsay-ılarak metinlerinin dilinin incelenebileceği kuşkuludur. Ley-lâ Erbil, sözdizimini, sözcükleri esnetir, zorlar, ama anlaşılmaz hâle sokmaz. Standarttan bu uzaklaşmalar, Türkçenin anlatım olanaklarını, zengin yerel, tarihsel çağrışımlarını ortaya çıkara-

rır, okura keşfettirir. Burada, bazı yazarlarda rastlandığı gibi, dili iyi bilmemekten ileri gelen “regresif” bir bozulma, bulaşıklık hâli değil “progresif” bir uyanıklık, farkındalık yaratma tavrı söz konusudur. (Benzer bir gözlem, Perihan Mağden’in tutkulu köşe yazılarındaki dil için de yapılabilir. Bu dil, Türkçenin zengin çağrışımlarını yakalamakta, yeni anlatım olanaklarına dikkat çekmektedir.) Erbil’in konuşma diline, argoya, jargona, sayıklamaya, sabuklamaya duyarlı dili, tabii ki yadırgatıcıdır. Ama anlattıkları, bazı İkinci Yeni taklidi şiirlerde rastlandığı gibi, konuyu anlamsızlığa havale etmez. Tür konusunda söylediklerimize koşut olarak, burada, yine, edebiyatı klasik kurmacaya ve onun besle(n)diği standart yazı diline sıkıştırmama, ama sözel olana sınırsız olarak açma tavrı söz konusudur. Orhan Koçak’ın yazarla yaptığı “Hayat Her Yerde Dolaşır...” başlıklı söyleşide Erbil’in “akılsızın aklıyla doğru akli konuşturmak; alayla doğru akli çürütmek” şeklinde ifade ettiği yaklaşım, hiç de bulanık, kaotik metinlere yol açmamıştır. Yazar, kızdıran, güldüren, düşündüren, heyecanlandıran yapıtlar ortaya çıkarmıştır. Okura berrak deneyimler iletir. Avangardcılık oynamayı beceremeyen Erbil, kendi keşfettiği Türkçede yaratıcı gözlemlerde bulunur, cesur itirazlarını dile getirir. Keskin bir zekâ, capcanlı bir zihin sunar okura.

Leylâ Erbil yapıtlarının bu “delice” dili, onun yarı delilerle, bunaklarla neden bu kadar haşır neşir olduğu konusunu da yorumlamamızı gerektirir. Ne de olsa, yazarın dili izleklerini, izlekleri dilini besler. “[Y]aralı doğar bütün insanlar, anlaşılma, sevmek, sevecenlik dilenir ömrünce...” (Cüce 27). Yaşar Kemal’in “mit yaratan insan”ı gibi, Erbil’in “delileri”nin de nerede, nasıl, ne amaçla konumlandırıldıklarını anlamaya çalışmak gerekir. Yazarın bu temel düşüncesi, bu izlekte neden bunca ısrar ettiği yeterince anlaşılmamış gibidir. Deliliğe bu kadar meraklıysa herhalde kendisi de biraz delidir, mi? Elli yıldır bir delilik tutturmuş gidiyor, mu? Hakikat ve sahicilikle bunca ilgilenen, kendisinin ve başkasının derinlemesine farkında olan rasyonel bir yazarın delilikle bu denli içli dışlı olması biraz tuhaf görünmekte, ilk bakışta yadırganmakta, eleştirel açıdan zorluk

yaratmaktadır. Yaratmakta mıdır? Bizce değil. Yazar, Freud'dan yüzeysel olarak esinlenerek avangardımsı deli taklitleri yapmaktadır. Bizce Erbil, Freud'u en iyi anlamış kişilerdendir.

İnsanlar (bebekler) olgunlaşmadan doğdukları, geç geliştikleri için yaşama bir çeşit deli olarak başlar, bir türlü tam büyüyemezler. Bilinçdışının uyanık yaşamımıza müdahaleleri, gündelik yaşamın psikopatolojisi bir yana, temeldeki deliliğimiz, yaşamımızın üçte birine egemen olan rüyalarımızda zaten kendini kesin olarak ele verir. "Öyle yaratıldığı için, insan toplumsal olmak zorunda kalmıştır" da denebilir; ahlak sistemi de bu nedenle oluşmuştur. Temeldeki deliliği bir miktar sınırlayabilmek, asgari gereksinimleri karşılayabilmek açısından toplumsallık şarttır. Böyle düşünmezsek, "uygarlık" tarihinin aynı zamanda neden bir acı ve yıkım tarihi olduğunu anlayamaz, açıklayamayız. Örneğin diğer tarihsel etmenleri, yol açtığı öteki acıları saymazsak, babasının gölgesinde kalmak istemeyen bir adam, bir tarihi, bir uygarlığı neden talan ettirir, adamlarından üç bininin öldürülmesine yol açar?

Leylâ Erbil'in önceki metinlerinde ve son olarak Cüce'de bu yaralı erkek uygarlığı ile hesaplaşması boşuna değildir. Öte yandan, Ayfer Tunç'un, hem sempozyum bildirisinde hem de daha önce yayımlanan "Annelerin 'Dayanılmaz' Ağırlığı" başlıklı yazısında dikkat çektiği gibi, babaların yalnızca oğullar için yarattığı bir "uygarlık" değildir bu. Annelerin sisteme katılımını, kızları ikincilleştirme çabalarını azımsamamak gerekir. Tunç'un dediği gibi, "Annelik bir kutsiyet yatağına uzanmış, masumiyet halesi ile çevrelenmiş" ("Annelerin 'Dayanılmaz' Ağırlığı" 122) olduğundan, patriarkinin işleyişindeki kritik rolü gözden kaçırmıştır. Erbil, anne-oğul ve anne-kız sorunsallarını feminist literatürden epey önce irdelemeye başlamış, birçok alanda olduğu gibi bu konuda da öncülük yapmıştır.

Yazarın bazen yadırganan bu "deli" görüşünün, "delice" dilinin son derece isabetli olduğunu düşünüyorum. Erbil'in hiç de fantezist olmayan bu yaklaşımını benimseyebilmek için biraz antropoloji ve tarih bilgisi, biraz psikanaliz okuması, aile yaşamı ve çocuk gelişimine ilişkin gözlem, biraz da aşk deneyimi

yeterlidir bizce. Temel gereksinimleri gideril(me)se de insanlar, doğumdan ölüme, “anlam”, “değer” ve “önem” için çırpınıp dururlar; yazarın belirttiği gibi, sevgi dilenirler. Bu görüşe varabilmek için etrafta birer anne ve baba figürünün olması ve / ya da birinden birinin ya da her ikisinin manen orada bulunmaması gerekebilir; gerekemeyebilir de. Oysa, bir kısım burjuvanın sonradan klasikleştirdiği “uygarlıkcı” söylem, insan denen “eşrefi varlığı” hasta saymayı sakıncalı görür. (Freud’a sağdan ve soldan saldırmak, bugün bile gayet mubahtır.) Günümüzde daha iyi anlaşıldığı gibi, gerçekçi düşünce, bütün canlıların türsel mutluluğu, yeryüzünün geleceği açısından, zaten bu temel olgudan (insanın yaralanmışlığından) yola çıkmalı, gezegenle birlikte kendi sonunu da hazırlayan bu tuhaf canlı türünün yaşam karşısı itkilerini, bunun nedenlerini daha iyi anlamaya çalışmalıdır –*Uygarlığın Huzursuzluğu*’nda Freud’un tartışmayı başlattığı gibi. Erbil söylememişse de, söyleyebilirdi: “Yarahyız; o yüzden insan olmaya çalışıyoruz”. Bu huzursuz varlığın ömürler ve çağlar boyunca sürdürdüğü “anlam savaşları”, galiba tam da ilksel rahatsızlığından kaynaklanmaktadır.

Erbil’in, insanların yaralılığı, sakatlanmışlığı tezi, bu önemli içgörüsü, metinlerinde, bilinçdışı suçu Kafkaesk tarzda üstlenme, olabilecekleri paranoyayla kabullenme ya da mazoşist yazıkklanma şeklinde tezahür etmez. İtiraz arayışlarına yol açar. Freud’un irrasyonalist olduğu sanılırken düşülen hata, Erbil’in yapıtları değerlendirilirken yinelenmemelidir. Erbil’in deliliğe düşkünlüğü, bizce, bu rasyonel yazarın duygudaşlık kapasitesinin derinliğinden başka bir şeyi göstermez. Yazar, bildiği toplumla, miras aldığı uygarlıkla, daha temelde de insan türünün zaaflarıyla yüzleşir. Hakikati deliye söyletirken bir yandan antik hiciv geleneğiyle bağ kurar. Diğer yandan da –kendini esirgemedi– insanın ilksel, tahripkâr yüzüyle hesaplaşır. Bu süreçte dinler, uygarlık, sınıflı toplum, kutsal aile, aydın tipi, aşk ahlakı cesurca gizemsizleştirilir. “Benim Gözümle Tezer Özlü...” başlıklı yazısında “doğrular ne denli aykırı olsalar da onlara yan çizdiğin an yok olma başlar” (132) diyen Erbil, “sahicinin peşindeki” arayışını sürdürür. İyi edebiyat için hep söy-

lenebileceği gibi, Erbil metinlerinin okuru içe baktıran, üst düzeyde toplumsallaştıran, yalnızca insan olmaya, dünya vatanlaşlığına davet eden, sağaltıcı bir işlevi vardır.

Erbil'i ve yapısını yerel ve evrensel bakımlardan edebiyat tarihine yerleştirmeye çalışırken, metinleriyle ilgili çeşitli parametreleri gözden geçirdikten sonra, modernite bağlamında konumlanışına bir kez daha bakabiliriz. Edebiyatı, bilinen, öngörülen türlerin dışına çıkardığı için postmodern, kullandığı yeni teknikler nedeniyle avangard, "seslenici" tercihi nedeniyle anlatımcı ya da dışavurumcu, yaşamını edebiyata yüklediği için romantik sayabiliriz. Modernitenin sancılılarıyla boğuşan bu modern yazarın hangi anlamda modernist sayılabileceğine daha önce değinmiştik. Erbil'in edebiyat siyasetini, edebiyatın özerkliği ve kendine yeterliliğinde ısrar eden, yazarın yaşamını yapıta dahil saymayan, yaşam ile sanatı karşı karşıya koyan Avrupa yüksek modernizmi ile bağdaştırmak güç görünmektedir. Öte yandan, yine modernizm bağlamında gündeme gelen yeni biçim öğeleri, sesselliği, görselliği öne çıkaran teknikler, dili dönüştürme mücadelesi, klasik "bütünlük" nosyonuna itirazlar, tabii ki Erbil'de en üst düzeyde anlatımını bulur. Dolayısıyla, Erbil metinleri de, Brecht'inkiler gibi, belli bir anlamda modernisttir. Bu arada, ciddi insansal sorunların, acıların üzerine giden bu metinlerin "dertli" olmadıklarının, bunaltmadıklarının, yabancılaşmaya methiye düzmediklerinin de altı çizilmelidir. Erbil'de edebiyat, yaşamdaki olumsuzluğu taklit etmez.

Günümüze yakın tarihlerdeki bu dönem ve akımların yanı sıra, modernite ile birlikte doğan, günümüzde çeşitli yerlerde, farklı şekillerde hâlâ süren, sürmek zorunda olan bir "romantizm"le de ilişkilendirmeliyiz Erbil'in edebiyatını. Başlangıçta olduğu gibi, kapitalizm koşullarında anlamlılık olanakları köşeye sıkıştırılırken bu olanağa hâlâ inanan edebiyatçıların belli bir anlamda romantik olmama şansı yoktur. Tarihsel köklerine inildiğinde, devrimci romantizmin sanayileşmeye, doğadan kopmaya, insansızlaşmaya bir tepki olarak doğduğu görülür. Temeldeki sorunlar, yabancılaşma koşulları ağırlaşarak sürdüğü için bu anlamdaki romantizmi benimseyeme-

yen yazarların sinizme kayması kolaylaşır. Bir kesim yazarın kalabalığa, gürültüye, hiyerarşiye kapılıp değer-yargısızlaşması, elzem gibidir. Bütün tarihsel romantizmleri tektipleştirmeyecek olursak, şairin / yazarın yalnızlığı ve ayrıcalığı üzerine kurulmayan, kapitalizmin getirdiği yozlaşmaya direnen, doğadan kopmaya itiraz eden, hiyerarşik uygarlık nosyonunu eleştiren, antik değerlerin, folklorik olanın farkına varan, eşitlikçi “vatandaşlık” nosyonunu, “cumhuriyet” ve “dünya vatandaşlığı” ideallerini gündeme getiren bir romantizmin varlığını sürdürmek zorunda olduğu ve zaten sürdürdüğü görülür. 19. yüzyılda William Morris gibi düşünür-sanatçılarda netleşen bu romantik program, Doğu’dan, antik dünyadan ve ortaçağdan gelen anlamlı geleneklerin farkına varan edebiyatçılara, kuramsal bakımdan yapıtına temel alan Brecht gibi Marksist yaratıcılara kaynaklık etmiştir. Türkçede Nâzım Hikmet’te, Sait Faik’te doruğa ulaşan eşitlikçi bir romantizmdir bu. Santimentalizmle alakası olmayan, “romans ideolojisi”ni alaşağı eden, günümüzün uyarıcı akımlarıyla bağ kuran bir devrimler çağı romantizmidir. Burada edebiyatçı, okuru, kendi bunalımlarıyla meşgul etmez. Yalnızlık ve anlaşılmama fetişizmine kapılmaz. Kendine yazıklanmaz. Kendini kutsamaz. Rahip de değildir, keşiş de. Avunmaz ve avutmaz. Kapitalizm geldi ve yayıldı diye, değer yargılarından özgürleşecek değildir. Ufukta öyle bir konum görünmediği için, “değerlerin ötesi”ne geçmez. Okur için yazmaz; okuru alıklaştırmaz; okura sırt çevirmez; okuru küçümsemez. Kendini “genel varlık” hâline sokmaz, utanır. Şov yapmaz. Okuru gürültüden esirger. Tüketim çılgınlığını üretim çılgınlığıyla beslemez. Has ürünün her an boca edilebilecek bir şey olmadığını bilir. Edebiyat yapmaz. Bozut (t)üretmemeye çalışır. Kendini ve okurunu sakınır, kıskanır.

Erbil’in metinleri, bir dizi edebi, düşünsel kalıbı gözden geçirmemize yol açmıştır. Klasik formda klasik içeriğe yer vermek şart değilmiş. Avangard metinler anlaşılabilirmiş. Roman, otobiyografiyi dışlamak zorunda değilmiş. Modernistler, içe kapanmak, bunalımlarını okura boca etmek, yaşam karşısında yer almak, ölümsever olmak zorunda değillermiş. Siyasetle de ilgile-

nebilir, onunla ilgili konuları metinlerine katabilirlermiş. Leylâ Erbil'in metinlerine yansıyan bu türsel, dilsel, izleksel özellikler, "delice" yaklaşımlar, bu özel bileşimle ortaya çıkan romantik-anlatımcı-modernist estetik, bizce yazarın temel etik anlayışından beslenir. Yazarın özgürlükçü estetiğini bağımsızlık odaklı etik tercihleri yönlendirir: "Rol yapmayalım; aldatmayalım; saydam olalım; kendimiz olalım; kendimiz için arzuladığımızı herkes için isteyelim; törel ahlaka saplanmadan, taklitçilik kolaylığına kaçmadan, eşitliği, özgürlüğü, bilinçliliği ilke edine lim". Bu durumda, Leylâ Erbil'i, anlattıklarında taraf değilmiş gibi yansıtmak, değerlerinin belirsiz olduğunu düşünmek, metinlerinde sinizm aramak isabetli olmayacaktır. "Herkeseye göre değişir" kolaycılığına, otomatik kişiliğine artık kitlelerin de sığındığı bu çağda yazar, bir yazar, "bana göre değişmez" zorluğuna tutunarak bir yerde durmakta, tavrını her fırsatta belli etmektedir. Hakikate ulaşamayacağı, kolektif yalana mahkûm olduğumuz efsanesini paylaşmaz. Tersine, bu efsanenin balonunu patlatmak, sisini dağıtmak amacıyla itirazcı programını sürdürür. Erbil'in yapıtlarından, "boşuna mücadele etmeyin", "insanlara güvenmeyin", "dostluklar hep aldatıcıdır", "aşk hiç olmamıştır" gibi sinik mesajlar alındığı söylenemez. Yazarın kendini sorgulayan ahlakının "ahlak yoktur"a uzanması da söz konusu değildir.

"Bir Romanı Okurken..." başlıklı yazısında "Bir yazarın yaşadıklarıyla sanatının birbirini yalancı çıkarmaması iyi bir sanat ürününün ölçülerinden biridir" (121) diyen Erbil, sevgili dostu Tezer Özlü'nün kitabı için yazdığı bu satırlarda, kendi etik temelli estetiğinin de altını çizmektedir. Saffet Soyöz'ün önemli bir değerlendirmesinde belirtildiği gibi, "Leylâ Erbil sentetik değildir, bilmediklerini yazma hırsına kapılmamıştır, yazdıklarının karşılığı kendindedir" (212).

Sonuçta, "Leylâ Erbil İşaretleri" başlıklı yazısında Mahmut Temizyürek'in dile getirdiği yargılara katılmamak olanaksız: "1956'da ilk işaretini gördüğümüz yazarın bugün de öncü olması ne tuhaf... Yaklaşık yarım yüzyıl sonra bile onun öncü niteliğini aşan bir yazarın henüz bu yetkinlikte belirmemesi ne tuhaf..." (42).

20. yüzyılın ikinci yarısında ve 21. yüzyılın başında, edebiyat sanatını en ileri noktaya taşıyan yazarların başında gelen Leylâ Erbil, yazarın bir kopyacıya, taklitçiye dönüştüğü, bağımsız bir birey olamayacağı, dolayısıyla “öldüğü” savlanan koşullarda kaybolmamış, özgür zihni ve özgürlükçü yazısıyla, itiraz eden, sorgulayan tavıyla, etik tercihlere dayanan estetiğiyle başlı başına bir odak olmuştur. Yaşam ve insan yanlısı edebiyatı, acılar tarihine meydan okumayı sürdürmektedir. Elli yıldır armağan ettiği yapıtlar, okuru kendisine borçlandırmıştır. İnsanlığın en ileri ideallerinin edebiyatta nasıl dile geldiğini, edebiyatta yaratıldığını anlamak, öğrenmek için Leylâ Erbil’i okumayı sürdürmek gerekir.

Leylâ Erbil’de Etik ve Estetik,
haz. Süha Oğuzertem, Kanat, 2007, 147-77.

KAYNAKLAR

- Dündar, Hülya. “Leylâ Erbil’in Yaşam Öyküsü”. Oğuzertem 11-21.
- Erbil, Leylâ. “Benim Gözümle Tezer Özlü (1942-1986)”. *Zihin Kuşları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998. 124-35.
- . “Bir Romanı Okurken (*Çocukluğun Soğuk Geceleri*)”. *Zihin Kuşları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998. 117-23.
- . *Cüce*. Desen: Mustafa Horasan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- . “Hayat Her Yerde Dolaşır. Sanat da”. Söyleşi yapan: Orhan Koçak. *Virgül* 57 (Aralık 2002): 8-13.
- . “Her Zaman Genç, Her Zaman ‘Kendi Olan’ Bir Yazar: Leylâ Erbil”. Söyleşi yapan: Sırma Köksal. *Cumhuriyet Kitap* 442 (6 Ağustos 1998): 1, 4-5. Söyleşi yanlışlıkla Leylâ Şahin imzasıyla çıkmıştır.
- . “Leylâ Erbil ile Bir Konuşma”. Söyleşi yapan: Ahmet Oktay. *Yazko Edebiyat* 31 (Mayıs 1983): 132-35.
- Ercan, Enver. “Türkiye Yazarlar Sendikası Başkanı Enver Ercan’ın Konuşması”. Oğuzertem 7-8.
- Frankfurt, Harry G. “On Bullshit”. *The Importance of What We Care About*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. 117-33.
- Gürbilek, Nurdan. “Çiftkalpli Yapıt: Tiksinti ve Çilekeşlik, Kendi ve Öteki”. *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis Yayınları, 2004. 213-42.
- Hamburger, Kâte. “Ben-Öyküsel Anlatı”. Çev. Şeyda Öztürk. *kitaplık* 100 (Aralık 2006): 109-25.
- İleri, Selim. “Alay ve Acı (1)”. *Cumhuriyet* (8 Mayıs 2001): 12.

- Joyce, James. *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*. Çev. Murat Belge. İstanbul: De Yayınevi, 1966.
- Oğuzertem, Süha, haz. *Leylâ Erbil’de Etik ve Estetik*. İstanbul: Kanat Kitap, 2007.
- Soyöz, Saffet. “İstem ve Sistem-Dışı Bir Yazar: Leylâ Erbil”. *Uludağ’ın Etekleri Gümüşten*. Bursa: Bursa Kültür Sanat ve Turizm Vakfı Yayınları, 1999. 212-23.
- Temizyürek, Mahmut. “Leylâ Erbil İşaretleri”. *Varlık* 1158 (Mart 2004): 39-42.
- Tunç, Ayfer. “Annelerin ‘Dayanılmaz’ Ağırlığı”. *kitap-lık* 43 (Eylül-Ekim 2000): 122-27.
- . “Karanlık Bahçenin Görkemli Ağacı”. *Oğuzertem* 227-36.
- Turan, Güven. “Teşhis Yok... Tedavi Yok: *Karanlığın Günü*’nde Bir Klinik Durum”. *kitap-lık* 43 (Eylül-Ekim 2000): 119-21.

İKİNCİ BÖLÜM

Metnin Gizi

Karakterin Sıfır Derecesi: *Sodom ve Gomore*'de Aşk, Ahlak ve Millilik

Ruhundaki bütün bu çarpışmalar, sanki bedeni[nin] içindeki karışıklıktan çıkıyor gibidir.

– HASAN ÂLİ YÜCEL, *Edebiyat Tarihimizden*

“Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun mütareke dönemindeki ahlak çöküşünü anlatan *Sodom ve Gomore* (1928) adlı yapıtı, milli mücadele romanları arasındaki önemli yeriyle Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının / ulusal kanonun kurucu metinlerinden biri olmuştur”.

Kimseye ait olmayan bu ortalama cümle, romanın bugüne kadarki genel alımlanışını büyük ölçüde yansıtır. Yapıtın bir tarihsel kesiti anlattığı, milli ve ahlaki kaygılarla yazıldığı düşüncesi, eleştirmenlerce benimsenegelmiştir. Behçet Necatigil, *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*’ndeki “Sodom ve Gomore” maddesinde *Meydan-Larousse* ansiklopedisini şöyle alıntılar: “Eserde Mütareke döneminde işgal altındaki İstanbul’un sosyal yaşayışı yansıtılır; işgal kuvvetleriyle işbirliği yapan soysuzlaşmış çevrelerin ahlak düşüklüğü gösterilir; kitaba adını veren Sodom ve Gomore şehirlerinin de ahlak sapkınlığı yüzünden Tanrı’nın gazabına uğradığı hatırlatılır” (341-42). *Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*’ne göre de “Romanda yazar, işgal altındaki İstanbul’u, Kutsal Kitap’ta geçen Tanrı’nın gazabına uğramış Filistin’deki tarihi Sodom ve Gomore şehirlerine benzetmiş ve şehrin ahlaken çökmüş çevrelerini eleştirmiştir” (“Karaosmanoğlu...” 476). Yapıtın bu ortak alımlanma çer-

çevesi, bazı başvuru kaynaklarıyla sınırlı kalmamış, geçmişten günümüze çeşitli eleştirmenlerce teyit edilmiştir. Örneğin Fethi Naci, romanı yazınsal açıdan zayıf saysa da, “mütareke yılları İstanbul’unun belirli bir çevresinin yaşayışını, alafrangalığın vardığı sonucu göstermesi açısından ilginç” bulmuştur (106). *Sodom ve Gomore*’nin bu tarz yorumları klasikleşmiş, okur algısını yönlendiren eleştirel yargı, romanı böyle okumamız gerektiği şeklinde bir kalıp yaratmıştır.

Eleştirideki bu genel uzlaşma karşın, *Sodom ve Gomore* hakkındaki değerlendirmelerde asıl karakter Necdet’le ilgili önemli bir anlaşmazlık da göze çarpar. Necatigil’deki özete göre, romanın “Kişileri arasında tek olumlu kahraman, Leylâ’nın nişanlısı Necdet’tir. Necdet, işgalin ve yabancılarla işbirliğinin yol açtığı alçalışın, ancak Anadolu’daki direniş hareketiyle kalkacağına inanmıştır” (342). Nermin Menemencioglu ise, 1966’da çıkan yazısında, tam tersine, Necdet’i “kararsız ve karaktersiz” saymıştır (323). Hüseyin Cahit Yalçın da 1934’te Necdet hakkında hiç olumlu düşünmemiştir: “Necdet, Anadolu’da milli ciddale [savaş] kalben iştirak etmiyecek kadar miskin, ahlaksız, lakayt davrandıkları hâlde sonradan en koyu vatanperver kesilenleri hatırlatacak iğrenç bir nümunedir. Onun yanında günahkâr Leylâ çok daha hafif kalıyor” (314). Hüseyin Cahit, yazarıda “Necdet’e karşı bir muhabbet sez[diğini]”, ama bu karakterin okurda “bunun tamamen aksi bir tesir uyandır[diğini]” belirtir (314). Daha sonraki yıllarda çıkan bazı eleştirilerde de Necdet’in neden (zaten pek o kadar da sevmediği) Leylâ’dan uzaklaşıp milli mücadeleye katılmadığı, güya nefret ettiği “soysuz çevreler”de niçin onca dolaşıp durduğu sorgulanmıştır. Örneğin Murat Belge, “‘Politik Roman’ Üstüne” başlıklı yazısında, “Necdet’in niçin böyle olduğu, Leylâ’dan niçin kopamadığı, nefret ettiği şeylerden niçin uzaklaşamadığı anlaşılamaz” demiştir (72).

Sodom ve Gomore’de anlatıcının tavrı ve asıl kahraman Necdet özelinde dikkat çeken sorunların benzeri, bazen yazarın diğer romanlarının asıl karakterleri açısından da gündeme getirilir. Ancak, Yakup Kadri’nin milli ve millici bir yazar olduğu,

modern Türkiye'nin doğuş sürecini siyasal, toplumsal ve ahlaki bir duyarlılıkla romanlarına yansıttığı kanısı o kadar yaygındır ki, *Sodom ve Gomore* ya da yazarın diğer romanları için başka türlü yorumlar yapmak neredeyse olanaksızlaşmıştır. Değerlendirmelerin büyük çoğunluğu, yazarın kendisini, anlatıcılarını ya da kurguladığı anlatıcılar aracılığıyla karakterlerini, onların iç dünyalarını, psikolojik sorunlarını değil de ülkenin çeşitli dönemlerini, siyasal, toplumsal, ahlaki bir "samimiyetle" anlattığını varsayar ve vurgular. *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*'nde Yakup Kadri'nin yapıtları için, "bütünüyle Türk toplumunun Tanzimat'tan Cumhuriyet'e, Cumhuriyet'ten de çok partili rejime kadar yaşamış olduğu deneyimleri hikâye etmektedir. Aralarında kronolojik zaman sıralaması kadar, zihniyet itibarıyla da bağlar bulunan romanları bütünüyle bu dönemin bir tür panoraması niteliğindedir" ("Karaosmanoğlu..." 476) denmektedir (benzer bir değerlendirme için bkz. Kudret 115).

Romanın yayımlanışının üzerinden uzun yıllar geçmiştir ama *Sodom ve Gomore*, 2000'li yıllarda da bir "İlenç ve Teşhir Romanı" (Zeki Coşkun) ya da "Bir Çöküş ve Ona Eşlik Eden Çürüme" (Tamer Erdoğan) başlıklı yazılara konu edilebilmektedir. Yalnızca bu başlıklar bile, romanın süregelen "milli ve ahlaki" alımlanma çerçevesinin fazla değişmediğini gösterir. Oysa yapıtlarında anlatıcı ve karakterlerin sergilediği psikolojik örüntüler göz önünde bulundurulduğunda, *Sodom ve Gomore*'de (de) Yakup Kadri'nin uzlaşım sal çerçevenin öngördüğünden hem daha azını hem de daha fazlasını söylediği, özellikle de aşk, ahlak ve millilik anlayışını belirleyen duygu ve değer dünyasının temelden sorgulanması gerektiği fark edilmektedir. Aşk ve ahlak söylemi ile siyaset, din, sanat gibi alanlar arasında gerilimsiz ilişkiler düşünölemeyeceğine göre, nasıl olmuş da bu romanda bütün bu alanlar birbiriyle kaynaştırılmış, kolayca evlendirilmiştir? Bu romanda aşk, ahlak ve milliciliğin birleşik görünümü nasıldır; mantığı nasıl işler? Farklı alanlara ait söylemler, kendiliğinden, saydam şekilde birbirine ekmlenebilir, biri diğerini kolayca doğurabilir, biri diğerinden ra-

hatça türetilir mi? Bu basit soruları sormak, *Sodom ve Gomore*'nin yaygın alımlanış tarzını sorgulamaya başlamak, romanın daha geçerli bir çerçevede yorumlanmasına giden yolda bir adım atmak olacaktır.

Daha önceki bazı yerinde itirazları göz ardı etmesek de, *Sodom ve Gomore*'yi alışlagelmiş “milli ve ahlaki” bağlamın dışında yorumlamanın önünü açan ilk kapsamlı çalışma, Ali Serdar'ın *Hüküm Gecesi*, *Yaban* ve *Bir Sürgün* romanlarına odaklanan “Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında Cinsellik” başlıklı yüksek lisans tezi olmuştur. Derinlemesine tartıştığı bu romanlarda odaktaki erkek karakterlerin yaşadıkları boşluk ve anlamsızlık duygularını sorunlaştıran ve psikanalitik açıdan yorumlayan Ali Serdar, uzlaşımsal Yakup Kadri okumalarında bir gedik açmış, bu yapıtların öncelikli olarak “siyasal roman” ya da “dönem romanı” olarak okunması gerektiği yolundaki yaygın kanıyı temelden gözden geçirmemizi sağlamıştır. Serdar'a göre, bu romanlarda ön plandaki erkek karakterlerin ruhsal yapılanmaları belirgin süreklilikler göstermekte, benzer, süregelen duygu ve davranış örüntüleri sergilemektedir. Bu örüntüler arasında, erkek kahramanlar açısından anne imgesinin başatlığı, kadın imgesinin bölünmüşlüğü, kişilerarası ilişkilerde ebeveyn arayışı izleği ve kimliğin dağılma eğilimi içinde oluşu nedeniyle aşk duygusunun sakatlanışı özellikle belirginleşmektedir. Yazarın anılarının romanlarındaki ruhsal örüntüleri bütünlediğine de dikkat çeken Serdar, “Psikanalitik yaklaşımla okunduğunda, Yakup Kadri romanlarındaki karakterlerin yazgısının temelde kendi iç dünyalarınca belirlendiği görülüyor” (102) demektedir. Ali Serdar'ın, yazarın üç romanıyla ilgili yeni bir okuma çerçevesi oluşturarak, Hasan Âli Yücel ve Niyazi Akı gibi önceki araştırmacıların kısmen fark etmeler de tam adlandıramadıkları psikolojik örüntüleri büyük ölçüde netleştiren çalışması, yazarın bütün yapıtlarını bu ve diğer açılardan yeniden yorumlamayı gerektirmektedir.

Son zamanlarda bazı edebiyat yapıtlarının “kanonlaşma” adı altında, epey keyfi olarak birlikte kümelenmesi, aralarındaki ciddi farklılıkların ikincilleştirilmesi, “kanon” nosyonunun

da eleştirel okumalarla “çözülmesini” gerektirir hâle gelmiştir. Eleştiri, bir yandan, her şeyi birbirine benzetme, bilinmeyenleri yalnızca bilinenler aracılığıyla okuma alışkanlığından kurtulmalı, diğer yandan da, ilk bakışta birbirine benzemeyen yapıtlar arasında anlamlı bağlantılar kurabilmelidir. Her roman bazı bakımlardan tarihsel, birçok açıdan siyasal sayılabilir ve bir şekilde “dönemini yansıtır”sa da, metinleri yeni bulgular ışığında farklı şekilde betimleyen, tanımlayan, sınıflayan, kısacası diğer bağlantılarına dikkat çeken yorumlar, bazı özelliklerinin daha iyi anlaşılmasını sağlayacağından, aynı çabaları göstermeyen diğer eleştirel girişimlerden daha fazla isabet kaydedebilir. Ali Serdar’ın Yakup Kadri’nin üç romanıyla ilgili çalışması bu bakımdan çok isabetli bir örnek oluşturmuştur.

Yazarın Mütareke dönemi fonuna yerleştirdiği *Sodom ve Gomore*’nin milli ve ahlaki kaygılarla yazıldığı hep söylenir. Öte yandan, yapıtta ilk bakışta bir aşk üçgeni de söz konusudur. Öyleyse ilk olarak romandaki aşk konusunu ele aldıktan sonra “ahlak” ve “milliliğin” nasıl temsil edildiğini değerlendirmeye çalışalım.

Başkalarına göre aşk ilişkileri

Dayısının oğlu ve nişanlısı Necdet ile işgal kuvvetleri komutanlarından İngiliz Captain Jackson Read arasında kalan Leylâ, roman boyunca nişanlısını peşinden sürükler, onu bunalımlara iter. Necdet’in kişisel geçmişinin ayrıntıları ya da Leylâ ile olan ilişkisinin tarihi yeterince bilinmese de, bu endogam nişanlıların aşkla ilgili gibi görünen çekişmeleri, Read’in gölgesinde sürüp gider. Baştan beri “mutaassıp bir İngiliz düşmanı” (32) olan Necdet, romanda bu milli duyguları ile Leylâ’ya olan bağlılığı arasında kalmış görünmekte, onun peşinde “yoz” çevrelere girip çıkmakta, özellikle bu çevrelerde, popülasyondaki normal orandan nedense daha sık rastlanan eşcinsellik bağlamında çeşitli “soysuzluklar”a tanık olmakta, dahası, zilleti bizzat yaşamaktadır. Necdet’in Leylâ’dan kurtulması, ancak genç kadın, itibar gördüğü çevrenin dışında kalınca gerçekleşir. Sos-

yetik sahneden inen ya da düşen Leylâ'ya son darbeyi de millici kahraman Necdet indirir.

Görünen o ki, milli ve ahlaki yorumlara olanak tanıyacak bir eser vermesi gerektiğini düşünen bir yazar, işgal altındaki İstanbul'da "geçen" bir roman yazmış, "gayri milli ahlaksızlıklar"ı vurgulamaya çalışırken cinselliği ve bedensel olan her şeyi hayvanlığa, gayri medeniliğe irca etme saplantısını sergileyen çok sayıda karakter ve sahne aracılığıyla kendine göre gayri ahlaki bir evren yaratmış, eşcinsellik kaygısını, kendisi, anlatıcısı ve asıl karakteri açısından, romanın adına da yansıyacak şekilde başat hâle getirmiş, sonuçta güya medeni, milli ve ahlaki bir çıkış yoluna işaret etmiştir. *Sodom ve Gomore*'nin uzlaşımsal özetlerinin alternatifi olan bu özet, ötekilerden, öncekilerden daha az isabetli olmayabilir. Milli, ahlaki, aşksal ve cinsel konuların romandaki bu birlikteliği, ya da bir türlü bir araya getirilemeyişi, ya da hep birlikte sapkınlaştırılması, birden fazla disiplin ve kuram açısından irdelenmeye değer. Psikanalitik, feminist, ekolojist ve etik çalışmalar bakımından epey zengin malzeme sunan *Sodom ve Gomore*, gündeme getirdiği ideolojik ve edebi sorunlara özellikle bu açılardan yaklaşacak yorumları davet etmekte, dahası, bizce, bu farklı çalışma alanlarından yapılabilecek değerlendirmelerin anlamlı bir sentezine de olanak tanımaktadır.

Sodom ve Gomore'de anlatıcı ile bazı karakterlerin millici olduklarına, metnin ahlaki kaygılarla yazıldığına ilişkin veriler birbiriyle çelişse de, o doğrultuda hiç belirti bulunmasaydı roman, yayımlanışından bu yana ısrarla "milli ve ahlaki bir roman" olarak okunamazdı. Romancının asıl duygusal yatırımı- nı yaptığı karakter olan Necdet, romanın başından itibaren İngilizlere nefret duygularıyla doludur: "Leylâ'nın dayısının oğlu Necdet mutaassıp bir İngiliz düşmanı idi. Bir İngiliz'e uzaktan selam vermek, bir İngiliz'le ahabalık etmek, bir İngiliz'in bulunduğu topluluğa girmek, hatta tramvay ve vapur gibi umumi yerlerde bir İngiliz'in yanında oturmak bile bu genç adam için dayanılmaz bir azap olurdu" (32-33). Bir akşam gittiği Rus lokantasında İngiliz subayların eşcinsel yönelimli taşkınlıklarına

tanık olan Necdet, ertesı gün “her zamandan ziyade İngiliz düşmanı olarak uyan[ır]” (94). “Bir İngiliz’in elini sıkmak, bir İngiliz’le ahbablık etmek ona yapılması tüyler ürpertici bir alçaklık gibi gel[mektedir]” (94). Zaman geçmekte, gönderme yapılan gerçek tarihsel koşullarda siyasal bunalım derinleşmekte, Anadolu’daki hareket ilerlemekte, ancak (romanın farklı sayfalarından yapılan bu alıntıların da gösterdiği gibi) Necdet’in duygularında bir değişme olmamaktadır.

Öte yandan, bu milli ve ahlaki romanda milli kahramanımız, “anglofobi buhranının son devresine girdiği zaman” (95) bir gece tutuklanınca, kuzini ve nişanlısı Leylâ’nın İngilizlerle birlikte kendisine komplo kurup onu tutuklattırdığı yönünde “sinik bir sui-zan[na]” (95) kapılacak derecede bilinçsiz davranabilmektedir. Bu bilinçsiz anti-emperyalizm ya da Necdet’e özgü bu sağlıksız duygulanım tarzı, romanın sonuna gelindiğinde, tarihsel açıdan kabul edilebilecek, ama romanda nesnel karşılığı yeterince bulunmadığı için klişe sayılabilecek ifadelerle sürmektedir: “O sıralarda İstanbul’da ... İtilaf kuvvetleri zulmün, haksızlığın en son derecesine varmışlardı ve bu zulüm önünde öncülük eden ve bu zulmü alkışlayan soysuzlaşmış Türkler göze çarpmakta idi” (269).

Olaya sonradan vâkıf olan, zaten ve hâlâ anti-emperyalist duygularla dolu olan çoğu okurun –roman hakkında söylenenlerden de biraz haberdarsa– Necdet’le neden çabucak özdeşleştiği böylelikle anlaşılabilir. (Bu bağlamda, “Mütareke dönemi romanı” denince akla ilk gelen üç-beş romandan biri olan *Sodom ve Gomore*’nin, diğer farklılıklarının yanı sıra, *Ateşten Gömlek* [1922] ve *Çalıkuşu* [1922] gibi o yılların sıcak, acılı günlerinde yazılmadığı, onlarla aynı tarihsel kümeye konmaması gerektiği de göz önünde bulundurulmalıdır.) Öte yandan, elimizdeki vakada, asıl karakterin konuya baştan sona o denli kişisel yaklaşması, nefret duygusunu abartması, olaya bedensel bir çeşni katması, hatta kuzini, nişanlısı ve güya sevgilisi olan Leylâ’dan bile –yeterli kanıt olmadan– kuşkulananacak duruma gelmesi, en azından ilk bakışta yadırgatıcıdır. Milliyetçi aşk böyle bir şey midir? Roman boyunca Necdet, nefret dolu bir

anti-İngilizdir. Ama nedense, İngiliz çevrelerinde itibar görmeye çalışan Leylâ'nın peşinde koşup durur. Daha tuhafı, İngilizlerin bulunduğu yerlerde bulunmaya –“ahlaksızlık”larını gözlemlemek için olacak– özel bir önem verir. En tuhafı ise, bu güya İngiliz karşıtı romanda İngiliz işgal kuvvetlerinin bir komutanı olan Captain Jackson Read'in, anlatıcının ideolojisini neredeyse eksiksiz olarak ele verecek şekilde yüceltilmesidir. Necdet'in anti-emperyalist gibi görünen duyarlılığı ile romanda Read'in baştan sona yüceltilmesi arasında ciddi bir çelişki olduğunu anlamak için muazzam bir kültürel birikime sahip olmak, çok ince edebi ayrımların farkına varabilmek gerekmez. Burada, verili “milli ve ahlaki” alımlama çerçevesiyle hiç bağdaşmayan bir acayiplik vardır.

Yukarıdaki alternatif özetten de anlaşılabilceği gibi, romanda olayların sırası o kadar belirleyici değildir. Karakterler roman boyunca kayda değer değişimler geçirmezler. Necdet'in siyasal uyanış sürecinden ya da bir aşk öyküsünün gelişiminden söz edilemez. Ali Serdar'ın, yazarın diğer üç romanıyla ilgili çözümlmelerinde ortaya çıktığı gibi, Yakup Kadri'nin romanları zaten tarihsel, dönemsel değişimleri devingen şekilde yansıtmamakta, daha çok, bazı durağan ruhsal yapılanmalar çevresinde şekillenmektedir. *Sodom ve Gomore*'de de, öykünün genel çizgisi bakımından, oluşum süreçlerinin değil, süregelen varoluş durumlarının dikkat çekmesi, eleştiriye yapısal yorumlara yönelir. Öyleyse, asıl karakterler olan Leylâ, Read ve Necdet'in kişilik yapılarına, romandaki belirgin izleklere, bunların oluşturduğu duygu ve değer örüntülerine, bu örüntülerin birbiriyle kurduğu ilişkilere yeni bir dikkatle eğilmek gerekir.

Sodom ve Gomore'de Leylâ'nın yeterince derinlikli bir psikolojik profili çizilmese de –zaten romanda “derin psikoloji”ye rastlanmaz– genel olarak, fettan, gösterişçi, hevesçi, hoppa, kibirli, snop, şuh ve züppe olduğu belirtilir (47, 97, 137, 148, 167 vb.). İngiliz komutan Jackson Read, onun dansını, edebi sohbetlerini, egzotik güzelliğini, “[t]eninin o eşsiz kadifelenmiş esmerliği”ni, “siyah, derin bakışlı gözleri”ni beğenmektedir (23-24). Read'in arkadaşı Captain George Marlow'a göre, Ley-

lâ'nın "sportmen bir vücudu var[dır]. Göğüssüz, kalçasız[dır]. Bacakları çok düzgün ve uzun[dur]"; "Bir şarklı kadın[ın] kusurağlarından hiçbirini almamıştır" (61). Read'den etkilenmiş, onunla Necdet arasında kalmış gibi görünse de (150), Leylâ'yı aslında daha çok Read'in "muhibi üzerinde devam eden cazibesi" ilgilendirmektedir (151). Piyasada olmayı, sahnede görünmeyi seven Leylâ, padişahın yeğeni Şehnaz Sultan gibi kişilerle birlikte anılmaktan hoşlanmaktadır (167). Necdet gibi millici değildir, ama emperyalizm yanlısı da değildir; çünkü siyasal konulardan pek ya da hiç anlamaz. İngiliz hayranı gibi görünen ya da öyle sunulan Leylâ, aslında ne İngiltere'yi, ne Avrupa'yı, ne de Türkiye'yi doğru dürüst bilmektedir (300). Kısacası, Leylâ'nın gayri milli olmayı seçmesi söz konusu olmadığı gibi, yabancılarla dostluğunun emperyalizm yanlılığı olarak değerlendirilebilmesi de olanaklı değildir. Öte yandan, genç kadının romandaki çoğu kişi gibi kendini "cismaniliğe" kaptırdığı da söylenemez. Tersine, Leylâ'nın kayda değer bir onur anlayışı vardır. Birkaç kez "haysiyet" ve "namus" sahibi olduğunun altını çizer (124, 146). Kendisinden hoşlanan Read ile ya ailesinin yanında ya da kamusal ortamlarda görüşmektedir. Yalnızca bir kez Read'in otel odasına gitmiştir. Onda da amacı, Necdet'in başını dertten kurtarmaktır ve bunda başarılı olur. (Halbuki Necdet, onun İngilizlerle bir olup kendisine komplo kurduğundan kuşkulanmıştı.) Necdet, Read'in yanında "silik ve sönük" (148) kalsa da Leylâ nişanlısına bağlıdır ve evlenme arzusunu ona bizzat, ısrarla iletir: "Bugün bir karar vereceğiz ve bir gün tayin edeceğiz!" (172). Necdet tarafından geri çevrilince bu kez araya mesafe koyar; artık onunla görüşmek istemez ve "o günden sonra ... semtine hiç uğrama[z]" (175). Romanda Leylâ'nın güya gayri milli haysiyetsizliği anlatılmaya çalışılmıştır; ama anlatılamamıştır. Asıl sorun, erkek anlatıcı ile erkeksi kahramanlarında gibidir.

Leylâ adındaki bu "fettan" ve "şuh" genç kadın, Necdet'e göre bazen de "bir küçük kız yumuşaklığı, tatlılığıyla sanki bir kaynak suyu duruluğuyla kalbe akmasını bilir", "bir saflık ve arılık damlası" (47) hâline gelir ya da şefkatli bir "ana tavrı"na

(78) sahip olur. Daha sonra geçirdiği bir dışlanma bunalımı üzerine dinlenmek için Napoli yakınlarına giden Leylâ, iyileşip İstanbul'a döndükten sonra Necdet'le yeniden birlikte olmak ister; ama bu mümkün olmaz. Yoksa Necdet o arada millici mi olmuştur? Hayır, o baştan beri öyleydi. Bu süreçte Necdet açısından değişen, Leylâ'nın eskisi gibi "sahnede" olmamasıdır. Necdet'e göre Leylâ, başkalarının ilgisi nedeniyle ilgilenilen, ama güvenilemeyen, belki tam da o yüzden peşinde koşulması gereken kadındır. Mevcut alımlama çizgisi, mütareke döneminin "soysuzlaşmış Türkler"ini temsil etmesi beklenen Leylâ'nın, çeşitli kusurlarına karşın, "ahlaksız" olduğunu düşündürecek imgesel verilere romanda neden rastlanmadığını, kadının davranışlarının "millilik" açısından niçin simgesel bir değer taşımadığını açıklayamaz. Leylâ'yı betimlediğinden daha kötü görmemizi sağlamaya çalışmışsa da, iddia ettiğinin inandırıcı olabilecek nesnel imgesel karşılıklarını sunamaması nedeniyle romancı, projesinin bu kısmında başarısız olmuştur.

Necatigil'deki özette belirtilenin tersine, romandaki en olumlu karakter Necdet değil Read'dir. Eski sevgilisi Madam Jimson'a göre Read, "İstanbul'da kadınlar arasında en çok süksesini olan" (137) genç, yakışıklı bir İngiliz zabitidir. Romanın başında kendisiyle ilk karşılaşılan sahnede, manikürcü kızın gözünden bir Apollon heykeline, yıpranmamış bir sanat eserine benzetilir (22). Yaşını ve cinsiyetini belli etmeyişiyle "güzelliği insanlık ve tabiat dışı bir ifade" taşıyan bir delikanlıdır (22). Manikürcü kız onu baştan çıkarmaya hazırsa da Read oralı olmaz; çünkü o sırada yeni başlayan "flörtü" Leylâ'yı düşünmektedir (20). Aynı akşam, genç kadını ailesinin evinde ziyaret ettiğinde Leylâ ona "Dorian Gray" diye seslenince Read bu hitap şeklini beğenmeyerek "katı yürekli, hain ve alçak bir adam" (25) olan o roman karakterinden farkını vurgular. Leylâ ona olan ilgisinin nedenini "Herkes sizi beğeniyor, sizi hayranlıkla seyrediyor" (26) sözleriyle ifade ettiğinde Read yine kayıtsızdır. Başka kadınlar açısından da Read'in, daha çok, "seyir ve temaşa" konusu olabilecek "soğuk ve faydasız [bir] güzelliği" (27) vardır.

Read'in betimlenişindeki diğer öğeler de “milli ve ahlaki” yapıtta işgal kuvvetlerinin bu komutanının neden onca yüceltil-diğini anlamlandırmamıza başta pek olanak tanımaz. *Sodom ve Gomore*'de asıl karakterler dışındaki kişilerin çoğu, kendilerini cismaniliğe kaptırmış, her an şehvetten kudurmaktaymış, res-men hayvanlaşmış gibi görünürken, ön plandaki üç kişiden bi-ri olan Read, “aşk işlerinde ... tembel, soğuk ve beceriksiz”dir (212). Eski sevgilisi Madam Jimson'ın Read'e hitap eden şu sözleri, onu romandaki başat ideoloji içinde konumlar: “Ken-di üzerinizde ne kadar büyük bir hakimiyetiniz olduğunu bili-rim. Sonra aşktan, sevmekten çok sevmeye meyilli olduğunuz bence bilinmeyen bir şey değildir” (136). “[M]ondenite'nin bu entrika ve dedikodu tarafını hiç bilme[yen]” (247) Read, ro-manın sonuna doğru, “İstanbul'un bütün bu yaygaracı, bayağı ve rahatsız edici 'mondanite'sinden eli eteği çek[erek]” (266) memleketine dönmek ister. Herhangi bir aşırılığı, laubaliliği görülmeyen, dedikodudan, dalkavukluktan hoşlanmayan Re-ad, milli kuvvetlerin artan başarısı karşısında, diğer “ırz ve na-mus düşmanları”nın tersine, “sonuna kadar telaşsız ve ağırbaş-lı kal[ır]” (284).

Cinsel yaşamın çeşitli tezahürlerini gayri milliliğe bağlama-ya çalışan bir roman olan *Sodom ve Gomore*'de İngiliz komutan Jackson Read'in “soysuz bir tip” olduğu söylenememektedir. Leylâ'nın mütareke dönemindeki ahlaksızlaşmayı temsil ede-memesi gibi, romanda en fazla yüceltilen, yapıtın başat değe-rleri açısından davranışları en çok olumlanan karakterin işgal kuvvetleri komutanlarından biri olması, “millicilik” açısından tuhaflığın ötesinde bir durumdur. Romancı, olumlu ve olum-suz karakterler yaratma projesinin ikinci ayağında da başarısız olmuştur. *Sodom ve Gomore* milli ve ahlaki bir roman sayılırsa, öyle sayılması sürdürülürse, romancının bu talihsiz tercihleri-ni gözden kaçırın yorumlar ciddi sorunlarla karşılaşır. Dün-yadaki diğer anti-emperyalist romanlarda işgal komutanların-dan birinin yalnızca olumlu özellikleriyle betimlenmesine, da-hası, olabilecek en düzgün şahsiyet olarak sunulmasına herhal-de rastlanmaz.

Yazarın, emperyalist işgalcileri bir komutanları aracılığıyla övmeye “niyetli” olduğu söylenemese de anti-emperyalist olmaktan ne anladığı sorulabilir. Her şey olup bittikten, ulusal bağımsızlık kazanıldıktan dört beş yıl sonra konuyla ilgili bir roman yazması gerektiğine karar veren romancının temel güdüsü, eski ya da o anki duygulanımı nedir, biliyor muyuz; bilebilir miyiz; bundan emin olabilir miyiz? Yoksa, “anti-emperyalist görünüyorsa herhalde öyledir; o koşullarda başka nasıl olunabilir; tabii ki o da bizdendir” diye mi düşünmeliyiz? Yazarın zihnine nüfuz edemeyeceğimize göre metinde nesnel ifadesini bulan dünya görüşünü, ahlak anlayışını, duygulanım çeşitlerini okumayı sürdürelim.

Sodom ve Gomore’de şuh kadınların ve eşcinsel erkeklerin ilgi odağı olmaktan başka bir kusuru göze çarpmayan, tam da bu nedenle, yazarın ideolojisini sergileme konusunda son derece işlevsel olan bu düşman komutanının tek zaafının annesine karşı olması, metinde serimlenen psikolojik bağlantıları kurmaya başladıkça yadırgatıcı olmaktan çıkar. Read’in İngiltere’deki annesi, oğlunun duygu ve davranışlarını (mektupları da devreye sokarak) uzaktan denetim altında tutmaktadır. Read’de açıkça gözlemlenen anne bağımlılığı, *Sodom ve Gomore*’deki değer sistemini belirginleştirmede kritik bir önem taşır. Romana “Sodom ve Gomore” adının nasıl verildiğinin metinsel açıklaması, Read’in annesinin “ateşli bir Mukaddes Kitap okuyucusu” olmasıdır (133). Oğlunu uzaktan denetleyen, duygu ve değerlerini yönlendiren anne, “isyanları ve günahları dolayısıyla” lanetlenen ülkeleri hatırlayınca, oğlunun imgelemindeki yansımasına göre, “Mutlaka şimdiki Türkiye de böyle bir şey [bir Sodom ve Gomore] olacak!” diyecektir (133).

Bu milli ve ahlaki romanın adının işgal kuvvetlerinden bir komutanın İngiltere’deki annesince esinlenmiş, verilmiş olması gariptir. Bildiğimiz kadarıyla, bundan daha hacimli bir garabete roman tarihinde rastlanmaz. Ama romandaki diğer ideolojik ve ruhsal örüntüler izlendiğinde birçok tuhaflık yerli yerine oturmaktadır.

Memleketine dönmeden önce annesine yazdığı mektupta

Read, “Namusum üzerine yemin ederim ki, kadınlar üzerindeki nüfuz ve tesirimi hiç kötüye kullanmadım. Bana kendi ellerinizle hazırlayacağınız saf ve temiz nişanlıya elmas gibi arınmış bir yürek saklıyorum” diye seslenir (291). Yetkin edebiyat söylemi açısından bugün bize oldukça komik gelen bu cümleler –ama herhalde, roman ilk yayımlandığında da komikti– yapıttaki psikolojik hakikatleri yorumlamak açısından epey anlamlıdır. Erkeksi toplumlarda sıkça rastlanan bu erkek profilini gerçi o kadar da yadırgamamak gerekir. Yine de, Read’deki ane bağımlılığında ipin ucunun kaçtığı rahatlıkla söylenebilir. Kurmacanın imgesel dünyasında Read’in annesinden kaynaklanan bu Tevrat merakının yapıtın adına yansımakla kalmayıp romanın on dokuz bölümünün her birinin başına, çoğunlukla Ahd-i Atik alıntılarından oluşan epigraflar şeklinde yerleştiğini akılda tutmak yerinde olur. Bir yetişkin olsa da annesinin duygusal denetiminden kurtulamamış olduğu görülen, “sahne”deki konumuyla hayran olunan ve “cinselliksizliği” nedeniyle yüceltilen Read’in tercihlerinin ortaçağdaki Hristiyan geleneğinin cinselliği dışlayan tavrını yansıtması, romancının hiç de itiraz etmediği bu ideolojinin, kurguladığı anlatıcıya, karakterlere bulaşması, yapıttaki değer sistemini temelden belirlemektedir.

Buraya kadarki gözlemler, milli ve ahlaki bir roman sayılgelen *Sodom ve Gomore*’de asıl kahraman Necdet’in görünüşte çatıştığı kişiler olan Leylâ ve Read’in, varsayıldığı gibi, kayda değer ahlaksızlıklar sergilemediklerini, bu tuhaf üçgenin arkasında başka dinamikler aranması gerektiğini vurgulamaya yöneltti.

Romanda öne çıkarılan Leylâ ve Read’in tersine, “o kadar da ahlaksız değilmiş” yargısını üçüncü önemli karakter, daha doğrusu asıl kahraman Necdet için dile getirmek ise hiç kolay değildir. Yukarıda adlarını andığımız birkaç yorumcunun uzun yıllar önce fark edip dile getirdiği gibi, *Sodom ve Gomore*’de en sorunlu karakter Leylâ ya da Read değil, Necdet’tir. Necdet’teki ahlak sorunu, romancının başka karakterler söz konusu olunca “tensel zevkler”le özdeşleştirmeye ça-

lıştığı davranışlarında değil, kişiler arası ilişkilerinde, özellikle de Leylâ ile olan bağlantılarında sergilediği kendilik bozukluğunda ortaya çıkmaktadır.

Yirmi beş yaşındaki bu genç adam, romanda “yeterince özel bir kişi” olarak betimlenmez. Geçmişte Galatasaray’da okuduğuna, bir süre Almanya’da bulunduğuna değinilip geçilir (85). Romandaki öykünün o anında Necdet’in ne iş yaptığı, neyle geçindiği, nerede oturduğu, ailesinin kimlerden oluştuğu bilinmez. Kişiliğini biraz olsun açığa vurmasını beklediğimiz kendi mekânı hakkındaki en kayda değer bilgi, evinde “bir çeşit Leylâ mabedi olan [bir] yatak odası” (52) bulunduğudur. Bu oda, kadının resimleriyle, adının işlendiği yastıklarla doludur (305). (“Leylâ” adını yastıklara kim işlemiştir?) Bu ayrıntı yoksulluğunda yazar, Necdet’i özel bir varlık olarak serimleyememektedir; ama bir yandan da bu yoksulluk, karakterin “kendiliksizlik” profiline gayet uygundur. Necdet’in yaşam tarzı “özelliksizlik”, “mahremiyet yoksunluğu”, “şahsiyetsizlik” üzerine kuruludur. Onu lokanta, kahve, bar gibi kamusal mekânlarda, otel odası, salon, davet, balo gibi genel ortamlarda görürüz. Bazen bir mekânda bir arkadaşıyla ya da arkadaşlarıyla birliktedir (örn. 177). Ama bu arkadaşlarının kimler olduğu, yaşamındaki yerlerinin ne olduğu anlaşılmaz. Öyküsünün belli bir anında Leylâ’dan kaçma sürecine giren Necdet’in “İstanbul tarafından bir dostunun evinde misafir kaldı[ğı]” (75) söylendiğinde bu dostun kim olduğu belirtilmez. “Sonra Erenköy’ünde bir akrabasının yanında saklandı” (75) dendiğinde bu akrabasının kim olduğunu bilemeyiz. Aynı sayfada, Necdet’in onu kollayan, ama varlığı önemsenmeyen bir “ihtiyar dadısı” olduğunu da öğreniriz. Tek bir paragraf içinde gündeme gelen bu üç “yakın”, Necdet’e ilgi gösterip destek olsalar da, romana egemen olan ideoloji açısından son derece önemsiz varlıklardır. Bir keresinde de Necdet, Cemil Kâmi adlı eski bir millici arkadaşıyla birliktedir (85). Ama birbirlerini ne kadar anladıkları kuşkuludur. Genç bir yetişkin olan Necdet’in Leylâ’dan bağımsız, kendine ait bir yaşamı, özel ve önemseddiği ilişkileri, kişisel mekânı, mahrem alanı neredeyse yoktur. Yazar ve anlatıcı açısından

bu tür teferruat önemsiz gibidir. Kısacası Necdet, ortalıkta dolaşan, özelliiksiz, kendiliiksiz bir varlıktır.

Bazı eleştirmenlere göre romanın sonundaki milli uyanışına kadar, bizce ise bütün süreç boyunca ne istediğini bilmeyen, aciz, iradesiz, zavallı bir karakterdir. Roman boyunca haset, hınç, intikam, kin, şiddet, tikslenme duygularıyla dolup taşar. Bu nefret dolu karakter, bir yandan da sürekli ilgi görmek ister. Ağlamaya, sıkça bunalıma girmeye, Leylâ'nın bakım ve tesellisine muhtaç olmaya eğilimli, "zaten pasif karakterli" (142) bir tiptir. Çeşitli aşağılanmalara maruz kalsa da Leylâ'dan bir türlü kopamamakta, ona ya da başkalarına ahlaki anlamda öfkelenememekte, tavır alamamaktadır. Peşinde koştuğu Leylâ'yla evlenmeye yanaşmadığı gibi onu izlemekten de vazgeçmez; hatta onu gözetlemekten mazoşist bir zevk alır. Kısacası, olup olmadığına karar veremediğimiz onurunu koruyamaz.

Romanın elimizdeki baskısını sunan Atilla Özkırımlı, yapının "ikinci eksen[nin] Necdet'le Leylâ arasındaki aşk" (14) olduğunu belirtir. Başka yazılarda da rastladığımız bu yaygın izlenim tartışmaya değer. Romandaki bazı sahneler, Necdet'in aşkının "kalitesi" konusunda önemli ipuçları verir. *Sodom ve Gomore*'nin ikinci bölümünün sonu ile üçüncü bölümünün başında anlatılanlar Necdet'in gerçekten âşık olup olmadığı, olmuşsa aşkını nasıl yaşadığı konusunda epey aydınlatıcıdır. Read ayrıldıktan sonra Necdet, Leylâ'nın ailesinin evine gitmiştir. Bir süre telefonda konuşmaya dalan Leylâ, nişanlısıyla ilgilenemez. Necdet bu duruma çok bozulur. O anda, görünüşteki bütün o ahlak söyleminin anlatıcı ve karakteri açısından ne kadar yüzeysel şekilde anlaşıldığı ortaya çıkar: "Leylâ'nın yüzüne bakmaksızın fildişinden bir maske hâlini alan çekik, solgun ve sert bir yüzle çıktı, gitti" (40). Anlaşılır ki, Necdet'i asıl ilgilendiren, millicilik falan değil, şahsen ve bizzat sevmektir. Aşkı yaşayışı, yukarıda çizdiğimiz şahsiyetsizlik profiline bütünıyla uyar. Kendisiyle ilgilenilmeyen Necdet, katılaştı, tutulmuş, donup kalmıştır. Nişanlısı telefonda uzun süre konuştuğu, onunla ilgilenmediği için Necdet, kadını "lanetleme [bir] kız", bir "cadı" (42), bir "orospu" (44) saymaya başlar. Beklediği o anlık ilgiyi

görmediği için anında iradesizleşir, özdenetimini yitirir, bedene söz geçiremez hâle gelir. Yıkıcı duygularla dolup taşarak kadını boğmayı ve intihar etmeyi düşünür (43). Bu tür şiddetli tepki(sizlik)lere kendileriyle ilgilenilmeyen üç dört yaşındaki çocuklarda rastlanır. Öyle bir “ilk sahne”ye saplanıp kalmış yetişkinlerde ise iş değişir ve ciddileşir. Bu tür patolojik tepkileri yetişkin âşkın davranışlarıyla ilişkilendirmek zordur.

Necdet-Leylâ aşkını ilgilendiren bir sonraki sahnede Leylâ’ya kavuştuğunda Necdet’in artık mutlu olacağını sanan okur yine yanılır. Necdet’in çocuksu tepkileri, kendiliksiz sözleri aynen devrededir:

– Ağlıyorsun! dedi. Demek ki beni hâlâ seviyorsun, Necdet!
O vakit Necdet dayak yemiş bir çocuk gibi hıçkırarak haykırdı:

– Hem nasıl, hem nasıl... Ah, hem de nasıl!..

Bu hıçkıran delikanlının yanı başında, şimdi Leylâ’ya, bir genç ana tavrı gelmişti. Bir taraftan elini, bir taraftan saçlarını okşuyordu:

– Vah yavrucuğum, vah yavrucuğum!.. diyordu.

O böyle yaptıkça, öbürü sanki eriyor ve bir gözyaşı çağlayana hâlinde akıyordu. (78)

Bu sahnede Ödipal yoruma yönelmek için acele etmemek gerekir. Görüldüğü üzere Necdet, kadında anneyi aramaktadır. Sanki annesi onu dövmüş, sonra da saçını okşamıştır. Ödipal kökenli bir ilgi değildir yaşadığı. Ödipal aşamaya ulaşabilseydi, tersine, annesinde kadını arayacak, büyüyünce de kadınlara erkeksi bir ilgi gösterebilecekti. “Kötü anne” onu engellemiştir. Kendini anne figürünün bir uzantısı saymayı, kimliğini onda aramayı, onda erimeye çalışmayı sürdürür.

Romanın sunduğu verileri psikanalitik kurama göre izlersek, Necdet, Leylâ’yla Oidipus öncesine karşılık gelen annesel bir bağ kurma gereksinimi içindedir. (Bu bağlamda, yaşamının özelliksizliğini, kendi varlığını inkâr eden oda tasarımını vb. anımsayalım.) Bu sahneyi izleyen “kavuşma” anında Necdet, çaresizliğinden bir an için kurtulmuş gibidir. Ama yeterin-

ce bağımsız bir kendiliğe sahip olmadığından, ötekiyle mesafeleri ayarlayamaz, uygun yetişkin duygularını yaşayamaz. Leylâ'dan biraz şefkat görünce bu kez de ona "CadaloZ" diye hitap eder ve genç kadının dudaklarını "uzun, merhametsiz, kin dolu ve yırtıcı bir öpüşle öp[er]" (79). Ötekinde mazoşistçe erimeye çalışırken bir yandan da sadistçe tepkiler vermenin sınır durum özellikleri arasında olduğu belirtilmelidir.

Romanın başka bölümlerinde de Necdet'in bir yandan çaresizlikle çırpındığı, diğer yandan da duygularını şiddet yüklü bir tonda ifade ettiği görülür. Örneğin, yine Leylâ'yla ilgili bir kriz sonucu "bir engereğin yuttuğu kurbağadan hiç farkı kalmamıştı[r]" (206). "Genç adam bu hareketsiz ve ıslak şeyi [Leylâ'yı] kavrayıp parçalamak ve sonra suyunu damla damla akıtıncaya kadar avcunun içinde sıkamak, sıkamak istedi" (206). Necdet, Leylâ'dan farklı bir varlık olamamanın ilksel (arkaik) bunalımını yaşamaktadır. Uğradığı "artistik müsamere bozgunu" (248-49) üzerine Leylâ'nın dinlenmek için Avrupa'ya gitmesi gerekince Necdet, hem bunun gerçekleşmesi için kadının ailesine maddi destekte bulunur, hem de derin bir boşluğa düşerek "sahibini kaybetmiş bir köpek gibi" kadının ailesinin "evinden çıkmaz ol[ur]" (253). (Bu noktada önceki yorumlarımız yinelenebilir.) Bir süre sonra bir arkadaşına, Leylâ'yı kast ederek, "ciğeri beş para etmez bir kız için" çeşitli "zilletlere katlandı[ğımı]" söyler (275). Romanda sevgiliyi orospu sayına, severken kinle ısırma örüntüsü böyle sürüp gider.

Necdet'te gözlemlenen "sevgiliye kaynama" ile "sevgiliyi şiddetle yok etme" arasındaki gelgitlerin, bu ilksel bölünme ve süreksizliklerin mantığını anlamaya çalıştığımızda, romanda yazarın sempatimizi kazandırmak istediği Necdet'in nişanlısı Leylâ'ya olan "aşk"ının geçmişinin belli olmadığını, milli bir fona yerleştirilen bu "aşk romanı"nda asıl karakterin aşkının, gerekçeleri, öncesi ve şimdisiyle karanlıkta kaldığını fark ederiz. Necdet'in o kadında ne bulduğunun, ondan ne beklediğinin yanıtı, romanda başkalarının, özellikle Read ve arkadaşlarının Leylâ'da ne bulduğu aracılığıyla dolaylı olarak ifade edilir. Leylâ'nın yukarıda dikkat çekilen cinsiyetsiz görünüşünde bu çar-

pık algılamamanın öğelerine değinilmişti. Yabancıların gözünde “sahnedeki” ve odakta olduğu sürece Leylâ, yazar-anlatıcı-kahraman bireşimi açısından dikkat çeker, kayda değer hâle gelir. Necdet’in Leylâ’ya olan “aşkının” başında ve sonunda böyle bir kendiliksizlik vardır. Bu kendiliksizliğin aşksal ya da ahlaksal olanın bilinen anlamlarıyla bağını kurmak zordur.

Necdet’in Leylâ’ya olan aşkının psikolojik içeriği, biyolojik bakımdan büyüye de, yaşamına herhangi bir üçüncü kişiyi kabul edemeyen, rakip çocuklara hasetlenen, ilk bakıcısıyla eski, ilksel bağlantısını sürdürmeye çalışan, bir türlü bağımsızlaşamadığı annesiyle anal-sadistik çekişmelerini sürdüren bir çocuğunu aklı getirir. Daha doğrusu ondan ibaret görünmektedir. Leylâ uzaktayken, başkalarıyla ilgilenirken ya da ilgi odağyken Necdet arzuyla doludur; onunla kaynaşmaya, onda erimeye çalışır. Ama Leylâ’yla buluşunca mutlu olmaz; hasetle dolar; tahripkâr duygulara kapılır. Bu da Necdet’in (bireysel, psikolojik) bağımsızlığının asgari ölçülerde kalmış olduğunu, anne figürleriyle tam kaynaşırsa kendiliğini bütünüyle yitireceği kaygısını yansıtır. Romanda Leylâ’nın tam anlamıyla bir “genel kadın” olarak temsil edilememesinin ardında muhtemelen bu tür bir öz savunma vardır. Kahraman, ötekini bütünüyle genelleştirirse kendisinin de bütünüyle genelleşeceğini hissetmektedir. Bu toptan kimliksizleşme tehdidi karşısında derme çatma bir kimlik oluşturulmuştur. Başkaları Leylâ’nın peşinde koşarken o da koşar; başkaları terk edince o da terk eder. Kendine ait olmayan, kendi dışında, başkalarına göre yaşayan bir varlığın aşkı da o şekilde deneyimlemesine şaşmamalıdır. Oysa aşkta tam tersi olması beklenir. Malumu ilam gibi olacak ama âşık, sevdiğini özelleştirir; onu kendisi için ister. Burada ise sevgili, bütünüyle değilse de büyük ölçüde genelleştirilmekte, başkalarının istendiği ölçüde arzulanmaktadır. Necdet’te görülen bu duygulanım tarzına olgun yetişkinlerden çok ayrılma-bireyleşme dönemlerinden geçen çocuklarda (bkz. Mahler ve diğer), sınır durum vakalarında ve patolojik narsisistlerde rastlanır.

Necdet’in Leylâ’ya olan aşkının kalitesizliği, romanın 13. bölümünde, Beyoğlu’ndaki Rus barının açıldığı gece verilen

haloda iyice ortaya çıkar. Leylâ yukarıdaki locada herkesin ilgi odağı olurken Necdet, aşağıda, kendi kendine çırpınmakta, dövünmekte, fakat Leylâ'nın çevreden gördüğü ilgiyi yan gözle izlemeden de edememekte, kalkıp gidememektedir. “Dolaylı Aşklar” başlıklı yazısında bu çarpıcı ve sorunlu sahneyi René Girard'ın “üçgen arzu” kuramından esinlenerek yorumlayan Emre Aköz, bizce büyük bir isabet kaydetmiştir: “Necdet'in Leylâ'ya olan arzusu has bir arzu değildir, Read'den dolayımlanan, onu bir aracı, bir rakip olarak kabul eden bir mimetik arzudur” (115). Gerçekten de Leylâ, sosyete çevresinde göz önünde bulunan, başkalarının ilgisini çeken, hayran olunan, dedikodusu yapılan, kışkanılan bir tip olduğu, özellikle de aynı şekilde “sahne” olan Read'in ilgisini çektiği sürece Necdet onun (onların) çevresinde pervane olmaktadır. Öte yandan, yorumu “tam isabet” kaydetmemişse bunun sorumlusu Aköz değil, kuramından yararlandığı Girard'dır. Necdet açısından Read, tam bir “rakip”, özellikle de bir baba figürü gibi işlev görebilecek Ödipal bir rakip değildir. “Rakip” sözcüğünün buradaki kullanımındaki belirsizlik, Girard'ın kuramından kaynaklanmaktadır. *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*'in bir notunda “Freudcu bir bakış açısından, arzunun ilk üçgeni hiç şüphesiz Ödipal üçgendir” diyen Girard'a göre, “ ‘Dolayımlanmış’ arzunun öyküsü, bu Ödipal arzunun öyküsü[dür]” (252n14). Burada metafizik, “gerilemeci” (regresif) üçgensel arzu ile Ödipal üçgeni üst üste yerleştiren Girard, Ödipal arzunun olumlu, “ilerlemeci” (progresif) yönünü ihmal ederek bizce bu noktada kuramını zayıflatmış, hatta belki de çıkmaza sokmuştur. Ödipal arzu, diğerinde olduğu gibi, oluşum hâlindeki öznenin ilksel, metafizik, “geriye doğru kaynama” arzusunu yansıtmaz. Ödipal yönelimde, nispeten bağımsızlaşmış, kısmen oluşmuş özne, anneyi bir kadın olarak arzular. Heinz Kohut'un *Kendiliğin Yeniden Yapılanması*'nda belirttiği gibi, “Eğer çocuk Ödipal evreye sağlam, birleşik, süreklilik gösteren bir kendilikle girerse karşı cinsten ebeveyni karşısında kendini ortaya koyacak, ona sahip çıkacak, yakınlık ve cinsel arzu duyacak, aynı cinsten ebeveyni karşısında da

yine kendini ortaya koyacak, bu kez kendine güvenerek onunla rekabete girecektir” (183).

Sodom ve Gomore’deki sorunlu loca sahnesinde Necdet’in Ödipal rakibi Read karşısında “kendini ortaya koyması”nın söz konusu olmadığı çok açıktır. Necdet açısından Read, Ödipal bir rakip değildir. Rekabet şöyle dursun, Necdet, Read’in locada Leylâ’nın yanına gitmesinden gayet memnundur: “Necdet âdeta bir ferahlık anı geçirdi. Leylâ ile Jackson Read münasebeti[ne] o kadar alışmıştı ki şimdi onun bu suretle devamına şahit olmak Necdet’e bir acayip emniyet veriyordu” (181). Dahası, Read’in gelişi Necdet’in yine “bir bozuk makine gibi” işlemeye başlayan zihninin “düzene girmesini temin e[der]” (181); ondan Leylâ’yı başka adamlarla bırakmamasını isteyecek noktaya gelir (184). Bu, annesini “arzulayan” değil, onu yabancılara kaptırmamaya çalışan ufak bir çocuğun tepkisidir. Ortada gerçek bir aşk ilişkisi olsa “Ödipal bir rakip” işlevi görecektir kişinin Necdet açısından bir denge ve istikrar ögesi olması dikkat çekiyor. Bir yandan da bu sahneyi izlerken “inmeli” gibi hareketsizleşmesi, “manyetize” olup kalması (184), “ağlamaya hazır” hâle gelmesi (185), kahramanın, Kohut’un Ödipal aşamadaki öznenen beklediği “kendine güvenerek rekabete girme” duygusundan ne kadar uzak olduğunu gösterir.

Leylâ sosyetik sahneden indikten, yani simgesel iktidardan düştükten sonra Necdet’in ondan kopması son derece kolay olmuştur. Dolayısıyla, romanı İletişim Yayınları için basıma hazırlayan Atilla Özkırımlı’nın “Necdet’i değiştiren ve ateşli bir millîci yapan[,] bilinçlilik değil, Leylâ’nın kendisini küçük düşürmüş olmasıdır” (15) yorumunun ikinci kısmına katılamayacağız. Necdet’i değiştirenin millîci bilinç olmadığı yorumuna katılmamak zordur. Ancak, nişanlısına tavır almasının nedeni Leylâ’nın onu küçük düşürmesi değildir. Necdet küçük düşmeye falan hiç aldırmadan roman boyunca Leylâ’nın peşinde sürüklenmiştir. Zaten Leylâ da, Read de başkalarının gözünde önemli oluşları nedeniyle önemsenmektedir. Necdet’in Leylâ ve Read’den bir türlü kopamamasının nedeni, onda da bu sahne merakının başat olmasıdır.

Bu koşullarda Necdet'in, olmayan aşkı ile olmayan ideal-lerini bağdaştıramaması şaşırtıcı sayılmamalıdır. Ortada tam bir "aşk üçgensizliğı" vardır. Romanda anlatıcı-Necdet ittifa-kı perspektifinden Read'in yüceltilen bir karakter olması, aşk-ta Ödipal kökenli bir rekabet olasılığını baştan devre dışı bır-akmıştır. Necdet'in âşıklığı temelden sorunludur. Cinselli-ğe gelince, Otto F. Kernberg'in *Aşk İlişkileri*'nde belirttiğı gibi, "[e]rotik arzunun niteliğı ödipal nesneyle bağlantılı cinsel he-yecan" (36) ise, romanda böyle bir erotik cinsel heyecana rast-lanmaması sürpriz değildir. Bunun yerine, Kernberg'e göre nar-sisist tipolojiyi karakterize eden korku, talepkârlık, haset, hınç ve saldırganlığın (201) Necdet'in "aşk"ında bu kadar net belir-mesi, *Sodom ve Gomore*'deki aşk ilişkisini baştan değerlendirmemiz gerektiğini gösterir.

Read'in Leylâ'yı tutkulu bir aşkla sevdiğine ilişkin bir veri de romanda bulunmaz. Read, "İstanbul'da tanıdığı kadınların –mukayese edilmez bir surette– en zekisi, en bilgisi ve İngiliz terbiyesine, İngiliz költürüne en ziyade yakın olanı" (23) oldu-ğu için Leylâ'yla az çok ilgilenmektedir. Leylâ ile Read'i "[birbir-lerine] doğru iten cazibenin adına bütün manasıyla 'aşk' dene-bilir miydi?" sorusunu doğrudan gündeme getiren romanda Re-ad'in "bundan emin [olmadığı]" (132) açıkça belirtilir. Read'de-ki bu kuşkunun Necdet'teki "güvensizlik" programını tamam-ladığı söylenebilir. Bu gayri-romantik üçgensizlik, verili psiko-lojik koşullarda romanda erkekler açısından aşktan söz edile-meyeceğini düşündürür. Erkekler, kadınlardan çok kendileri-y-le ya da değer sistemi bakımından birbirleriyle ilgilenmektedir-ler. Read de Necdet de sevmekten çok sevilmek ister. Ben-oluş uğruna başkasının araçsallaştırılmasıdır bu. Roman, cinselliksiz eşlikler, eşsiz cinsellikler üzerine kuruludur. Bu bakımdan Nec-det, Read'in annesinin öteki evladı gibidir. Bu durumda *Sodom ve Gomore* bir yandan da hâlâ bir aşk romanıysa, bu, yalnızca, baştan sona kötölenen Leylâ açısından öyledir. Erkek karakter-lerin kuşkulu aşklarının karşısında, aşkını ve evlenme arzusu-nu açıkça belli eden karakterin Leylâ olması, fakat bu "erkeksi" romanda onun aşkına hiç kredi verilmemesi dikkat çekicidir.

Romandaki aşk ilişkilerinde yaşanan çıkmazı ele aldıktan sonra şimdi de ahlakın temsilini ve milliliğin görünümünü irdeleyelim.

Ahlakdışılığın dışil sistemi

Sodom ve Gomore'de yazarın Mütareke yıllarındaki ahlak çöküşünü sergileyip yerdiği, eleştirinin klişelerinden biri olagelmıştır. Atilla Özkırmılı'ya göre, "Çöküşün getirdiği bir çürümenin romanı" (13) olan *Sodom ve Gomore*, "Yakup Kadri romancılığının en tipik örneğidir" (14). Romandaki kişilerin "işgalci İngiliz, Fransız subaylarıyla bunların ilişki kurdukları çevrelerden seçil[diğini]" belirten Özkırmılı, sözlerini şöyle sürdürür: "Milliyetleri ne olursa olsun, erkekler de, kadınlar da bedensel tutkularının esiri bayağı yaratıklardır. Ya da Yakup Kadri'nin sözcükleriyle söylersek behimî, hayvanî, şehvî" (14). Özkırmılı'ya göre romanda "cinselliğin, işgalcilerle bütünleşerek aşağılık bir biçimde, hayvanca yaşanması" (14) söz konusudur. Benzerlerine yıllardır alıştırıldığı için, eleştirmenin bu gözlemleri okura ilk bakışta pek yadırgatıcı gelmeyebilir. Yine de bu sözlerde, romanda epey tuhaf bir şeylerin olduğunu düşündürecek yeterli malzeme bulunmaktadır. Örneğin, cinsellik, işgalcilerle nasıl "bütünleşebilir"? Cinselliğin "aşağılık" bir biçimde yaşanması nasıl olur? Doğa ve bedenden bütünüyle soyutlanmış, bir anlamda "hayvanca" yaşanmayan cinsellik ne tür bir şeydir? Ali Serdar'ın da daha önce dikkat çektiği gibi, "çöküşün getirdiği çürüme"nin Yakup Kadri'nin yalnızca bu romanı için geçerli olmadığını, yazarın belki *Ankara* adlı "ütopyacı" romanı dışındaki bütün romanlarında toplumun "tipik olarak" bozulduğunu, yozlaştığını, çürüdüğünü, çöktüğünü hatırlarsak (bkz. "Karaosmanoğlu..."), *Sodom ve Gomore* için oluşturulan bu ahlakçı-milliyetçi yorum çerçevesinin büyük ölçüde yetersiz, hatta bütünüyle isabetsiz kaldığını düşünebiliriz. Bu durumda romanda ahlaktan ne anlaşıldığına, ahlakın ne şekilde temsil edildiğine daha yakından bakmamız gerekir.

Sodom ve Gomore'de yazar, ahlaki bir perspektif benimsedi-

gine göre, eleştirilerini belli bir değer, duygu ve edim bütünlüğü oluşturan bir sistem açısından yapıyor olmalıdır. Acaba öyle midir? Yakup Kadri'nin benimsediği ve dile getirdiği bir ahlak sistemi var mıdır? Baştan belirtelim ki, yapıtta ahlaki bir sisteme ait olabilecek, öyle sayılabilecek örüntüleri bulmakta büyük güçlük çekiyoruz. Bildiğimiz kadarıyla önceki eleştirmenler de romanda nasıl bir ahlak sisteminin gündemde olduğunu saptayamamışlardır. Bunun yerine, yapıtta herhangi bir ahlak sistemiyle doğrudan bağdaştırılamayacak bazı duygu ve değer örüntülerinin ısrarla yineleniği fark edilmiştir. Bunlar arasında ağırlıklı olarak hayvanlara ve kadınlara yönelik bazı imgeler daha önce de dikkat çekmiştir. Yazarın bazı etnik gruplarla, bedenle ve doğayla ilgili ısrarlı nitelemelerini de bunlara eklemek gerekir. Kayda değer bir olay örgüsüne sahip olmadığı için anlamlı bir değer değişimini de sergileyemeyen *Sodom ve Gomore*'nin statik yapısını oluşturan sabit duygu ve değer örüntülerinin en az bu beş alanda gündeme geldiği söylenebilir. Nasıl olup da olası bir ahlak sisteminin yerine konduklarını yorumlayabilmek için bu yinelemeli kullanımları ele alalım.

Sodom ve Gomore'de yinelenen kullanımlarla şekillenen bu örüntülerin başında, hayvan benzetmeleri gelir. Yazarla ilgili ilk kapsamlı araştırmayı yapan Niyazi Akı'dan günümüzde Zeki Coşkun'a kadar birçok eleştirmen, romandaki bu hayvan bolluğuna dikkat çekmiş, bunun romandaki işlevi hakkında çeşitli yorumlarda bulunmuşlardır. Kitapta insan davranışları, hayvanlar âleminin çeşitli şube, sınıf, takım, cins ve türlerinden otuzu aşkın varlığa gönderme yapılarak anlatılır. Yaklaşık yarısı Zeki Coşkun tarafından da sayılan (113-15) bu hayvanlar arasında omurgasızlardan solucan ve sümüksü böcek, sürüngenlerden yılan, böceklerden ağustosböceği ve kelebek, kuşlardan güvercin, kartal, kaz, kumru ve papağan, kedigillerden aslan, kaplan, kedi, pars ve yaban kedisi, köpekgillerden çakal, köpek ve kurt, diğer memelilerden at, ayı, domuz, fil, geyik, goril, maymun, tavşan ve yaras, öteki sınıflardan ise balık ve kurbağa yer alır. Bazı hayvanların cinsi belirtilip türü belirtilmezken (engerek) bazılarınınki belirtilir (beyaz ayı); cinsiyet

ile anlatılanlara rastlanırken (kısarak) kedi ve köpekgillerde bazı sınıflamalar da yapılır (salon, tekir, Van; av, ev, sokak). Bazı hayvan türlerine birden çok gönderme yapılırken bazı nitelgeler ise belirsiz kalır (vahşi bir kedi, yırtıcı kuş). Birkaç kez de “hayvan” sözcüğü tür belirtilmeden geçer. Diğer yapıtlarında başka birçok hayvan imgesine de rastlayan araştırmacı Niya-zi Akı, 1960’ta çıkan kitabında yazarın “imajlar âlemi”nin “en zengin tarafını, diyebiliriz ki, hayvanlar işgal eder” (238) gözleminde bulunmuştur.

[B]u hayvanlar, kendi aralarında, kendi muhitlerinde kendi sevk-i tabiilerine bağlı olarak kendi hayatlarını yaşamazlar. Yakup Kadri’de bunlar daha ziyade insan hayatıyla alakalı ve onun hayatını aydınlatmak için birer vasıta; o kadar ki reel veya tasavvurda yetmişe yakın hayvandan faydalanarak imajlar yaratmasına rağmen romancının eserlerinde hayvan yok gibidir. (238)

Gayet isabetli olarak Akı, yazarın yapıtlarında küçük çocuklara, çocuk psikolojisine ve “kendi hayatında ele alınmış” hayvanlara rastlanmamasının yanı sıra “büyük tabiat”ın da yer almadığını gözlemleyerek şunları söyler: “İnsan yavrusunun ve hayvanın bu yokluğu, muharririn dünyaya yalnızca insan toplulukları ve insan ardından bakışı ile açıklanabilir” (177). Akı’ya göre, “Romancının durmadan insanda hayvan araması, onda daima kâh yenilen kâh yenen fakat fasılasız mücadele eden ilk vahşi cediti görmeye çalışması, muhayyilesinin bu yönden zenginleşmesine sebep olmuştur, denilebilir” (242).

Yakup Kadri’nin üç romanını ele aldığı yazısının *Sodom ve Gomore* ile ilgili bölümünü “İlenç ve Teşhir Romanı” başlığıyla sunan Zeki Coşkun ise bu hayvan imgesi bolluğu konusunda şöyle düşünür:

Sodom ve Gomore bir zillet durumunu ortaya koyan, teşhir eden “ibret”lik bir roman sayılırsa, oradaki kimliklerin hayvanlarla anlatılması, anlaşılabilir bir durum. Ancak, *Yaban*’da görüleceği gibi, aynı anlatım-benzetim, yerli halk için çok da

ha sık ve çok daha abartılı kullanılıyorsa, bir “teknik”ten ve dolayısıyla “zihniyet”ten söz etmek gerekir. (115)

Coşkun’a göre, romanda “hemen her karakterin görüntü, davranış, duyuş düzeyinde hayvan sıfatlarıyla anılması, anlatılması, yazarın söz konusu ettiği kimliklere bakış açısını ortaya koyuyor. Bu da insanlık-dışı bulunan bir durumun, ‘zillet’in yarattığı tiksinti ve nefret olarak nitelenebilir” (115-16). Coşkun’un değerlendirmesinden hayvan benzetmelerinin, yorumu, karakterler arasındaki yerli-yabancı ayrımına yöneltemeyeceği ortaya çıkmaktadır. Ancak, insan “zillet”inin ve “ibretlik durumlar”ın hayvanlarla anlatılmasının neden eleştirmence “anlaşılabilir” sayıldığı pek net değildir. Hayvanları çağrıştıran görüntü ve davranışların neden tiksinti ve nefret uyandırması gerektiği bu yorumda belirsiz kalır.

Yakup Kadri’deki kadın, beden ve doğayla ilgili diğer stereotipik imgelerle birlikte düşünülünce, Niyazi Akı’nın, yazarın hayvanlar âleminde “kâh yenilen kâh yenen fakat fasılasız mücadele eden ilk vahşi cedit görmeye çalış[tığını]” vurgulaması son derece yerinde görünmektedir. Burada “yenme ve yenilmenin” hem vahşi savaş durumunu, hem de yenip yutulmayı akla getirmesi anlamlıdır. İmgelerin kullanımına daha yakından bakıldığında, romanda bütün topluma yayılan genel bir hayvanlaş(tır)ma ekonomisi bulunsa da asıl erkek karakterlerin kadınlarla ilişkisinde gündeme gelen bazı ifadeler, bu vahşi kavga ve yenme yutulma ideolojisi bağlamında özellikle dikkat çekicidir. Romanda bazı hayvan imgeleri bütün insanlar için kullanılır. Diğer taraftan, erkekler için kullanılanlar nispeten yansız ve edilgen sayılabilecekken kadınlar için olanlar öyle değildir. Avrupa’da birlikte olduğu bir kadın, Necdet’i “yılanlara benzeyen kollarının arasında tutmuş”, “Necdet bu kadından ayrıldığı vakit vahşi bir kedinin pençesinden kurtulan bir kuş gibi aylarca kendisine gelememişti[r]” (46). Bir kıskançlık anında Necdet’in “engereğin yuttuğu kurbağadan hiç farkı kalma[z]” (206). Necdet’in bir tür ikizi ya da ötekisi olan Jackson Read’de de kadınların ilgisi karşısında “bir munis yılan” (23) hâli vardır; ya da o, “ormanda

avcı tuzağına düşmüş bir geyik gibi irkil[mektedir]” (29). Kadınlara ilişkin kullanımlarda özellikle beyinsizliğe (kaz), gevezelik ve taklitçiliğe (ağustosböceği, papağan, maymun), ama daha çok da yırtıcılığa gönderme yapan imgeler (pars, yaban kedisi, yırtıcı kuş) öne çıkar. Hayvan imgeleri bağlamında olmasa da, başka bazı eleştirmenler gibi Zeki Coşkun’un da Yakup Kadri’nin erkek kahramanlarının iradesizliğini, edilgenliğini, buna karşılık kadınların güçlü ve başat oluşunu vurgulaması isabetli görünmektedir (108-09; 131). Yeri gelmişken, Berna Moran’ın *Kiralık Konak*’tan yaptığı şu alıntıyı anımsayalım:

Her kadında, yırtıcı ve avcı hayvanattan bir şey vardır. Kuşu yakalayan kedide nasıl nihayetsiz bir hazzın raşeleri ve dişlerini bir ceylanın etine geçiren arslanda ne kadar derin bir şehvetin emareleri görülürse kadınlar da lalettayin herhangi bir erkeği kendilerine râm etmekte o kadar büyük bir haz ve neşat [keyif] duyarlar. ... Seniha adanın sevdavi göklerinde, Fâik Bey’in yanibaşında yabani bir kedi gibi dolaştığı ve aylardan beri kâh yatağının içinde, kâh tuvalet masasının başında bilediği tırnaklarını nefret ve gayze yakın hırs ile batırmak istediği etin en yumuşak tarafını, en gafil anını yoklamakla meşgul oldu. Ne vakit ki buna muvaffak oldu, avını başkalarından kaçırmak, uzaklara götürmek, yalnız ve asude kalmak ihtiyacını hissetti. (139)

Sodom ve Gomora’daki diğer stereotipik kullanımların yanı sıra insan ilişkilerinde av ve avlanma mecazlarının bunca öne çıkması, yazarın nasıl bir ahlak sistemi tasavvur ettiğine ya da ahlakı hiç algılayamadığına ilişkin önemli ipuçları barındırır. Ancak, yazının başında belirttiğimiz gibi, bu tür özgün örüntülerin belirginleştiği durumlarda yazarı ve yapıtı hemen “dönemine havale etmek”, örneğin Osmanlı’nın çöküşüne bağlamak ya da acilen “toplumsal açıklamalar”a yönelerek aydınların iradesizliğinden söz etmek, metni daha iyi anlamamıza yardımcı olmayacak, tersine, birer engel bile oluşturabilecektir. Dolayısıyla, öncelikle, romandaki diğer belirgin yinelemeli izlekler arasındaki bağların izini sürmek gerekir.

Atilla Özkırımlı, “Ahlaksızlığın boyutlarını sergilemek için özellikle doyumsuz, cinsel tutkulu, kahredici kadın tipleri seçer Yakup Kadri” der (15). Eleştirmen, ahlaksızlığı sergilemek için neden özellikle kadınların seçilmesi gerektiği konusunda da, bu kadınların ahlaksızlığının neden öncelikle cinsellikle ilişkilendirilmesi gerektiği hakkında da herhangi bir açıklamada bulunmaz. Burada eleştirmenin yazardan türeyen ideolojiyi aynen paylaştığı söylenemese de, romanla ilgili özet ve aktarmalarda bu tür ifadelerin “tarafsızlıkla” kullanılmasında epey şaşırtıcı bir durum gözlemlenmektedir. Sanki “milli ve ahlaki” romanlarda öncelikle ve özellikle kadınlar ve kadın cinselliği hedef alınmalıdır; böyle olması sanki gayet normaldir.

Romanda erkek karakterlerden “pişkin hovarda” (27), “züppe ve sünepe” (27), “kart[a]loz” (104) gibi ifadelerle söz edilmektedir. Kadınlarla ilgili nitelemeler ise çok daha renkli, çeşitli, bereketlidir: “kart işveci” (24), “şımarık” (29, 66), “beyinsiz” (40), “lanetleme” (42), “cadı” (42, 107, 195), “yarı-fahişe” (50, 134), “yabani” (66), “kocakarı” (106), “kokona” (106, 110), “pis orospu” (186), “kokot” (213), “budala, beceriksiz ve sersem” (217). Daha önce hayvan benzetmeleri bağlamında dikkatimizi çeken kadın imgeleri, bu tür nitelemelerle bir araya gelince sürekli kendine gönderme yapan bir düşünce ve duygu sistemi ortaya çıkar. Yazarın kullanımlarında “kaz” beyinsizleşmekte, “Cengül kuşu” yabanileşmekte, “ev kedisi” şımarıklaşmaktadır. Tabii bu ulamalar tersinden de okunabilir (“beyinsiz” kazlaşmaktadır vb.). Bazen de yazar, benzetmeyle yetinmez, o hayvan imgesini o kadına hangi amaçla yakıştırdığını anlatıcı ya da karakter aracılığıyla ilan eder. Captain Read, tanıştığı bir Türk kadınına arkadaşı Captain Marlow’a şöyle anlatır:

Pek de [İngilizce] öğreneceğinden emin değilim ya; benim sultanım güzel olduğu kadar akıllı değildir. Beyni henüz tabii gelişimini bitirmemiş gibidir. Tamamıyla enst[en]ktif [içgüdüsel] bir mahluk... Konuşması bir kuşun civıltılarına ve hareketleri bir kedinin kımıldanışına benziyor ve onu okşar-

ken vücudu bana hiç de insan cinsinden bir şey gibi gelmiyor. (166)

İçgüdülerıyla hareket eden hayvanlar olarak kadınlar, “haşin”dirler; disiplin altına alınamazlar (265). Bu gözlemin yalnızca bu bağlamda sözü edilen Şehnaz Sultan adlı karakter için geçerli olduğu, dolayısıyla romana genellenemeyeceği şeklindeki olası itiraza itirazımız, bu ideolojinin Captain Read ve anlatıcı tarafından romanın başından itibaren aynen paylaşıldığı şeklinde olacaktır: “Fakat, kadın cinsi disiplin altına girer mi? ... Genç İngiliz zabiti bu hakikati pek güzel hissediyordu” (20).

Romanda anlatıcının, asıl erkeklerin, kadınların dünya görüşleri birbirlerini yansılar; bu söylemleri ayrıştırmak olanaklı değildir. Hemen herkes aynı dilde konuşur. Kadınlar hayvansal, bedensel, vahşi tiplerdir –etkin, yırtıcı, parçalayıcı. Efendiköle ilişkilerindeki sadist-mazoşist konumları dönüşümsel olarak işgal eder, daha çok efendi ve sadist olmak üzere, edilgen iradesiz kurbanlarına diş ve tırnaklarını geçirip dururlar. O ideolojik / psikolojik koşullarda Necdet’in “haklı” duyguları şöyle yansıtılır: “Necdet’in hiddeti bütün kadınlara yaygın bir tiksinti hâlini aldı ve onu [Leylâ’yı] bir leş gibi silkip attıktan sonra dönülmesi kabil olmayan uzak yerlere kaçmak ihtiyacını duydu” (116).

Milli, ahlaki ve aşkı romanında, işgalci İngiliz komutanını olumlu bir asıl / asil karakter hâline getirmesine karşılık yazarın bir yandan da Ermenilerin, Levantenlerin, Rumların, Yahudilerin, Zencilerin aşağılayıcı, dışlayıcı temsillerine yer vermesi gerekiyor muydu? Veriyorsa bu, gözlemlediğimiz diğer örüntülerle bağlantılı mı? Farklı etnik kimlikleri onurlandırmayacak sözler romanda bolca sarf edilir: “[B]alta girmemiş ormanlarından ... yabani insanlar” (20); “Mübareklerin kokusu öyle sinmiş ki... Bu hususta zencilerden hiç farkları yok!” (34); “budala, kaba bir Ermeni kızı”ndan “tiksinme gel[mesi]” (39); “babası tutmuş bir alay zenci karısı” (48); “yontulmamış ilkel yüzü” ile “karanlık vurgun” peşindeki “bir Ermeni” (50); “[L]evanten bir karı koca”nın “gayet kirli bir mesele”yi “umumi yerde münakaşa

etine[si]" (50); "türlü Őaklabanlıklarla dikkati çekmeye çalışan bir Yahudi ailesinin gülünç, adi ve sırnaŐık halleri" (51); "milli-yetine mahsus bir çeşit safça Őuhlukla" (66); "herife gelince, işte ismi meydanda: Bir eski Alman Yahudisi... Nereden gelip nereye gittikleri belli değil" (213); "Mülk ve akar paylaŐmasında Ermenilerle ortak olan, çeşitli tarz kaakılıklarla, Rum piratlarıyla [korsanlarıyla] el ele veren" (283).

Milli ve ahlaki bir aşk romanı yazdığını düşünen, öyle yaptığını sanılan yazar, bu kullanımlarda diğer konulardaki düşmanlıklarını sürdürmekte, faşizan ideolojisini ele vermektedir. Peki yazar-anlatıcının hayvanlara, kadınlara, farklı etnik kimliklere garazı nereden kaynaklanmaktadır? Bazı özellikleriyle "anlatılan dönem"den ayrı dŐnlemeyecekse de, bu düşmanlığı yalnızca o dönemle ilişkilendirmek yeterli görünmemektedir. Nitekim, sözünü ettiğimiz stereotipler dizisine "beden" imgeleri de eklenir. Romanda anlatıcı, karakterleri i dünyaları, duygu ve değerleriyle değil, bedensel özellikleriyle betimlemeye öncelik verir. Metinde karakterlerin sa, baş, göz, yanak, kulak, burun, bıyık, dudak, diş, çene, gerdan, göğüs, kol, dirsek, bilek, el, parmak, tırnak, kalça ve bacağının yanı sıra boy ve kilosundan, sesinden, kokusundan ve tadından epeyce söz edilir. San ki uzuvlarından uzun uzadıya söz edilince karakterlerin ahlak-sızlıkları sergilenebilecektir: "duru beyaz tenli ve kıpkızıl dudaklı bir körpe Rus kızı" (21); "narin ve körpe vcu[t]" (23); "[y]eni doğmuş bir domuz yavrusu gibi pembe ve ŐiŐman" (26-27); "tombul ve pembe mahluk" (28); "kanlı dudaklar" (29); "beyaz ve tombul kollar" (31); "pembe ve yağlı epikryen" (92); "et yığınları" (101); "otuz iki tane iri, beyaz vahşi diŐleriyle bir iskeletin çenesi gibi" (183); "tombul pençe" (183); "tombul uzuvlarının hareketleri" (210). Bu örneklerde karakter uzuvlarının bir yandan da hayvanlaŐtırılmakta olduğu, dolayısıyla yazarın, hayvansı, kadınsı, etnik ve bedensel kimlikleri birbirine iliŐtirmede ne kadar giriŐken ve verimkr olduğu gözlemlenebilmektedir.

Bazı betimlemelerde karakterler o derece bedenleŐtirilir ki ayrıca düşünen birer varlık olmalarına gerek kalmaz. Örneğin

Madam Jimson şöyle tanıtılır: “Bu, koyu ela gözlü, levent bir kadındır. Küstah bir tarzda boyalı kalın dudaklarının arasından iri, beyaz ve sıcak dişlerini göstermek için durmadan güler ve bu gülüşüne kuvvetli cinsiyetinin bütün ifade gücünü koyardı” (28-29). Daha sonra aynı kadın yeniden betimlenecek, yedi cümlelik bir paragrafta, sırayla, kokusu, derisi, mesamesi, vücudunun semizliği, bedeninin yorgunluğu ve tazeleşmesi, gözlerinin etrafındaki kırışıklıklar, dudaklarının kenarındaki çizgi gölgeleri, gerdanının sağlamlığı, dirseklerinin çukurluğu, bileklerinin yuvarlaklığı, göğsünün büyümemesi, kalçasının gerilişi anlatılacaktır (209-10). Sonraki paragraf da zaten yalnızca bu kadının göz ve dudaklarına ayrılmıştır (210). Yazar bazen de bu bedenleştirme işlemine sapık bir çeşni katar: “[Nermin] on altı on yedi yaşında bir okul çocuğu idi ve bu çocuğun küçücük, körpecik vücudu içinde şimdiden bir monden hanımın bütün ihtirasları kaynaşıyordu” (37). Asıl karakter Necdet, (bu) Nermin’i “acayip bir mahluka bakar gibi” süzecektir (37). Romanda yalnızca kadınların bedenselleştirildiği söylenemese de, “cins şeklinde” varolma tarzları özellikle dikkat çeker. Örneğin Madam Jimson, “varlığın[ı] ona haber vermek için bir iki defa yanından geçerken göğsüyle” Read’in “sırtına sürtün[ür]” (29). Ya da Leylâ’nın annesinde “cinsiyetine mahsus [bir] seziş” (35) bulunmaktadır. Ya da Leylâ telefonda konuşurken, “doğrudan doğruya onun cinsiyetinin derinliklerinden gelen haykırışlar”la (39) seslenmekte gibidir –nasıl oluyorsa. Ya da yine Madam Jimson, “kadınlığının bütün oynaklığıyla gül[er]” (135). Daha önce de, bu kadının “gülüşüne kuvvetli cinsiyetinin bütün ifade gücünü koy[duğu]” (28-29) söylenmişti.

Romanda kadınların bedenselleştirilmelerinde onları kültür alanından uzaklaştırma, mümkünse oradan bütünüyle kovma doğrultusunda bir niyet ve gayret sezilmektedir. Romanda kadınlar özellikle hayvanlaştırılır, cinsleştirilir, mahluklaştırılır. Kadınları bedenlerine, tek tek uzuvlarına, hayvansı cinsiyetlerine iade etme çabası, “topluluğun dışı kısmı” (111), “topluluğun dışı kısmı o derece civıtmıştı ki, her biri kendi sapı üzerinde sallanan fazla olgun bir meyveyi andırıyordu” (118) şek-

İnde ifadelerle sürüp gider. Bilinçdışı amaç, herhalde, onları özel varlıklar olmaktan çıkarmaktır. Sanki anlatıcı ve asıl karakterimiz onlara öyle yaklaşırsa kendisi özel bir varlık olabilecektir. Halbuki başkasını otomatik olarak genel varlık statüsüne kaydetme eğilimindeki anlatıcı ve karakter, bu yansımalarından dönen öz-genellenme tuzağından kurtulamayacaktır. Dolayısıyla, yazarın bu betimlemelerde Mütareke dönemindeki bazı kadınların ahlaksızlaşmasına odaklandığı söylenemez. Örneğin, *Kiralık Konak*'taki bazı ifadeler, bu ideolojinin “dönem-ötesi” niteliğine dikkat çeker. O romanda Faik Bey, “Dünyada kadın kadar berbat bir mahluk var mı?” diye sorar; “bunlar hakikaten bizden, bizim cinsimizden [türümüzden] olsunlar? Hayır...” (160).

Görüldüğü gibi roman, bedensel olan ile ahlaksız olanı özellikle kadınlar aracılığıyla doğrudan bağdaştırmaya çalışmaktadır. Böyle bir zihinsel çerçevede, ahlaksızlığın bedende değil, düşünce, duygu ve edimde ortaya çıktığı hiç anlaşılamamış olmalıdır. Ahlak alanını hayvansal, bedensel, cinsel olanda konumlamaya çalışan yazar, asıl ahlak alanını, yani insanın duygu ve değer ufkunu, bu ufkun kendi mantığını, iç bütünlüğünü bütünüyle ıskalamış görünmektedir. Bu zihniyete göre, insanların bedenlere sahip olması sanki başlı başına bir sorundur. Sanki insan yaşamındaki anlamlılığı zihinler değil, bedenler yönetmekte, bütün anlam ufkı, uzuvların davranışlarında başlayıp bitmektedir. Oysa insanların kaşından, gözünden, gerdanından, dirseğinden, pembe tenli, tombul, 32 dişli vb. olmasından herhangi bir ahlaksızlık doğmayacağını çocuklar bile bilir –belki de “çocukluğunu az çok yaşamış, ötekiyle belli bir özdeşleşme kapasitesi geliştirmiş çocuklar bilebilir” demeliyiz.

Yerli ve yabancı, buradaki ya da oradaki, bu ya da o insanlar, kendilerini, ilgilerini, cinselliklerini bedenle (de) ifade ederler; ama bunun neden özellikle bir sorun olduğu, üstelik ahlaki ve milli bir sorun oluşturduğu romanda anlaşılmaz. Yazar, “olumsuz” karakterlerinin “yalnızca cismani” olduğunun altını çizme gayreti içindeyken bu cismaniliğin insan edimleri açısından neden ahlaki ve milli bir sorun oluşturduğunun nesnel karşılığını

sunamamıştır. Ahlaksız bir yerli kadın ya da erkek, bir yabancıyla bir arada olunca daha mı ahlaksız olur? Ahlaklı bir insan bir yabancıyla ilişkiye girerse ahlaksızlaşır mı? Öyleyse neden yabancılar yerli biriyle ilişki kurunca ahlaklılaşmıyor? Yoksa *Sodom ve Gomore*’nin ideolojisine göre asıl sorun, insanların birer bedene ve cinsiyete sahip olması mıdır? Ahlaklı olmak için eşeysiz canlılar mı olmak gerekir? Yoksa bebeklikteki oterotizm evresine saplanıp kalmalı mıdır? *Sodom ve Gomore*’deki bedensel işlevler, gerçekten işgalci yabancılardan kaynaklanan, onlardan dalga dalga yayılan bir patolojiye mi dikkat çeker; yoksa yabancılarda da rastlanabilecek ama bu örnekte yerli bir yazarın anlatım tercihlerinde özellikle dikkat çeken patolojik bir algıyı mı gösterir?

Bütün romana yayılan bedenci ideoloji, tek tek uzuvlara yüklenen bunca işlevsellik ya da kadın bedeninden, inisiyatifinden duyulan onca ürküntü, bizce, yazar-anlatıcı-asıl karakterin kendi bedenine, kendisinininki dahil bütün cinsel kimlikleri –zaten kaç tane var– algılamasına, kabulüne ilişkin derin bir kaygıyı dile getirmektedir. Romanın son bölümünde Necdet, Leylâ’yı uzun bir aradan sonra gördüğünde kadın(lar)a ilişkin parçalı beden algısı yeniden ortaya çıkar. Bu sahnede Necdet, Leylâ’nın gözlerinin özelliklerini, dudaklarındaki değişimi, burnunun durumunu incelemeye koyulmuştur: “Bu yüzün eski ifadesini tekrar bulabilmek için hafızasını iyice eşmek lazım geldi” (303). Bu sahnede Necdet, dozu artan milliyetçiliği nedeniyle eski sevgilisini tanıyamıyor, bütünlüğünü algılayamıyor olamaz. Daha önce örneklandığı gibi, roman boyunca bedenler zaten hep bölünmüştür, süreksizdir. Tek tek uzuvların öne çıktığı bu parçalanmışlık, anlatıcı ve Necdet’in beden algısının bedensel ifade, koordinasyon ve uyumla ilgili sorunlarını akla getirir. Nitekim, romanın bazı anlarında Necdet kendisini iradesiz hissettiğinde üstüne “bir palyaço mekanikliği” (174) geldiğini düşünecek, ya da, yansıtmalı olarak, başkalarını “görülmez bir elin oynattığı tahtadan kocaman kuklalar” (193) olarak algılayacaktır. Bedene söz geçirilememesi, her bir uzvun başını alıp gitmesi (örn. bkz. 43), kontrol edilemeyen kuvvetler tarafından

avlanma ve yutulma kaygısı, kendini ve ötekini iç dünyası, bütünlüğü, sürekliliği, bağımsız iradesi olan varlıklar olarak algılayamamayı tanımlamakta, tamamlamaktadır. Öteki iç dünyaları reddeden Necdet'in kendisinin ne denli derinlikli bir varlık olduğu, romandaki ahlaki anlam ve değer ufkunun diğer öğeleri ele alındıktan sonra ortaya çıkabilecektir. Yine de, millilik ve ahlak adına insanları hayvanlaştırma, bedenselleştirme işlemlerinin yalnızca bu vakaya özgü, bu yazarın bu yapıtında gözlemlenen münferit bir ideoloji olarak yorumlamanın safdillik olacağını belirtmek gerekir. Ne de olsa, bu hakir görme işlemleri, temelde, doğaya düşman bir “uygarlıkcılık” ideolojisinden beslenmekte, kendi ölçeğinde ona katkıda bulunmaktadır.

Yukarıda ele aldığımız stereotiplere ek olarak romanda doğa düşmanlığının daha dolaysız gözlemlenebilen ilginç tezahürleri de vardır. Romanın başlarında Leylâ'nın evinden ayrılan Necdet, dışarıda “kalın ve kaba bir rüzgâr”a (41) maruz kalmıştır. “Rüzgârın kovaladığı kara kara bulutlar, dev yarasarlar gibi birbiri ardı sıra, bir büyücü başına benzeyen ayın önünden kaçıp kaçıp gidiyordu” (41). Yalnız ve çaresiz Necdet, kendini bulutlara benzetir. Bulutlar nasıl “bir büyücü başına benzeyen” aydan kaçıyorsa o da bir “lanetleme kızdan, bir cadıdan” (42) kaçıyordur. Leylâ'nın “yüzü dünyanın neresine gidilse yine görünen bu ayın eşidir” (42). Okur, önce, ayla ilgili bu tuhaf benzetmenin Necdet'in geçici buhranını yansıttığını, acemice de olsa, karakterin yalnızca o anının dramatize edildiğini düşünecektir. Sanki zavallı Necdet bir an o hisse kapılmış, o kötü kadını o kötü aya benzetmiştir. Oysa romanda doğayla ilişki, aynı anti-romantizm çerçevesinde, aynı doğa düşmanı ideolojiyle sürüp gider. Beden, doğa, kadın, diğer etnik gruplar toptan yabanileştirilecek, hayvanlaştırılacaktır –hayvan olmak bizatihi kötüymüş gibi.

Ama o arada ilginç bir şey olur. Doğaya, hayvana, yaban olana, bedene bunca düşman olan Necdet, Leylâ ile birlikteliktelerinden sonra bu kez de “kendimizi ezeli ve yenilmez tabiatın kanunlarına bırak[maktan]”, “her dakikanın kendine mahsus tatlı özünü al[maktan]” (81) söz etmeye başlar. “Tabiatın bu

eşsiz şaheseri[ni] kendi bencilliğimizin icat ettiği bir sürü ağır ve koyu ahlak ilkeleriyle yüklemeye çalışmak neden?” (81) diye sorar. Yani azıcık cinsellik yaşadı diye bütün dışladıklarıyla hemen aynılaştırmıştır. Başka bir yerde de anlatıcı, Necdet’in Leylâ’ya olan aşkını “tabiata boyun eğmek” olarak yorumlar: “Tabiatın bir sürü mantıksız, kör, zalim, çirkin, iğrenç ve ahlakdışı kanunlarına nasıl boyun eğiyorsak Necdet de bu aşk kanununa öyle boyun eğiyordu” (169). Demek ki doğaya, hayvana, bedene garazı olan bu medeni erkek, bir kadınla birlikte olunca değer sistemi büsbütün altüst oluyor. Acaba öyle midir; değer sistemi bir anda baş aşağı mı olmuştur? Sanmıyoruz. Bizce terimlerin yeri değişmekte, ama aynı ideoloji sürüp gitmektedir. Yazar, bazen, Kant’ın “işvebaz etik” dediği, zevkle ahlakı kaynaştıran tutumun karşısına yine filozofun “marazi” ya da “mizantrop etik” dediği (bkz. Kant 77), her türlü zevki dışlayan bir ahlak koymakta gibidir. Romandaki bazı göndermelelere bakılırsa, örneğin aşkın yerini ortaçağ Hristiyan sofuluğunu çağrıştıran bir çilecilik alırsa sanki daha hayırlı olacaktır. Ama bir yandan da anlatıcı ve Necdet, bedensel olanın çekim alanından bir türlü kurtulamaz. Dolayısıyla Necdet’in yaşadığı cinsel kaygılar işgal kuvvetlerine değil, bizzat ona ilişkin bir fikir verir. İnsan, kendisinin ve diğerinin cinselliğini neden bu kadar kaygıyla, nefretle, tiksintiyle yaşamalı ya da bu duygular bir anda tersine dönmeli? Diğer cinsle birliktelik yaşadık diye hayvan mı olduk? Aşağılık hayvan ya da cinselliksiz yüce Tanrı olamaktansa –olamayacağımıza göre– yalnızca insan olamaz mıyız? Ahlak, “kendi bencilliğimizin icat ettiği bir sürü ağır ve koyu ... ilkeler”den mi oluşur? Neden insan bencilliğinin türü olsun ahlak; tam tersi değil midir? Neden özellikle “ağır ve koyu”dur? Bencil, ağır ve koyu olan, ne tür bir ahlaktır; kime göre? Milli ve ahlaki romanımız neden bu temel konularda dağılıp dökülmekte, gericileşmekte, faşistleşmekte, ideolojinin ta kendisi olup çıkmaktadır? Yalnızca insana özgü olan o asıl ahlaki alanın iç mantığını, düzenlenişini fark etmeye başlamak için, bu romanda yapılanın tersine, hayvansallık ve Tanrısallık kutuplarından uzaklaşmak gerekmez mi?

Ahlakı ve cinselliği bu şekilde algılıyorsa demek ki yazar-anlatıcı-karakterin bedenle, doğayla ciddi sorunları vardır. Öyleyse anlatılanlar o kadar da “kısa-dönemsel” olmayabilir. Kişisel, ayrık, patolojik olabilecekleri için daha temel, “evrensel”, “uygarlıksal” da olabilirler. Nitekim bu tip, gözden / iktidardan düşen Leylâ’nın artık doğayla ilgilenmesini, kendi ideolojisi açısından memnuniyetle karşılayacak, sanki daha önce hiç öyle sunmamış gibi, kadının “doğaya dönmesi”ni alay konusu edecektir. Daha doğrusu belki de asıl amaç, zaten altta yatan ideolojiyi bir kez daha tescil etmektir. Aslında gayet ufak tefek olan bazı iktidar odaklarında dolaşan ve temelde gayet önemsiz bir işgal komutanının ilgilendiği Leylâ, yazar ideolojisi gereği, o çevrelerden uzaklaş(tırıl)ıp Napoli yakınlarına gitmiş, gönderilmiştir. Milli ve ahlaki romanın sonuna doğru ne kadar ilginç, bütün ideolojiyi toparlayan, özetleyen bir gelişme:

Bir mektubunda Napoli’ye kadar yaptığı kısa bir seyahatini anlattı: Şehir o kadar gürültülü ve kalabalık imiş ki, bir günden fazla duramamış, hemen o yeşil, ılık ve sakin köşesine dönmüş! Bunu söyleyen Leylâ mı! Ne garip şey! Bu kız, İstanbul’da iken, sessizlik denilen şeyden, tabiatın güzelliği kadar nefret etmez miydi? Bazen, Erenköy’de iki üç gün geçirmeğe giden Necdet’le bu hareketinden dolayı alay eden ve onu geride kalmış, zevksiz ve kaba saba bir adam sayan da gene o değil miydi? Şimdi, işte, yazdığı mektuplarda hep denizin sesinden, çiçeklerin kokusundan ve küçük kuşların dallar arasındaki cıvıltılarından âdeta şefkatle bahsediyordu.

Bulunduğu yerde sürülerle güvercin varmış. Leylâ’nın her gün öğleye kadar bütün sabah meşguliyeti bunlara yem serpmekten ve bunların uçuşlarını seyretmekten ibaretmiş!

Bu güvercinlerin ortasındaki masum Leylâ, hiç şüphesiz ki, Maslak yolunda Captain Jackson Read’le at koşturan afacan Leylâ’dan bin kere daha iyi idi. Fakat Necdet için bu, öbüründen daha çekici değildi!..

Necdet, bu acayip hissi kendi kendisine tahlil bile edemiyordu. Fakat, kim ne derse desin, İtalya’nın bilmem hangi “ye-

şil köşesinde” güvercinlere yem veren bu Leylâ ona küçük mekteplilerin okuma kitaplarındaki resimler gibi yavan, sathi ve çocukça geliyordu. Bazı hoşumuza giden kadınları rüyada tuhaf bir değişikliğe uğramış olarak görürüz. Bunlar tam kendilerini kucaklayacağımız zaman ya bir kedi şekline girip bizi tırmalamaya başlarlar veya o kadar ufalırlar, o kadar ufalırlar ki, bir küçük bebek gibi ellerimizin arasından kayıp giderler. (254-55)

Romanın biraz uzunca alıntılama zorunda kaldığımız bu pasajında kadın, hayvanlar ve doğayla ilgili temel değer yargılarının ne olduğu, mizansenin nasıl kurulduğu netleşir. Bazı eleştirmenlerin romanda hiç bulunmadığını söylediği “gerçek” hayvanlara burada rastlanması ilginçtir. “Doğaya döndüğün” için alay edilen Leylâ, romana egemen olan ideoloji açısından (artık) hiç “çekici” değildir. Pasajda Necdet’in “zevksiz ve kaba saba” sayılmamak için kendine nasıl bir yaşam düzenlediği, iktidar odaklarını memnun etmek için nasıl çırpındığı da ele verilir. Üstelik, kadını yırtıcı bir hayvana ya da çocuğa dönüştürme işlemlerinin nasıl bir bilinçdışı tepkiyi dile getirdiği ortaya çıkar. Romanda “gerçek doğa”ya ilişkin antiromantik yaklaşım, bu sahneyle sınırlı kalmayacaktır. Leylâ’nın güvercinlerine ek olarak rastlanan ikinci gerçek hayvan imgesi, Madam Jimson’un bir gezisinde ortaya çıkar. Normalde romantik bir çağrışımı olan martı, Yakup Kadri’nin imgeleminde dönüşüme uğrayacaktır: “Martı sürüleri, bu adanın üstünde bir kocaman, leşe üşüşmüş kargalar gibi ... durmadan acı acı öt[mektedir]” (262). Başka bir sahnede, yine normalde romantik çağrışımları olan Boğaz manzarası, bir “yarı fahişe”ye (134) benzetilecek, “yatağından henüz çıkmış bir kadın kadar perişan” (135) görünecektir. Böylelikle, romandaki asıl çatışmanın yerli-milli-ahlaklılar ile yabancı-empyrealist-ahlaksızlar arasında olmadığı, izini sürdüğümüz tipin ruhsal, hiyerarşik iç bölünmelerinden kaynaklandığı, iktidar ilişkileri ile insan-doğa (benlik-beden) bağı arasında olduğu anlaşılır. Hayvan, kadın, ırk, beden ve doğayla ilgili bu örüntüler, bizi, *Sodom ve Gomora*’da ahlak ve mil-

lilikten ne anlaşıldığı konusunun daha bütünlüklü bir değerlendirmesine yaklaşıdır.

Görüldüğü gibi, yazarın kullandığı stereotipler sürekli birbirine gönderme yapmakta, biri diğeri aracılığıyla tanımlanmaktadır. Doğa, beden ve cinselliğe ilişkin yarı-bilinçli saplantılar sürekli birbirini doğuran ideolojik şiddet öğeleri olarak kapalı devre yayın yapar. Bir aynalar labirentine hapsolmuş zihniyet ha bire totolojik yargılar üretir. Bu koşullarda romancının ne tür bir ahlak yaşamı öngördüğünü, “eleştiriler”ini hangi bütünlüklü değer, duygu ve edim sistemi adına yönelttiğine karar vermek gerekir. Romandaki önemli karakterlerin davranışlarını ve anlatıcı-karakter ittifakının değer yargılarını az çok gözlemledikten sonra şimdi de, bazılarına daha önce değindiğimiz başat duygu örüntülerini kısaca ele almak yerinde olacaktır.

Romanın önde gelen üç karakteri arasındaki “aşk” ilişkilerinden söz ederken Necdet’in geçmişinin, özel yaşamının yeterince bilinmediğine, daha çok kamusal mekânlarda karşımıza çıkan epey özelliksiz bir tip olduğuna değinmiştik. Leylâ’nın peşinde sürüklenirken acizdir, zavallıdır, ilgi ve şefkate muhtaçtır; diğeryandan da tiksınme, kin ve şiddet duygularıyla dolup taşar. İradesiz ve pasif olduğundan, sevgilisi için “mevcut” olamamakta, ona kaynama ile onu ve kendisini yok etme duyguları arasında gidip gelmektedir. Öte yandan, Necdet’in nefret duygularının Leylâ’dan ilgi görmediğı anlarla sınırlı olmadığı, dalga dalga, hayvanlara, kadınlara, çeşitli etnik gruplara, bedene, uzuvlara, doğal olana yayıldığı da görülmektedir. Romandaki bu temel ideolojik şiddet öğelerini dönemsel bir ahlaksızlık ve gayri millilik eleştirisi olarak okumak olanaksız olduğuna göre metindeki yaygın duygu örüntülerinin yapılanış ve işlevini irdelemek yerinde olur.

En belirgin duyguları çaresizlik, zavallılık, kin ve nefret olan Necdet, şiddeti bazen de kendisine yöneltir. İntihar etmeyi düşünür (43); “acizden tiksın[erek] kendini tırmalamak, yumruklamak, kendi boğazını sıkmak ist[er]” (271). Onu aşk acısı çektiğı için suçlayamasak da, aşkından, yani başkasına gerçek anlamda bir ilgi gösterip gösteremeyeceğinden emin olma-

dığımızdan, örneğin, neden durup dururken eski Mısırlıların uyguladığı kazık cezasını bir imge olarak gündeme getirdiğini de anlayamayız: “Gerçekten, Necdet’in kazığa çakılmış bir idam mahkûmundan hiç farkı yoktu. Sanki içinde, bütün varlığını baştan başa keserek gelip gırtlığına dayanan sert ve katı bir madde vardı” (62-63). Bu ifade, karakterin yaşamının o anki imgesel gerçekliğine hiç uymamaktadır. Anımsanacak olursa, Necdet o an sevgilisi tarafından reddedilmiş, terk edilmiş falan değildir; Leylâ roman boyunca ona hep âşık ve sadıktır. Kadın telefonda yalnızca biraz fazla konuşmuş, Necdet’le yeterince ilgilenememiştir, o kadar. Bildiğim kadarıyla, nişanlılarının telefonda biraz fazla konuştuğuna tanık olan erkekler, eski Mısır usulünce kazığa geçirilme fantezileri kurmazlar. Kendisine uygulandığını hayal ettiği faşizan fantezilerin karakterin “anlatılan gerçeklik” düzlemindeki yaşamında karşılığı yoktur. Terk edilen herhangi bir âşığın bile kolay kolay hayal edemeyeceği bu aşırı gaddar fantezi, nedense, sevgilisini henüz yitirmemiş olan bu ahlaki-milli-âşığın zihninden kolayca geçebilmektedir.

Ama Necdet çoğu kez de hiddetini başkasına yöneltir. Zaman zaman, Leylâ’yı parçalayıp suyunu sıkmak (206), davranışını beğenmediği bir “kızın üzerine atılıp narin boğazından sıkmak” (270), kinlendiği kimseleri bir atın kuyruğuna bağlayıp sokaklarda sürüklemek (294), onları “bir ceset salkımı hâlinde yerden yere çarparak koş[mak]” (295), siyasal bir yorumunu beğenmediği birisini “gırtlığından yakalayıp boğ[mak]” ister (297). “Kendini kaybetmek”ten türediği için, bu vahşi duyguları adaletçi “ahlaki öfke” kategorisine koyamayız. Ne de olsa, ahlaki öfkenin, adalet isteminin bir mantığı, rasyoneli, gerekçesi bulunur. Bunun dışında, Necdet’in, felsefi olsun ya da olmasın, geçmişten bu yana çoğu ahlak sisteminde yaygın olarak önemsenen erdemlere karşılık gelen cesaret, hakkaniyet, hakikat severlik, vicdanlılık, içtenlik, dürüstlük, cömertlik, sevgi, şefkat, özveri, yardımseverlik, hoşgörü, şükran, mütevazılık gibi duygularına da tanık olmayız. Birçok eleştirmen de zaten romanın sonundaki “milli uyanış”ına kadar Necdet’in pek makbul bir tip olmadığını belirtmiştir. (Hüseyin Cahit ve Nermin

Menemencioğlu gibi eleştirmenler ise daha ileri giderek Necdet'in temel karaktersizliğini vurgulamışlardır.) Öyleyse, Necdet'in romanın sonuna doğru (yeniden?) uyanan milli duygularının anlam ve kalitesine de ayrıca yakından bakmak gerekecektir. Öte yandan, romanda şiddet yüklü duyguların yalnızca Necdet'e özgü olmadığı, örneğin, onun idealleştirilmiş ikizi saydığımız Captain Read'in de eski sevgilisini tokatlama ya da saçlarından yakalayıp sarsma arzusuyla dolduğu unutulmamalıdır (135).

Sodom ve Gomora'de geleneksel ve modern çağlar boyunca genelde geçerli olduğunu bildiğimiz temel erdemlere karşılık gelen zihinsel-ahlaki duygulanımlara rastlanmamaktadır. Bu konudaki boşluk, bedensel “duyulanımlar”la giderilmekte, daha doğrusu geçiştirilmektedir. Yetişkinler, ahlaki (değer-yargısal) duygulanımlarındaki boşlukları beş-duyusal hissiyatla gideremeyeceğine, biri diğerinin yerini alamayacağına, üst simgesel işlevler temel duyusal işlevlere indirgenemeyeceğine göre, romanı daha iyi anlamak açısından bu yapısal / gelişimsel bozukluğun biraz irdelenmesi gerekir.

Necdet, içinde bulunduğu durumlara tepkilerini akli-ahlaki duygularıyla değil, bedeniyle dile getirir. Yerli olsun yabancı olsun, başkalarının birer iç dünyası, düşünce ve duygu evreni bulunduğunu, olabileceğini pek tasavvur edemeyen kahraman, diğerlerinin görüntü, ses, koku, tat ve dokunuşlarıyla fazlasıyla ilgilidir. Tam da bu nedenle, stereotipleşmiş değer yargılarında dışta, yüzeyde, bedende, uzuvda olan öne çıkmıştır. Yaş, boy, kilo ve ten rengi, bedensel ya da uyuşsal olanın ifadesi, anlatıcı ve karakter açısından hep çok önemlidir, birincildir. Romanda yerliler ve yabancılar birbirlerine uzaktan bakarak, birbirlerini koklayarak, birbirlerine dokunarak ya da sarsma, dövme gibi arzularla ilişki kurar. Isırarak iletişim kuranlara da rastlanır (135). Nişanlısından ilgi görmeyen Necdet, “organik bir acı” duyar (41). Çevredeki bazı insanların konuşmalarını dinlerken “uzvi bir ısırap”la dolar (196). “Kanımız herhangi bir zehirle zehirlendiği vakit nasıl her yanımız birdeşilen yara gibi ağırırsa Necdet'in gözlerini, kulaklarını, burnunu da bütün gördüğü şeyler,

işittiği sözler ve kokladığı kokular öylece tırmalıyordu” (196). (Duyuların “şiddetinden” olacak, Türkçede “gözü ısırmak”, “kulağı tırmalamak” gibi deyimler varsa da gözü ve burnu tırmalamanın bulunmadığı unutulmuştur.) “[A]dalet günü”nü beklerken “dişlerini gıcırdatıyor, yumruklarını sıkıyor ve her yüze vahşi bir bakışla bakarak acı acı gülümsüyordu” (272). Bir insan grubuna tepki verilecekse bu “adeta fizik bir tikslenmeyle[,] bir çeşit beden refleksiyle” gerçekleşir (273). Burada tepki çeşidinin ilksel (arkaik) olması birincil, tepki gösterilen varlık grubunun o an örneğin Yunanlılar olması ikincildir. Romanın anlam evreninde değerlendirmeler etik değil, beş-duyusaldır. Bu duyusallığın bir tür estetizmi temsil ettiği söylenebilir. Zaten estetik öncelik ve yoğunluktan etiğe bir türlü sıra gelememektedir. Daha doğrusu, bu bir “sıra” sorunu değildir. Etik duygulanım düzlemi pek bulunmadığı, yeterince gelişmiş olmadığı için ilksel, duyusal düzlemdeki tepki ifadeleri öne çıkar.

Çocuklar, daha önce görmedikleri, alışmadıkları bedensel farklılıklarla karşılaşınca aşırı (ya da kendilerince normal) tepkiler verir. Yetişkinler onları eğiterek kavrayış ve empati ufuklarının gelişmesine katkıda bulunur. Yetişkinlere göre, davranış, görünüş gibi konularda bizden farklı olanlardan hemen korkmamalı, nefret etmemeli, onları anlamaya, onlardan öğrenmeye, bu süreçte kendimizi de tanımaya çalışmalıyız. Necdet’te ise bu tür kaygılar, öğrenimler, imgesel olanı bir üst düzeye taşıyacak simgesel birikimler bulunmaz. İlksel düşmanlıklarını, bu arada “milli kin ve nefret” dediği şeyi de, “ya beni yutarlarsa” şeklinde oral düzlemde ya da “pislikten iğrenme” olarak anal düzlemde yaşamaktadır. Dolayısıyla, karakterin bu oral-anal kaygıları, karşılaştığı varlıklardan çok kendisiyle ilgilidir. Bedeninin ötekinden farklılığına, bütünlüğüne, “ben-oluş”una ilişkin sorunlarını yansıtmaktadır. Anlatıcının ve Necdet’in söyleminde dile gelen yoğun duyusallık, organik tepkisellikteki asıl kaygı, romanın neredeyse masallaşan ahlak ve milliyetçiliğinden değil, beden ve cinsellikten kaynaklanır. Romancı, bu çatışmaların ahlaki değil bedensel düzlemde cereyan ettiğinin bir şekilde farkındadır:

Kendi kendisine “Tuhaf şey!” dedi. “Bu tamamıyla hicivci bir duygulanma değildir. Hicivci gülen, kızan veyahut hatalarımız, kusurlarımızı acı bir dille yüzümüze vuran adam demektir. Lakin ben, bu manzara karşısında sadece iğreniyorum ve birleş önünde burnumu tıkayıp gözlerimi kapayarak kendimden geçmek istiyorum.”

Ve o vakit kendisine bir leşin karşısında ve bir bataklığın kenarında oturuyorum hissi geldi. (201)

Necdet’i bu “hicivci olmayan” tepkilere sürükleyen “manzara”, nişanlısı Leylâ’yı gözetlemek amacıyla gittiği bir davette yer alan insanların söz ve davranışlarından oluşmaktadır. Orada bulunmak zorunda değildi; onurlu bir insan olsaydı zaten gitmeyecekti. Oraya gidince kahramana “bir derin tikslenme, bir dayanılmaz mide bulantısı gel[ecek]” (191), ardından da yukarıdaki yorumu yapacaktır. Anlatıcı ve kahramanın tercih ve yorumlarının hicivci olmadığı, olamayacağı konusundaki değerlendirmesini destekleyebiliriz. Hicivci olabilmek için insanda belli soyut ve üst değer yargıları bulunmalıdır. Değer ölçütleriniz yoksa yüzeyde, bedende, uzuvda takılı kalır, kendinizi ise hiç hicvedemezsiniz. Ama bu söylemde yazar-anlatıcı-karakter, muhtemelen iğrenme ve tikslenme duyulmasının / söyleminin “ötekiler”e daha şiddetli bir itirazı dile getirdiğini düşünüyor. (Bebekler açısından bu tepki yerindedir; o yaşta öyle olması gerekir: Biraz da dışkıdan iğrenerek kendimiz oluruz.) Bu tür ifadelerde 25 yaşındaki bir karakteri betimleyen 39 yaşındaki bir yazarın arkaik, anal saplantıları dışavurduğu gözlemlenmektedir. Şiddet yüklü bir söylemdir bu tabii, ama bebedir. Hasmını yetişkin ahlakına göre eleştirmesi beklenirken bebek duyulanımında kalmıştır. O tür bir farkındalık ve itiraz düzleminden anti-emperyalist ve ahlaki bir aşk romanı çıkamayacağı bellidir.

Bu noktada, romana yöneltilen bir eleştiriye ve yazarın buna yanıtını anmak yerinde olacak. Romanın elimizdeki basısını yayına hazırlayan Atilla Özkırımlı, zamanın küçümsenmeyecek entelektüeli Hüseyin Cahit Yalçın’ın 1934 yılında ya-

yımlanan eleştiri yazısından seçmeler sunarak konudan haberdar olmamızı sağlamıştır. Hüseyin Cahit, *Sodom ve Gomore*'de romancının yerli kültüre yabancı mitolojiyi, Tevrat'ı, Fransızca sözcükleri aşırı derecede, yerli yersiz ve bazen de yanlış kullanmasını eleştirir. Özkırımlı, bu yazıyı “yüzeysel bir ... değerlendir[me]” olarak sunmayı yeğlese ve “[b]ir örnek olmak üzere” (309) aktarsa da eleştiriden parçaları yayımlamıştır. Aktarılan kısmını gördüğümüz kadarıyla, Hüseyin Cahit'in yorumları gayet isabetli ve derinliklidir; bundan sonraki çalışmalarda da ihmal edilmemesi gerekir. Yine aynı bölümde Özkırımlı, Yakup Kadri'nin bu eleştiriye yanıtından alıntı yapmıştır. Romancı, Hüseyin Cahit'e şöyle itiraz eder:

Hüseyin Cahit Bey unutuyor ki dünyada iki türlü muharrir vardır. Bunların bir kısmı “Sansitif”, yani beş duygularıyla hareket eden insanlardır. Öbür kısım muharrirler ise, dimağidirlere. Yani kainatı fikr[i] ve kültürel bir adese arkasından görürler. Ben bu sonunculardan isem ne yapayım? Ben dünyayı üniversal kültürün içinden görüyorum. (314; aynı alıntı için bkz. Kudret 122)

Bizce yazar burada eleştirileri yanıtlamamakta, tersine, romana yansıyan ideolojik tercihlerini sürdürmektedir. “Üniversal kültür”den neyi kastettiği bellidir. “Sansitif” (duyusal) olmadığını söylemesi ise yalnızca ironiktir. Ne de olsa, zihinsel duyguları değil, bedensel duyuları öne çıkaran bir romandır *Sodom ve Gomore*.

Yine de yapıt, yıllardır, geniş çevrelerce ahlaki bir roman olarak okunduğuna göre, bu okumayı destekleyebilecek şekilde, “değerleri dile getiren duygulanım” kategorisine girebilecek bazı öğeler bulunmalıdır. Bizce bu izlenim, romanın birkaç yerinde Necdet'te rastladığımız ve ilk bakışta “kendini feda etme” ve “merhamet” olarak algılanabilecek duygulardan kaynaklanmaktadır. Bağlamı, içeriği yerli yerindeyse bunlar bir ahlak sisteminin öğeleri olarak değerlendirilebilir. Öte yandan, “bir erdemden haberdar olan diğerlerinden de haberdardır” doğrultusundaki klasik içgörüyü izlersek (örn. bkz. Cicero 7, 75-76),

Necdet'in hemen hiçbir konuda karakter sahibiymiş gibi davranmadığını gözlemlediğimizden, kendini daha büyük bir dava uğruna feda etmesi ya da samimi merhamet duygulanımlarına sahip olması akla yakın görünmemektedir. Öyleyse bu "duygumsu"ların dile getirildiği anlara biraz yakından bakmak gerekir.

Necdet ara sıra kendini feda edecekmiş gibi görünür. Leylâ yüzünden, daha doğrusu kendi yüzünden rezil durumlara düşen kahraman, bir ara aşk nedeniyle intiharı düşünse de kendini aşk uğruna feda edemeyeceği, tersine, kişiliğini feda etmeyi tercih ettiği görülür. Metindeki asıl "feda" konusu ise milli mücadeleye katılma hayallerinde gündeme gelir:

Başını alıp bir başka yere, uzak bir yere gitmeği düşündü. Fakat, bu ona evlenmeye karar vermek derecesinde güç görünüyordu. Bir gece şu heyecanlı hayali kurdu: O sıralarda bütün şiddetiyle devam eden Sakarya Harbi'ne katılmak, bir nefer olarak ta ön siperlerin birine atılmak ve burdan başını düşman kurşunlarına uzatmak... Ah, bu kurşunlar şu anda kim bilir ne kadar sık bir dolu sağanağı halinde yağıyordur. Necdet bu kurşun yağmurunu yazın bir sıcak saatte soğuk bir su duşunu tasarlayışımız, arayışımız gibi düşünüyor, arıyordu. (176-77)

Bu pasajda Necdet'in kendisinden daha büyük, anlamlı bir dava uğruna kahramanca savaşmak gibi bir duygulanım içinde olmadığı açıktır. Yaşamına son vermenin daha kolay ve görünüşte mistik bir yolu olarak kurşunlara başını uzatmayı hayal etmiştir, o kadar –yapacağından değil. Zaten daha sonra bu duygusundan bir "ölmek fırsatı" (275) olarak söz edecektir. Buna ahlaki anlamda "fedakârlık" denebileceği epey kuşkuludur. Roman boyunca aşkında "mevcut" olabilse ve düşman subaylarının çevresinde kişiliğini koruyabilseydi daha anlamlı bir yaşam sürmüş olacak, kendini özellikle feda etmesi de gerekmeyecekti. Romanın son sayfalarında Necdet (yeniden?) millîci olduğunda "halk denilen tuzlu ve baharlı denizin içinde oynayan bir zerre haline girmiştir. Ferdi şuuru bu sonsuz millî şuurun içinde eriyip gitmiştir" (293). Buradaki "feda" da da

yine bir “kendi olmama”, “kendinden vazgeçme” hâli mevcuttur. Bu intiharımsı feda düşlerinde bilinçli ahlaki seçimlerden, toplumsal bir değerin ifadesi olan duygulanımlardan söz edebilmek zordur –halkın “tuzlu ve baharlı” olmasını ise hiç yorumlamayalım.

Romanın birkaç sahnesinde ise Necdet’te merhamet ya da şefkat gibi görünen bazı duygulara rastlanır. Bağlam ve tepki şekli uygun olduğunda bunlar, ahlaki öznenin başkalarının farkına varabildiğini, duygudaşlık kurabildiğini gösterir. Major Will’in Boğaziçi’nde kiraladığı yahyî gezerken eskiden mescit olarak kullanılan bir odanın şimdi –pek de inandırıcı olmayan şekilde– bir şehvet tapınağı hâline getirildiğini gören Necdet, nefret ettiği yabancılarla birlikte odayı gezmekte bir sakınca görmezken “[g]özleri dolu dolu” (112) olur ve kiralayan ailenin nerede oturduğunu sorar. Başka da bir şey yapmaz. O sahnedeki “ahlaki duygulanım”ı gözlerinin dolu dolu olmasından ibarettir. Eski mescidin o anki ayrıntılı pornografik betimlemesi de, kahramanın gözlerinin yalnızca bir an dolu dolu olması da epey tuhaf, hatta uyduruktur. Ya pornografik bir mekânı bile isteye gezmezsiniz ya da gözleriniz milli ve ahlaki duygularla dolmaz.

Başka bir sahnede ise Necdet’i (yine birlikte olduğu) düşmanlardan iğrenirken bulur, anlatıcı ile karakterin birbirine karıştığı bir serbest dolaylı söylemde şu yoruma rastlarız: “Lakin burada mukaddes mevhumlardan hangisinin yeri var ki, ıstıraba, ölüme karşı saygı ve merhamet hissiyle çarpacak bir kalp bulunabilsin!”; “Necdet, bu akşam bütün ölenlerin yasını, yaşayanların ıstırabını ve şu zevk eden halkın alçaklık ve utançını kendi yüreğinde taşıyordu” (197). Burada da Necdet’in hangi “mukaddes mevhumlar”dan söz ettiğini, öyle bir şeylere inanıp inanmadığını, kalbinin kim için derinden çarptığını bilemeyiz. Ne de olsa, düşündüğü, duyduğu söylenenlerin metinde nesnel karşılığı yoktur. Metinde “ölüme karşı saygı” değil de “ölüye saygı” dense “merhamet” açısından azıcık daha tutarlı olunabilecek, mesafe alınabilecekti; o da yoktur. Öte yandan, “bütün” nitelemesi, ahlak anlayışına genelde uygun değildir.

Hangi ölenler, hangi yaşayanlar? Ahlaki söylemde büyük, derin duygulanımlar içindeymiş rolü yapılarak özgül sorunların çözümü boşluğa havale edilmez, ebediyete ertelenmez; bağlama uygun değerlerin yarattığı duygulanımlar gereği eyleme geçilir. Ahlak söyleminin bir türevi olan hukukta da kim, nerede, ne zaman, kime, ne yapmış önemlidir. Necdet'in çok derin gibi görünen hissiyatında böyle bir duyarlılığa rastlanmaz. Duygumsular, çaresizliği pekiştirmek, tescillemek amacıyla kullanılır. Görünüşteki ahlaki söyleminin içi boştur; ödünç, taklit duygular olarak kalır.

Necdet'in ahlaki-duygusal söyleminin ödünçlüğü ve boşluğu bazı durumlarda daha da belirginleşir. Örneğin, yine “ahlaksız yabancılar”a eşlik ettiği bir anda Necdet, diğer evlerdeki İstanbul halkını hayal eder:

[Orada] babaları savaşa gitmiş yavrularının beşiğini sallayan temiz ve sabırlı kadınlar, vücutlarını Allah tarafından kendilerine teslim edilmiş bir kutsal emanet gibi saklayan genç kızlar, bunların üstüne şefkatle titreyen nur yüzlü nineler ve Anadolu'ya dair son iyi haberleri bildiren gazeteyi bir muska gibi devşirip cebine yerleştirdikten sonra sanki kendisini bütün dünyanın hazinelerine sahip bir adam kadar mesut hisseden fakir vatandaşlar vardı. (202)

Burada kahramanımız, ilişkide bulunmadığı, romanda temsil edilme gereği görülmeyen “o” şehir halkına gayet uzaktan, anlık olarak benimser görüldüğü bir dinsel huşu içinde yaklaşmaktadır. Daha doğrusu, yaklaşmamakta, hayal etmektedir: Allah, kutsal emanet, nur yüzlü nineler, muska... Romanın başka yerlerinde Necdet'in bu tür bir yerli, dinsel duyarlılığa sahip olduğunu izleyememiştik. Zaten yazarın bu ve diğer romanları, Türkçe yoksunluğuyla, aşırı taklitçi Fransızcılığıyla eleştirilmiş, bu konuda epey kapsamlı bir literatür oluşmuştur (örn. bkz. Kudret 119-28; Yalçın 309-12). Ancak, daha önce belirtilerine rastlamadığımız bu dinsel duyarlılık orada kalmayacak, Necdet yine mistik görünümlü bir “feda” söylemine kaptıracaktır kendini: “Necdet, hemen onlara doğru gitmek için yüreğin-

de ateşli bir arzu duydu. Tıpkı günahlarının kefaretiyle, canıyla ödemeğe giden ilkçağın tövbelileri gibi yalınayak, başı kabak, arkasında bir kısa gömlekle, dizlerini taştan taşa vurarak, dirseklerine dayanıp yerlerde sürünerek onlara, onlara gitmek istedi” (202). Bu duygularında kahraman yine hiç inandırıcı değildir. Bir önceki cümledeki ödünç İslami söylem şimdi ilkçağ mistisizmine uzanmakta, abartının dozu iyice kaçmış bulunmaktadır. Birkaç paragraf sonra daha da gerilere gidilecek, Tevrat’tan yapıştırma alıntılara geçilecektir. Emperyalist işgalcilere karşı mücadeleye bir katkıda bulunmak istiyorsa kahramanın neden “dizlerini taştan taşa vurarak, dirseklerine dayanıp yerlerde sürünerek” amacına ilerlemesi gerektiği belli değildir. Kısacası, Necdet’in kendine ait değerlerinden, yerinde duygulanımlarından ve ahlaki eyleminden hâlâ ve hiç eser yoktur.

Romanın en “merhametli” sahnesi ise, herhalde, Necdet’in tramvayda rastladığı “[i]ki bacağı kesilmiş bir Türk askeri”nin yaşadıkları ile ilgili olarak hissettikleridir. Romanda üç sayfa süren bir epizot üzerine on sayfa yorum yapmamak için konuyu özetleyelim ve kısaca değerlendirelim. Necdet bir gün tramvayda giderken “bir faciaya şahit ol[ur]” (269). Bacakları kesilmiş bir “asker”, kendine yer bulmaya çalışırken bir İngiliz zabitiyle birlikte tramvaya binen bir kız, “iskarpinlerinin sivri topuklarıyla” (269) kötürüm gazinin bir eline basar; adamın feriyadı üzerine onu bir de aşağılar. Bu sahne Necdet’e pek dokunur. “Hemen, kızın üzerine atılıp narin boğazından sıkılmak istedi” (270). Üzerine atılıp boğazını sıkabildi mi? Hayır. Sıkması gerekiyor muydu? Hayır. Romanda zaten hep bu olur. Necdet hep taklit duygulanımına göre tepki vermek ister; ama çaresizlikle siner ve onursuzluklarına devam eder. İstedi, hayal etti, arzuladı. Neyi? Şiddetli tepki vermeyi. Verdi mi? Yok. İyi ki vermedi. Zaten neden “şiddetle” tepki versin ki? Normal tepki verebilse yeterli olurdu.

Bu sahnede roman sanatı açısından yine ikna edici olmayan onlarca öge bulunuyor. Necdet olaya neden “[b]ir gün” şahit oluyor? Neden “tramvayların birinde” (269) şahit oluyor? Tramvayla nereye gidiyor? Kötürüm adamın “asker” olduğu

nereden belli? Adama neden “gazi” denmiyor? Adam “kalabalığın içinde bin zahmetle sürün[üyorsa]” (269) demek başkaları da ona saygı göstermiyor. Neden İngiliz zabıt ve söz konusu kız “bir durakta, o taraftan” tramvaya biniyorlar? Hangi durakta? Gazi o an öne yaklaşmış da kız hemen eline mi basmış? Çoğul kullanıldığına göre kız iki topuğuyla aynı anda mı basmış? Öyleyse üstünde zıplamış olmalı. Sözlerinden anlaşıldığına göre kız Türkçe biliyor ama (o an için) Türk olduğu söylenmiyor; belki de değildir (okur olarak heyecana kapılıp hemen anlayalım). Kız, belirtildiği gibi “şuh, fıkırdak” (269) olmasa, tramvaya tek başına binse ve gazinin eline yanlışlıkla bastıktan sonra özür dilemese ahlaki açıdan daha küçük bir sorun mu yaşanacaktı? Herhangi bir insanın eline ya da ayağına basan kişinin özür dileme yükümlülüğünün yerlilik-yabancılıkla, kızlık-oğlanlıkla, milli mücadeleyle ilgisi nedir? Benzer şekilde, romandaki bazı sahnelerin betimlenmesinden yola çıkılarak şu sorulabilir: İşgalci olsun olmasın, kimi eşcinsel olabilecek birtakım insanlar parti verip eğleniyor ya da bazıları cinselliklerini yaşarken fantezileri devreye sokuyorsa burada özellikle ahlaksız olan nedir?

Bu “milli ve ahlaki” romandaki sorun, kahramanın ahlaki duygulanımlarının bir türlü serimlenememesi, nesnel karşılığının gösterilememesinde olduğu kadar, sergilenen duyguların içeriğindedir. Bu “merhametli” sahnede Necdet’in söz konusu gazi karakteri ile gerçek bir duygudaşlık kurabildiği kuşkuludur. Kurabilse herhalde onu “yerde sürünen zavallı kötürüm”, “[kızın] ayaklarının dibindeki hazin insan kalıntısı” (269) diye anmazdı. Sonuçta, gazinin eline basan kız da onu “hazin bir insan kalıntısı” olarak gördüğü içindir ki özür dilememiş, üstelik ona hakaret etmiştir. Milli falan olmayı bir yana bırakalım, burada anlatıcı ve Necdet açısından bütünüyle gayri insani bir durum vardır. Kahramanın bu sahne sonrasındaki duygulanımının anlatımı, izini sürdüğümüz “duygudaşsızlık” örüntüsünü bir üst (ya da alt) düzlemde tamamlar.

Romanda olayın sahnelenmesi inandırıcı değildir; ama artık epey tanımış olduğumuz Necdet tipi, ne yazık ki hâlâ ken-

di içinde tutarlıdır. Somut konulara somut ahlaki tepkiler gösteremeyen Necdet, kendinden beklenen “fedakârlığı” işte yine yapacaktır:

Zira, onun artık bayağı bir seyirci sıfatıyla bile bu gibi sahneleri görmeğe tahammülü kalmamıştı. Bayağı bir seyirci mi? Lakin işte, o da bu yerden sürünen kötürüm askerin bir eşi değil miydi? Onun da manen ayaklar altında sürünen bir kötürüm-den ne farkı vardı? Onu da, bu küstah, kalpsiz ve utanmaz bir başka Türk kızı, gene bir İngiliz zabitanın yanında tıpkı bir suretle tahkir etmemiş ve aşağılamamış mıydı?

Dönüp tramvaydaki eşini bulmak ve ona demek istiyordu ki:

“Ben de senin gibiyim. Üzülme, ben de senin gibiyim. Hatta senden beter bir haldeyim. Zira, ben bacaklarımdan değil ruhumdan kötürümüm ve benim sakatlığımın senin sakatlığın gibi bir hikâyesi yok ve bir kız benim üzerime, senelerce herkesin gözü önünde bir leşe tükürür gibi tükürdü!” (270-71)

İlk bakışta ahlaki empatinin doruğa çıktığı düşünülebilecek bir durumda roman tam anlamıyla dibe vurmuştur. Daha kötü tasarlanmış bir sahne, millici kahramanın o sahnede daha aşağılık tepkiler vermeyi hayal etmesi kolay kolay hayal edilemez. Necdet tramvaydaki “eşi”ne bunları demiş midir? O doğrultuda ufak bir girişimini bırakalım, niyet belirtisi bile yoktur. Yine yalnızca hayal etmiştir. Romanın en “merhametli”, güya en ahlaki sahnesi, yine bir duygulanım taklidi ve eylemsizlikten ibarettir. Duygusunun içeriği ise daha da fecidir. Sözümona aşkı uğruna, işgalci ve işgal yanlısı sosyete çevrelerinde dolaşmaktan gocunmayan Necdet, kendi konumunu o kötürüm gazi ile kıyaslamak gibi bir gaflete düşmüştür. Öte yandan, evet, burada da bir tür “özdeşleşme” söz konusudur. Ancak bu, başkasının acısını paylaşmak, yardımcı olmaya çalışmak, onu düştüğü konumdan çıkarmak gibi bir anlamda değil, zavallı saydığı öteki gibi zavallılaştırma anlamındadır. “Empati”nin bu çok farklı türünde, yetişkinlerde rastlanan öfke, üzüntü, isyan ve yardım duygusundan çok –bir bebek ağlayınca diğerlerinin de ağlaması gibi– bir “im-

gesel özdeşleşme”, “kendini o sanma” durumu söz konusudur. Sonuçta Necdet yine kendini, daha doğrusu (olduğundan artık epey kuşkulandığımız) karakterini feda edebileceği bir fırsat yakalamış bulunmaktadır. Bütün bu sadomazoşist kastrasyon sahnelerinde kahraman, bir gün karakter sahibi olmayı ümit etmektedir. Görünüşe göre, iradesiz, edilgen, mazoşist Necdet, aslında sadist duygularla dolup taşmakta, ama onları gerçekleştirememektedir. Yani yaşamdaki asıl hedefi sadist olmaktır. Oysa çoktan olmuştur. Mazoşizmi, sadistin kurbanıyla özdeşleşmesi şeklinde cereyan eder. Kötürüm gazinin eline basılması da, basan kızın sıkılacak gırtlığının “narin” olması gerektiği de aynı sadomazoşist fantezilerin, aynı iktidar düşlerinin ürünüdür. Kısacası, Necdet’te ahlaki anlamlılığın ufkuna girebilecek bir duygudaşlık kapasitesi yoktur. *Sodom ve Gomora*’de Necdet’e, içinde varolabileceği bir değer ve anlam evreni sunulmamış, diğer karakterler gibi o da kuklalaştırılmıştır. Yazar-anlatıcının sesi, değer yargıları metne egemendir.

Ahlaki değer yargılarının oluşmamışlığı, onlara uygun duygulanımların gelişmemişliği bağlamında tartıştığımız bu roman evreninin anlam ufkunun kaotikliğini belirginleştiren özelliklerden biri de metinde ara sıra karşılaştığımız çatışkılı ifadelerdir. Zıt alanlara ait olan ya da çeşitli nedenlerle bir araya gelemecek sözcükler romanda yan yana kullanılmakta, bu sayede belki de metnin edebiliğinin çoğaltıldığı sanılmaktadır. Örneğin, bir diyalogda geçen “Zekânızın bütün kaba kusurlarını vücudunuzun ve yüzünüzün pürüzsüz fazileti affettiriyor” (59) cümlesinde, ahlak alanına ait “fazilet” kavramı, estetik alanına taşınmakta, güzellik doğruluğu işgal etmekte, buradan da aradaki önemli ayrımlara ilişkin bir belirsizlik, kafa karışıklığı doğmaktadır. Bu tür ifadelerle yazar, “ahlaksız” olduğu zaten ısrarla belirtilen karakterlere böyle cümleler kurdurarak onların bu özelliğini pekiştirmek istiyor olabilir. Daha doğrusu, olabilirdi. Ancak romanda durumun pek böyle olmadığı, kültür ile doğa arasındaki normal gerilimin metne etik ile estetik alanları arasında, ikincisinin birincisini silip süpürdüğü bir çatışma olarak yansıdığı görülmektedir.

Romanın başlarında Necdet, Leylâ'nın evinde, "körpecik" Nermin Hanım'la konuşurken onun "millî ve vicdani kaygılarla hiç ilgisi olmayan bir his, yani sırf şahsi bir izzetinefis meselesi" (38) ile hareket ettiği yorumunda bulunur. Bu kullanımda "millî" ile "vicdani" sözcükleri birleştirilmiş, "izzetinefis" ise bambaşka bir alana aitmiş gibi ayrılmıştır. Yalnızca şahsi olamayacak izzetinefsin "sırf şahsi" diye sunulması da benzer bir karmaşayı dile getirir. Başka bir durumda da Necdet, Leylâ'nın "güzelliğinin" onun "biricik mazereti" olduğunu, ona her türlü hakkı verdiğini düşünür (81). Burada yine, doğadan gelen özellikler ile sonradan kazanılanların anlam evrenindeki yerleri karıştırılmakta, biri diğerine egemen kılınmaktadır: güzellik, mazeret, hak... Benzer karışıklıklar, "karaktersiz baş" (163), "bencilliğimizin icat ettiği ... ahlak" (81), "vücutum ... hatırlamıyor" (212) gibi ifadelerde de geçerlidir. Bu tür kullanımlarda bir yandan insanları bedenleştirme, uzva indirgeme işlemi, diğer yandan da ahlak alanını basitleştirme ve yoksullaştırma gayreti sezilir.

Romanda anlatıcı ile asıl karakterin değerlerinin mizantropi, mizojeni, zenofobi, ırkçılık, doğa düşmanlığı gibi öğelerle beslendiğini gördükten sonra ortaya çıkan duygu yelpazesinin bunca yoksul olmasına şaşmamak gerekir –homofobiye de geleceğiz. Yetişkinlerden beklenen bağımsızlık, öz-farkındalık ve diğerleriyle ilişkidelikle ilgili duyguları yaşayamadığı için ahlaki duyguları da yaşayamaz. Necdet'in anlam dünyasında varlıklar cinsleştirilir; özelliği, özneliği olan yetişkin nesne ilişkileri kurulamaz. İnsanlar hayvanlaştırılır, hayvanlar türleştirilir, canlılar şeyleştirilir. Oysa anlamlı bir yaşam süren insanlar tersi yönde ilerler; anlam "aura"sını en yakınlarındaki insanlardan başlayıp diğerlerine (insanlara, hayvanlara, bitkilere, eşyaya) dalga dalga yayar, nesneleri bağlantısı ve derinliği olan değerlerle donatırlar. Bağımsız-birey-oluşa, mahremiyete, derinlikli yatay ilişkilere yer olmayan bir evrende yaşayan Necdet'in ise şahsen önemsenmek ve ilgi görmekten başka bir "ulvi" kaygısı yok gibidir. Dolayısıyla, okurun özdeşleşmesi gereken bir karakter olarak öne sürülse de, şeyleştirdikleri karşısında kendine ait olmayan bir "şey", "genel" bir varlık olarak kalır.

Sodom ve Gomore'nin duygu ve değer dünyasıyla ilgili bu gözlemler, önceki eleştirilerde hafifçe değinilse de yeterince vurgulanmayan, konuşulması ayıpmış gibi üstü örtülen, oysa metnin kuruluşunda kritik bir önem taşıyan, daha doğrusu öyle sunulan bir sorunsalın tartışılmasını da zorunlu kılar. Bu "belirtik ama örtük" konu, yani eşcinsellik, bildiğimiz kadarıyla, aşırı dramatik, korkunç olmadığı gibi, millilikle, işgalle, ahlakla da ilintili değildir. Oysa başlığından başlayıp sunduğu bazı yoğun kadın-kadın, erkek-erkek ilişkilerine kadar sanki romandaki asıl mesaj, işgalci yabancılar arasında eşcinselliğin feci şekilde yaygın olduğu, bu "günah"ın, daha önce hiç yokmuş, olmamış, olamazmış gibi memlekete dışarıdan sokulduğu, yaygınlaştırıldığı, karşısında milli ve ahlaki önlemler alınması gerektiği şeklindedir. Romanda adı açıkça konmayan, yeterince dürüstçe ele alınmayan bu konu, nüfusa oranla gereğinden fazla sayıda karakter davranışında canlandırılmakta, Tevrat'tan alıntılarla mahkûm edilmektedir. Dolayısıyla okur, romancının bu "günah"a itirazının hangi ideolojik noktada düğümlendiğini merak etmekte haklıdır. Acaba bu milli ve ahlaki romanda eşcinseller ve eşcinsellik neden özellikle yargılanmaktadır? Yazar-anlatıcı-karakterin hayvanlara, kadınlara, farklı etnik gruplara, bedensel olana, doğaya onca düşmanlık göttükten sonra bir de niçin özellikle eşcinsellikle uğraştığını, romanını, başlığından başlayarak bu konuya odakladığını anlamaya çalışalım.

Yakup Kadri'nin eşcinselleri diğer "ahlaksızlar"ından daha mı ahlaksızdır? Yani "çürüme" ve "çürütme" konusunda başı özellikle eşcinseller mi çekmektedir? Romanda eşcinselliğin baş timsali olarak çizilen Captain Marlow ve onun "mezhebinden" (88) kişiler, bir Rus lokantasında dans eden "Kafkas delikanlısı"yla buluşmak arzusundadırlar. Adı bilinmeyen, yani verilmeyen bu genç, davet üzerine müşterilerin yanına geldiğinde anlatıcı tarafından ilk gözlemlenen, "Levend gövdesinin üstünde hemen hiçbir yabancı kültürün dokunmadığı halis bir Gürcü kafası taşı[dığıdır]" (89). Dansör oğlan, "bir çift yabani kedi gözüyle bak[makta]", "bir genç eşk[ı]-yayı andır[maktadır]" (89). İlk önce oğlanın yaşını soran Cap-

tain Marlow, yirmi bir olduğunu öğrendikten sonra “Yüzünde bir tüy bile yok. Oh, ne güzel bir dev yavrusu, ne güzel bir dev yavrusu!..” (90) şeklindeki ifadelerle eşcinsel yaklaşımını güya apaçık beyan eder. (Bir) kolunu delikanlının omzuna atan, (öteki kolunun) eliyle pazılarını yoklayan Marlow, bu uzuvların sertliğiyle, taş gibi olup olmamasıyla ilgilenir (90). Romanda birkaç sayfa süren bu sahnede asıl ilginç olan, romandaki anlatıcının eşcinsel karakterler, onların Gürcü delikanlıyla ilişkileri karşısında dışarıdan bir perspektif benimsememesi, söz konusu delikanlıyı ırklaştıran, cinsleştiren, bedenleştiren “eşcinseller”den farklı bir yaklaşıma yönelmemesidir. Eşcinseller, oğlanın yalnızca bedeniyle ilgiliyse ve bu da büyük bir ahlaksızlıkta, anlatıcının konuya yaklaşımı onlarınkinden ne kadar farklıdır? Örneğin, oğlanın adını neden vermemektedir?

Romandaki eşcinsel kadınlar da, beklendiği gibi, yalnızca bedenle ilgilidirler. Miss Fanny Moore, “hususile kendi cinsinden olanlara hareketsiz ve esrarlı gözlerle adeta yiyecek gibi bak[maktadır]” (119). Ama zaten bu kadının “Amerikanın bakir ormanlarında daldan dala atlayan iri yabani kedilerinden hiç farkı [yoktur]” (119). Adı “Sodom” ile başlayan bu romanda eşcinseller özellikle göz altındaysa ve ahlak düşkünlüğüyle, ahlakı düşürmekle suçlanmaktaysa da ahlakı neden özellikle onların düşürdüğü belirsiz kalır. Ne de olsa, alıntılarda örneklediğimiz bedenleştirme, cinsleştirme, doğalaştırma ekonomisi onlardan türememekte, olsa olsa onları da içine almaktadır. Yani romanda ahlaksızlığın düz- ya da eş-cinsellikten doğduğuna ilişkin herhangi bir belirti, kanıt bulunmamaktadır. Öte yandan, romanda ahlaki bir sorun tabii ki vardır; ama bu, romana egemen olan doğa ve beden algısından kaynaklanmaktadır. Tam da bu nedenle yazar, asıl karakterini farkında olmadan “eşcinselleştirmiştir”. Nitekim *Sodom ve Gomore*’de yazar-anlatıcı-karakter bireşiminin duygu ve değerleri, eşcinsel olarak çizilenlerinkiyle en az yedi noktada örtüşür.

Eşcinsel Marlow, yakın arkadaşı Read ile konuşurken Leylâ’nın fiziksel görünüşünü onayladığını belli eder. Leylâ’dan “Çok hoş kız! Çok hoş! Bütün burada gördüklerim içinde en

iyisi” şeklinde söz eden Marlow, onun “zarif ve ince” (60) olusunu vurguladıktan sonra şöyle der: “Miss Leylâ’nın gayet mükemmel bir sportmen vücudu var. Göğüssüz, kalçasız. Bacakları çok düzgün ve uzun! Hareketlerinde ne serbestlik! Ne çeviklik!.. Bir şarklı kadın kusurlarından hiçbirini almamıştır” (60-61). Bir eşcinsel karakterin Leylâ’nın görünüşünü bu sözlerle onaylaması, Necdet’in “kadın figürü”yle ilgili beklentisini de açığa vurmuş olur ki bu da romancının erkek kahramanının sevgilisine neden böyle bir figür yakıştırdığı konusunda bir soru doğmasına neden olur. Demek ki Necdet, diğer kadınlara ya da kadına benzemeyen, eşcinsellerin de onayını alabilecek bir kadını tercih etmiştir.

Yukarıda alıntıladığımız sözlerinden önce Marlow, “bütün tavırlarında estetik bir gaye takip eden arkadaşı” Read’in Leylâ’yla ilişkisini “pek yavan, pek manasız bir hareket” (60) saymıştı. Demek ki “bir genç kızla flört etmek” (60) estetik açıdan uygun değildir. Bir eşcinselin bu “estet” yaklaşımı, romanın yukarıda değindiğimiz estetiğine son derece uygundur. Belki de Necdet-Leylâ “aşkı”nın çıkmaza sürüklenmesinin temel nedeni budur.

Marlow, “şarklı kadın kusurları”ndan söz ederken romancının “yabancılık” ve oryantalizm ile eleştirilen yaklaşımını tamamlamakta, onun fazlasıyla benimsediği Batı Avrupalı uygarlık söylemine katkıda bulunmaktadır. Marlow’un cariye, hamam, harem, huriler, nargile, masaj, odalık, tembellik, zevke düşkünlük gibi izleklerle beslenen oryantalizmi (53-55), yazarın yoğun Batılı edebi ve mitolojik göndermelerinin, Batı dilleriyle beslenen imgeleminin ne kadar uzağındadır? Yazarın “yabancılığı” daha önce eleştirmenlerin dikkatini sıkça çektiğinden bu yazıda üstünde durmayacaksak da, bir İngilizin ruh sıkıntısını “spleen” (119) şeklinde tanımlama gibi bir kullanımin İngilizce olmayan bir romana tarihte ilk kez nasip olduğunu anımsatıp geçelim. Dolayısıyla, o ecnebi perspektiften hiç de eleştirilebilecek bir karakter değildir Marlow.

Romanda erkek güzelliği karşısında kadınlar ve eşcinsel erkekler eşit derecede iradesizleşir. Romanın ilk sahnesinde ma-

nikürcü kız, Read'in (bir Apollon heykeline benzetilen) güzelliği karşısında eriyip bitmiş, "narın ve körpe vücudunu hiç düşünmeden ona teslim hazır" (23) hâle gelmişti. Eşcinsel Marlow da Read'e anlattığı eşcinsel macerasındaki erkekten "tunçtan bir genç Tanrı heykelidir" (57) diye söz ettikten sonra erkek güzelliğini ballandırarak anlatmış, "bana bakarken bütün irademi kaybediyordum, eriyordum" (57) gibi sözlerle ne kadar iradesizleştiğinden, "çevik ve iradeli ellerinin arasında bir zavallı 'şey'" (58) olduğundan uzun uzun söz etmiştir. Anlatıcı, Necdet'in iradesizleşmesinden şikâyetçi gibi görünürken – ama "feda" söyleminde tam tersini ele vermişken– Marlow, iradesizleşmekten şikâyetçi olmak şöyle dursun, bundan gayet memnundur. Romanda adamın hâli ve tavrı zevkle anlatılır: "Senin yanında iradesiz gibi bir şeydim. Sen beni kendi arzularına göre yürütüp yönetiyordun. Ve doğrusu o hal hoşuma gidiyordu" (163). Bu ve diğer Yakup Kadri yapıtlarının temel izleklerinden olan "iradesizleşme", bu romanda Leylâ'yla ilişkide olan Necdet dışındaki heteroseksüel erkekler için geçerli değildir. Bu da eşcinsellere atfedilen imgelemin romanda ne kadar baskın olduğunu gösterir.

Marlow, eski arkadaşı Read'i çok beğenen, "[t]am on senedir [onu] 'cinsi latif' aleyhine kendi Gomore'lik meyillerin[e] çekmek iste[yen]" (56) bir karakter olarak çizilir. Necdet'in bu tür bir eşcinsel girişimine ya da tahayyülüne rastlanmasa da anlatıcının en yüksek mertebeye koyduğu, erkek olarak yücelttiği karakterin yine Read olması düşündürücüdür. Demek ki bu İngiliz ve erkek karakterin Necdet için bir "dolayımlayıcı" işlevi görmesi boşuna değildir. Ama zaten romanda yazar, anlatıcı ve Necdet'in değerleri, Read ve Marlow'unkileri taklit eder – ya da "onlardan esinlenir" mi demeli?

Bu arada, Marlow'un kadınlardan "beyinsiz" (59) olarak söz etmesini "meşrebine" yoracak olsak, benzer bir mazereti Necdet için uyduramayız. Romanda kadınları onurlandıran bir yaklaşıma hiç rastlanmadığından yazar-anlatıcının bu konuda Marlow'dan farkı son derece belirsiz kalmaktadır. Örneğin, "Necdet'in hiddeti bütün kadınlara yaygın [hepsini içeren] bir

tiksinti halini aldı” (116) dendiğinde Marlow’un tavrından ne kadar uzaklaşmıştır?

Romanda cinsiyet, beden ve ten konularında en tutkulu karakter, eşcinsel Marlow’dur. Read’e “Lakin darling, biricik gerçek vücuttadır” (59) diyen Marlow, arkadaşına “koca tabiata bakın! Bu ne azametli, ne yüce bir hayvandır!” (59) sözleriyle hitap eder. Bu söylemde yazar-anlatıcının romandaki temel “bedenci” kaygısı yankılanmakta, eşcinsellere atfedilen söylem ile aynı eksende buluşulmuş olmaktadır. Romanda zaten tabiatın başka bir şeye, örneğin “kültür”ün, “ahlak”ın kendi iç işleyişlerine bakıldığı görülmemektedir. Bu noktada ilginç bir çelişki de doğmaktadır. Romanın bir yerindeki Tevrat alıntısında eşcinselliğin doğaya uygun olmadığı dile getirilmektedir: “[K]ızı kızla, erkeği erkekle kızıştırdılar ve bütün tabii zevklere tabii olmayan zevklerin zehrini, ıstırabını, azabını kattılar” (203). Roman boyunca doğadan, hayvandan, bedenden şikâyetçi görünen yazarın bu alıntıyı (mecburen?) devreye sokması epey ironiktir.

Bu gözlemlerden sonra *Sodom ve Gomora*’da “eşcinsel ahlaksızlığın” statüsünü özetleyecek olursak, ecnebi eşcinsellik yüzünden milletçe gayri milliliğe sürüklendiğimizi savlayan, yapıtı genelde öyle anlaşılan bir yazar, aslında tam tersini anlatmaktadır. Burada yazarı “ikiyüzlülük”le suçlamak doğru olmaz; ne de olsa, yalnızca doğa, beden ve cinsiyet kaygısı sergileyen tek bir yüzü görülmektedir. Yazar-anlatıcının eşcinselliğin ahlaka bir tehdit oluşturduğunu düşünebilmesi, kanıtlayabilmesi için zihninde bir “ahlak tasarımı” bulunması gerekiyordu. Ama neresinden bakarsak bakalım, romanda öyle bir tasarımın, imgelemen, sistemin varlığına ya da izlerine rastlamıyoruz. Sergilenenler olumsuzsa alternatifi nedir; neye göre? Bilinememekte, anlaşılamamaktadır. Romancı, zihnindeki derin ahlak anlayışını büyük bir gizlilik içinde tutma konusunda başarılı olmuştur. Bu arada, ahlaksızlığın doğadan türediği argümanı kendi kendini geçersiz kılmış, iflas etmiştir. Yetişkin cinselliğinin, farklı tercihleri dışavurabilen, fantezi ve oyunu da içeren bir davranışlar yelpazesi içinde yaşanabileceğini kabul

edemeyen anti-cinsel yazar, okuru, cinselliğin çeşitli boyutlarının “kendiliğinden” ve “özünde” ahlaksızlık olduğuna inandırmaya çalışmıştır. Ama bu arada, çok karşıymış gibi görüldüğü eşcinsel tercihlerle özdeşleşmiştir. Yazar-anlatıcı, cinselliğin insana yasak bir bölge olmadığını idrak edebilse, cinsel kimlikle ilgili kaygılarını aşabilse, belki de eşcinsel çekimlerini kendine itiraf edebilecekti. Daha önce sıraladığımız düşmanlıklar silsilesine homofobinin de eklenmesi, romana egemen olan ideolojiyi tamamlamaktadır.

Romanda temsil edilen ya da edilemeyen değer ve duygu dünyasına ilişkin bu belirlemelerden sonra, yazar, anlatıcı ve asıl karakterin ahlakçı bir söylem benimsediğini, ama kaygılarının ahlakın asıl ilgi alanına girmediğini, yetişkin dünyasında rastlanan türde bir ahlak söylemine romanda yer verilmediğini söyleyebiliriz. Metinde yinelenen kişilik, davranış, duygulanım ve ilişki profillerine baktığımızda yoğun cinsel kaygıların, yaygın cinsel kimlik bunalımının, oral yutulma korkularının, anal tiksinnmelerin, sadomazoşist saplantıların, bir tür “sınır durum ahlakı”nın ötesine geçilmesine izin vermediği saptanabilmektedir. Farklı vurgularla olsa da Aristoteles’ten Cicero’ya, Kant’tan günümüzde Harry G. Frankfurt’a etiğin kuramsal ve pratik boyutlarıyla ilgilenen düşünürlerin ahlak sistemlerinde tartışılan bellibaşlı erdemlere ilişkin bir duyarlılığa, kavrayışa metinde rastlanmaz. Edebiyatçılardan çok sağlam ya da özgün ahlak felsefelerini bütün öge ve boyutlarıyla, sistematik olarak geliştirmeleri beklenmez kuşkusuz. Ama ahlaki iddiaları olan, hep öyle anlaşılan romanlardan, toplumlarda ahlakın nasıl algılandığına, yaşandığına ilişkin asgari düzeyde de olsa bir içgörü beklenir. *Sodom ve Gomore*’de ise karakterler, manevi (yani insani içselligi, derinliği olan) bir dünyada yaşamazlar. Anlatıcı ve yarat(t)ıkları, kültürel birer varlık olmanın sınırında kalırlar. Bu yoksul duygu evreninde, ahlaki ilişkilerin asıl yerleştiği özel bağların mahrem, yatay alanından, anlamlı kılınmış, özelleştirilmiş, derinlikli nesne ilişkilerinden söz etmek olanaksızdır. Romanda başat olan, karakterlerin başkalarının değerleriyle başkalarına göre yaşaması, taklit, görünme ve dikey iktidar

ilişkilerinin sığ ekonomisine tutsak olmasıdır. Karakterler, bağımsız-ve-ilişkide varlık olmak yerine bölünmüş-ve-yapışmış varlıklar olarak kültür ve ahlakın sınırında yaşarlar. O nedenle de romanda adalet ve hakikat kaygısı, haksızlık ve yalan karşısında öfke, cesaret, onur, saygı, sorumluluk, vicdan, şefkat, şükran, nezaket, cömertlik, özveri, içtenlik, hoşgörü, utanma ve özür gibi değer ve duyguların nesnel karşılığına rastlayamamamız doğaldır. Ahlaki yozlaşmayı anlattığı söylenen bir romanın zihinsel ve duygusal arka planında bulunması beklenen değerler ortalıkta görünmemektedir. Tabii ki olumlu karakterler çizmek zorunda değildi romancı, ama içkin değerlerini ima edebilmeliydi. Bunu yapamamış, çocuksu kaygılarla “ahlakçı”, dolayısıyla “ahlak öncesi” bir roman yazmıştır.

Portrelediği sözümona ahlakdışılığa alternatif bir ahlak söylemine sahip olmayan *Sodom ve Gomore*’de “süfli” olan karşısında “ulvi” olanın ne olduğu bilinmez. Bu faşizan söylemde ırkçı, bedenci, cinsiyetçi şiddet öğeleri, çoğu simgesel de olsa başat konumdadır. Birçok değeriyle benimsenmiş bu emperyal oryantalizmde doğa-kültür sürekliliği bozulmuş, doğa da, kültür de deformasyona uğramış, biri insana yabancı, keyfi, yırtıcı bir dış kuvvet hâline sokulurken diğeri doğadan kopuk, yaşama temas etmeyen Apollonvari estetik varlıklardan ibaret hâle getirilmiştir.

Vatanperver bebeklik

Sodom ve Gomore’de ahlak sorunsalını ele aldıktan sonra millilik konusunu ayrıca tartışmak gerekemeyebilir. Ne de olsa, Necdet’in milliciliğe ne şekilde yaklaştığı artık bilinmektedir. Bugünkü yaygın anlamıyla milliyetçiliğe özellikle uzak olduğumuzdan, amacımız Necdet’in milliyetçiliğini sorgulamak, onu o konuda yetersiz bulmak değil. Ancak, bugünkünden farklı olarak o günkü (romanın yayımlandığı dönemin değil, Mütareke döneminin) milliyetçiliğin yoğun bir anti-emperyalist gündemi olduğu bilinmektedir. Necdet, o koşullarda, kuşku-lu aşkı yüzünden işgalci çevrelerde bulunmaktan feragat ede-

memiştir. Ama Anadolu'daki hareket güçlenince milliciliği hemen baskın hâle gelmiştir. Çoğu eleştirmen, karakterdeki bu “değişim”i Anadolu'daki mücadelenin yükselen başarısına bağlamakta haklıdır. Bunun böyle olması, Necdet'teki irade ve kişilik zaafının yeni bir tezahürüdür. Diğer önemli sorun ise miliyetçiliği depreşti diye bir insanın büyük aşkından çabucak vazgeçmesidir.

İlk bakışta öyle görünse de, bizce romanın sonunda Necdet'in yukarıda yorumladığımız durağan ve süregelen kişilik profilinde herhangi bir köklü değişim olmamıştır. Karaktersiz kahraman, tabii ki yine “yükselen değerler” yanlısı olacak, “her devrin adamı” şeklinde kendine hemen yeni bir yer edinecektir. Bağımsız bir kendiliği olmadığından, çevredeki en iyi alternatife sarılacak, yine başkalarının duygularına sahipmiş gibi yapacak, bu kez de milliciliğe “kapılıp gidecektir”. Bir yandan baştan beri beslediği “milli ... kin ve nefret”ini (38) sürdürecektir, kini nedeniyle büyüttüğü sadist hayallerden “vahşi bir zevk” (295) alacak, diğer yandan da “feda” duygularıyla dolup taşacaktır. Daha önce şu ya da bu nedenle bir türlü kendini feda edip ölemediğinden, o anki (daha doğrusu, sonradan edinilmiş) müminsel duyguları gereği “bir müminin ezeli adaleti bekleyişi gibi” (271) Anadolu'yu düşünmeye başlayacaktır. Artık “iyi, güzel ve asil şeyler”i (271) özlemeye başlayan Necdet'e göre bu “şeyler”in neler olduğu roman boyunca bir türlü serimlenememiştir de, daha önce tanık olmadığımız imanına sığınmıştır. Bir anda şöyle cümleler kurmaya başlar: “Hiçbir iman sahibi, Allah'tan ümidini keser mi?” (271). Bütün bunlar yine başkalarının değerleri, duygularıdır. Buna göre anti-emperyalist mücadele sanki yalnızca Allah'ın inayetiyle gerçekleşmektedir. Ancak bu duygular, Necdet'le sınırlı değildir. Ankara'dan dönen arkadaşı Cemil Kâmi de bir yandan “kutsal”, diğer yandan “bebeksi” duygular içindedir: “Mesuttu, çünkü, İstiklâl Harbi denilen bu eşsiz destan içinde ona da kutsal bir vazifeden pay düşmüştü; vicdanı süt emen bir çocuk kadar rahatı” (274). Burada daha önce sözünü ettiğimiz tezat sanatı yine devrededir. Süt emen çocuğun “vicdan”ından söz etmek se-

mantik açıdan yakışıksızdır. Bebeklik ile yetişkinlik, romanda hep yapıldığı gibi, geriye dönük olarak kaynaştırılmış, yetişkin anlamlılık olanakları boşluğa ya da “bebek ahlakı”na devredilmiştir. Romanda nesnel karşılığı bulunmayan “destan”, “kutsal” gibi üst nosyonlar bebeğin süt emme sırasındaki hissiyatıyla bütünlenmiştir.

Romanın önceki bazı eleştirel yorumlarında Necdet’in milli nedenlerle ahlakı(nı) yeniden keşfettiği tarzında görüşler dile getirilmiş, roman bu milli sonucu açısından olumlanmıştı. Metinde bu yorumları destekleyecek herhangi bir belirti olmamasının yanı sıra o doğrultudaki eleştirel yorumlar kuramsal açıdan da geçersizdir. Ahlak doğuştan mevcut olmadığı gibi, belli bir yaştan sonra da milli nedenlerle keşfedilmez. Atilla Özkırımlı, “sorunu ahlaki boyutlarda kavrayış, romancının Kurtuluş Savaşı’nı bir bağımsızlık hareketi olarak sergilemesini engeller” (15) derken eleştirel bir çaba göstermiş, ama romanda herhangi bir içkin ahlak sistemine rastlanmaması nedeniyle yorum açısından isabet kaydedememiştir. Romanın sonuna doğru Necdet’in “yepyeni bir insan” (296) olduğu, “yeni bir dine girmiş insanların imanıyla kendinden geç[tiği]” (297) belirtilir. Evet, Necdet, yeni bir iman edinmiştir; daha doğrusu, “mutaassıp milliyetçi”liği “aşırı”lık (297) kazanmıştır; ama yepyeni bir insan olduğu söylenemez. Eğer değişmişse hangi vicdani sorgulamalardan geçmiş, hangi özgül davranışlarından utanmış, pişman olmuş, kimden özür dilemiş, hangi sevgi, şefkat, şükran ve saygı duygulanımlarına yönelmiş, hangi cesur, cömert, özverili davranışta bulunmuş, hangi sorumluluğu üstlenmiş, hangi onurlu davranışı sergilemiştir? Yeni bir hakkaniyet anlayışını benimsediğinin, hayvanlara, doğaya, bedene düşmanlıklarını geride bıraktığının, yoğun haset, nefret ve küstahlığından vazgeçtiğinin, kendine benzemeyenlere karşı daha duyarlı, nazik olacağının herhangi bir belirtisi şimdi var mıdır?

Eleştiri her şeyi yeni baştan keşfetmek zorunda değildir. Hüseyin Cahit Yalçın, bundan yetmiş küsur yıl önce Necdet’teki “değişim”in anlamını gayet net yorumlayabilmiştir; bir kısmını yinelemek pahasına alıntılalım:

Anadolu bir defa nasılsa aklına geliyor. Fakat derhal bundan da vazgeçiyor. Sonra milli mücadele muzaffer olmağa başlayınca Necdet'in de hamiyeti uyanıyor. Beyoğlu'nda bir eğlence gecesinde bahçeden İstanbul'un gölgesine karşı vatanperverane Tevrat okuyor! Milli ordu İstanbul'a girince de, parsa toplamak vakti geldiğini görerek bütün bütün vatanperver oluyor. Leylâ'ya tekme atıyor! Necdet, Anadolu'da milli cıdale kalben bile iştirak etmiyecek kadar miskin, ahlaksız, lakayt davranışları halde sonradan en koyu vatanperver kesilenleri hatırlatacak iğrenç bir nümunedir. (314)

Herhangi bir iç muhasebe yaşamayan, bir yandan ırkçı kin ve nefret duygularıyla dolu olan Necdet'in diğer yandan da "kutsal", "din", "iman" gibi nosyonlara sığınması, yazarın oryantalist zihniyetle milli roman yazmaya çalışırken en hisli ifadeleri yerli dinsel söylemden alması, ama bu arada cumhuriyetçi idealin halkçılıkla, vatandaşların eşitliğiyle beslenen nosyonlarına hiç itibar etmemesi, dönemin siyasal eğilimleri içindeki konumlanışı açısından da düşündürücüdür. *Sodom ve Gomore*'ye yansıyan bu eğilimler yazarın diğer yapıtlarını da zaman zaman akla getirir. *Edebiyat Tarihimizden* adlı Yakup Kadri incelemesinde birçok önemli gözleminin yanı sıra yazarın kadın hakları karşısındaki tutuculuğunu da ayrıntılı olarak ele alan Hasan Âli Yücel (150-59), dil konusundaki yanlış tercihlerini de "halkçı ruhta olmama[sına]" (210) bağlamıştı. Bu yazının sınırları gereği başka yapıtlarını gündeme alamayacaksa da Nazan Aksoy'un *Kadro* dergisinden alıntıladığı şu cümle, yazarın bu romandaki sadist imgelemine bambaşka bir bağlamda anımsatmaktadır: "Teknikle aşılana köylü karşısında tabiat, efendisinin kamçısı altında sinen bir yabancı kaplan gibi kıvrınacaktır" (169).

Psikanalitik, feminist, ekolojist ve etik eleştirileri özellikle davet eden bir metin olan *Sodom ve Gomore*, bizce asıl zengin malzemesini doğrudan dönemsel olmayan öğeleriyle sunar. Aynı zamanda, roman türünün bizatihi "çoksesli" olduğu yolundaki yaygın kabule itiraz edilecekse, bir romanın ne kadar tek sesli olabileceğine ilişkin mükemmel bir örnektir. Ro-

man, her iki terimi de sapkınlaştırılmış ruh-beden, kültür-doğa bölünmelerinden, bunlar arasındaki sözümona çatışmalar-da birinci terimlerin yüceltmeye çalışılmasından kaynaklanan çarpık bir “uygarlık” ideolojisinden beslenir. Necdet’in nefret ettikleri ile çevrili yaşam alanı, onun bu nefret nesnelerinin girdabına çekildiğini göstermektedir. Leylâ’dan nefret ettikçe onun tutsağı olmakta, İngilizlerden nefret ettikçe İngilizleşmekte, milli olmaya çalışırken oryantalistleşmekte, homofobik davranırken eşcinselleşmektedir. Gerçek bir kişi olmasa da Necdet’in duygu ve davranışlarındaki üst düzey tutarlılık, bu karakteri psikanalitik açıdan yorumlamaya elverişli kılar. Ailevi arka planı hakkında hiçbir şey bilmesek de, kurduğu nesne ilişkilerinin niteliği, kuramsal açıdan herhangi bir karışıklığa neden olabilecek gibi değildir. Heinz Kohut’un terimlerini kullanacak olursak, (anne ve babadan oluşan) aynalayıcı ve idealleştirilen figürlerin çocuksu narsisist gereksinimlerini karşılamaması sonucu (152-55) Leylâ ile Read’de cisimlenen eşduyumsuzluğa mahkûm olmuş, bir yandan bu simgesel figürlerin peşinde koşmak, diğer yandan da içselleştirdiği tahripkârlığı bütün nesne ilişkilerine yaymak zorunda kalmıştır.

Pasaj 6 (Kasım 2007): 79-125.

KAYNAKLAR

- Akı, Niyazi. *Yakup Kadri Karaosmanoğlu: İnsan-Eser-Fikir-Üslup*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- Aköz, Emre. “Dolaylı Aşklar”. *Defter 5* (Haziran-Eylül 1988): 109-20.
- Aksoy, Nazan. “Osmanlıdan Cumhuriyete Yakup Kadri Karaosmanoğlu”. *Parşömen 3.3* (Bahar 2004): 161-72.
- Belge, Murat. “‘Politik Roman’ Üstüne”. *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994. 65-79.
- Cevdet Kudret. *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 1859-1959*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1970. 2 cilt.
- Cicero. *On Duties*. Ed. M. T. Griffin ve E. M. Arkins. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Coşkun, Zeki. “İlenç ve Teşhir Romanı: Sodom ve Gomora”. *Türk Romanında Kurtuluş Savaşı*. Haz. Mürşit Balabanlılar. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2003. 96-132.

- Erdogan, Tamer. "Bir Çoküş ve Ona Eşlik Eden Çürüme". *Virgöl* 57 (Aralık 2002): 31-35.
- Fethi Naci. "Sodom ve Gomore". *Yüzyılın 100 Türk Romanı*. İstanbul: Adam Yayınları, 1999. 104-06.
- Frankfurt, Harry G. *The Importance of What We Care About*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Girard, René. *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*. Çev. Arzu Etensel İldem. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.
- Kant, Immanuel. *Lectures on Ethics*. Çev. Louis Infield. Londra: Methuen, 1979.
- Karaosmanoglu, Yakup Kadri. *Kiralık Konak*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1970.
- . *Sodom ve Gomore*. Haz. Atilla Özkırmı. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.
- "Karaosmanoglu, Yakup Kadri". *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001. 2. cilt. 472-77.
- Kernberg, Otto F. *Aşk İlişkileri: Normallik ve Patoloji*. Çev. Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.
- Kohut, Heinz. *Kendiliğin Yeniden Yapılanması*. Çev. Oğuz Cebeci. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- Mahler, Margaret S., Fred Pine ve Anni Bergman. *İnsan Yavrusunun Psikolojik Doğumu*. Çev. Ali Nihat Babaoglu. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Menemencioğlu, Nermin. "[Türk Edebiyatında Sodom ve Gomore]". Karaosmanoglu, *Sodom ve Gomore* 309-28. Verilen genel başlık altında çeşitli eleştiriler Atilla Özkırmı tarafından sıralanmıştır.
- Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*. 1. cilt. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- Necatigil, Behçet. "Sodom ve Gomore". *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*. Genişletilmiş 5. basım. İstanbul: Varlık Yayınları, 1997. 341-42.
- Özkırmı, Atilla. "Sodom ve Gomore Üzerine". Karaosmanoglu, *Sodom ve Gomore* 13-16.
- Serdar, Ali. "Yakup Kadri Karaosmanoglu'nun Romanlarında Cinsellik". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2002. www.thesis.bilkent.edu.tr/0002039.pdf
- Yalçın, Hüseyin Cahit. "[Türk Edebiyatında Sodom ve Gomore]". Karaosmanoglu, *Sodom ve Gomore* 309-28. Verilen genel başlık altında çeşitli eleştiriler Atilla Özkırmı tarafından sıralanmıştır.
- Yücel, Hasan Âli. *Edebiyat Tarihimizden*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1989.

Taklit Aşklardan Taklit Romanlara: Genel Kadın Yazarlığı

Ne rahat değil mi? İstedigine istediğini yaptırmak, söyletmek...

– BİLGE KARASU, *Gece*

Ders kitaplarının söylediğinin tersine, edebiyat bir bütün değildir; hiçbir zaman da olmamıştır. Bir edimler toplamı olarak kapsamı ve tanımı da, onun parçası sayılan ürünlerin değeri de her zaman tartışmalı olmuştur. Toplumun alıştığı yazarlık ve yazınsallık imgelerini kolaylıkla yeniden üretebilen ürünler, hiç de eleştirel olmayan bir tür eleştirinin de desteğiyle, “değerli” ve “önemli” konuma yükselebilir, “edebiyat” olarak topluma sunulabilir ve “edebiyat”a genellenebilirler. Bu nedenle, yaşayan edebiyatı değerlendiren eleştiri, “özel” ya da “kişisel” bir edebiyat üretimi yoluyla kendi sesini duyuran, bizi insan olarak kendimizle yüzleşmeye, kültürel çokseslilik içindeki yerimizi almaya davet eden edebiyat yapıtının insani mesajı ile “genel yazar” imgesinin ve “genel edebiyat” başarısının peşinde koşan yazar ve yapıtların tek sesli, indirgemeci tavrını ayırt etmek zorunda kalır.

Yeni edebiyat ürünleri bir bakıma hep “özgün” ve “farklı”-dırlar; ancak, bu nitelikler onların genelleşebilmeleri için bir neden oluşturmaz. Bu yüzden, arka kapak yazıları, reklamlar, ödüller, çoksatan listeleri, söyleşiler ve tanıtım yazıları devreye girer. Ürünlerin satılarak çoğalmalarına yönelik bu toplu çabada, paradoksal şekilde, onların tikellikleri vurgulanır. Bu vur-

gu, bir “yığın” olarak okurun değil, edebiyatın yaşamı anlamlandırma vaadine uygun şekilde, tek tek okurların beğenilerini harekete geçirmeye yöneliktir. Arka kapakta rastlanan, “okura ‘çoktandır özlediğim, okumak istediğim roman’ dedirtecek türden bir çalışma” gibi sözler bir yandan çoğaltıcı, bir yandan da tikelleyicidirler. Sanki eleştirmen yokluğunda “eleştirmen gibi” yazılmış, okur yokluğunda “okur gibi” düşünülmüştür.

Ürüne dışarıdan yapılan bu müdahalelerin başarısının ürünün de “söylendiği gibi” çıkmasına bağlı olduğunu söylemeye gerek var mı? Bazı ürünler, sözünü ettiğimiz çoğaltma devresinin kapanmasına var güçleriyle çalışır ve genellenabilirlik kat-sayılarını başarıyla yükseltirler. Aşk romanları gibi bazı türler üzerinde uzmanlaşan büyük yayınevlerinin, yaptırdıkları araştırmalar yoluyla, okurlarının ne tür ürünler istediklerini saptayıp anonim yazarlarını onlara verdikleri şablonlara göre çalıştırdıkları biliniyor. Öte yandan, modern kamu alanının zorunlu kıldığı gayri şahsi ilişkilerin şiir, deneme, anı ve biyografi gibi, kişiye daha fazla bağlı ve tikel ilgi odaklı türlerin genellenebilirliklerini olumsuz yönde etkilediği görülüyor. Buna karşılık, her bakımdan modern bir tür olan roman, yanılısamalı gerçeklik benzetisi, sentezlenmiş tipleri, ayarlanmış kurmacalık derecesi ve yalnızlaşmış okurların imgesel özdeşleşme ve bilinçdişisi sürüklenmeye duydukları gereksinime verebildiği yanıtla piyasada çok daha şanslı olabiliyor ya da zaman içinde bu duruma gelebiliyor. Bir romanın aynen söylendiği ya da beklendiği gibi çıkması için bir birey olarak yazarın yazarlığa ilişkin tavrının “romancı” imgesine uygunluğunun yanı sıra, ürününün de “roman gibi” olması gerekir. Piyasa koşullarında yapıt “yeni” ve “farklı” olmalı, ama aynılığı yeniden üretebilmelidir.

Ürünlerin kalıcılık / geçicilik, popülerlik / marjinalite eksenlerindeki yerleri zaman içinde değişebildiğinden, bu ayrımlar “genel yazar”ın “genel edebiyat” adına elde ettiği başarıyla bire bir ilişkili değildir. Yaşayan edebiyatın tarihe nasıl mal olacağı da, tarihe belli bir şekilde mal olmuş bir edebiyat ediminin sonraki tarihsel kesitin edebiyat tarihindeki yeri de önceden kestirilemez. Ancak, “genel edebiyat”ı, toplumun alıştığı yazarlık ve

yazınsallık imgelerini kolayca yeniden üretebilmesiyle tanım-
lıyorsa, bu tür bir üretimi de aslında herkesin yapamayacağı-
nı teslim etmek zorunda kalırız. Örneğin, her edebiyatçı, oku-
ra belli bir romanı değil de, bir tür olarak romanı okumuşluk
duygusunu veremez. Okura tuttuğu aynada ona kendini unut-
turabilmek, kendisiyle yüzleşmesini ya da hesaplaşmasını erte-
letmek, ona bildiğini yeniden öğrettiğini fark ettirmemek, onu
bilinçdışı savsözlerine bir kez daha inandırırken bir yandan da
ona kültürlüleştiği yolunda bir özimgе kazandırabilmek, yete-
neğin yanı sıra, belli bir varoluş tarzını, bir tür kamusallaşmış
benliği gerektirir.

Postmodernizm çerçevesinde gündeme gelen ve hiç de yer-
siz görünmeyen bir kaygıyı da anımsayarak, genel edebiya-
tı üreten ve genel edebiyatın ürettiği yazarın, bir yazarlık işle-
vinden ibaret olduğunu söyleyebiliriz. Burada yazar ve ürünü,
mitsel bir prototipin, hatta bir arketipin peşindedir. Genel ya-
zarlık işlevlerince güdümlenen bir edebiyat manzarasını başa-
rılı bir “genel romancılık” örneğinde ele aldığımızda, burada
yazınsallık tanımı dahil bütün anlamlandırma edimlerinin sü-
rekli olarak özel ve kişisel olandan kaçış ile ötekinin farklılığı-
nı kabule giden yolların tıkanması üzerine kurulu olduğunu
fark ederiz. Burada içerik anlam arayışının taklidinden, sorulan
sorular retorik sorularından, “sır” olarak ortaya konanlar bili-
nenlerden ibaret kalır. Bir üründen diğerine yinelenen mitolo-
ji ise, ilk bakışta kişisel gibi görünse de, aslında “hiç kimse”ye
ait olan ve bireyliğin skandalı denebilecek bir alegoridir. Bu
tür edebiyat ve yazar, tanım gereği, kişilerle, kendilerine özgü
farklılıkları olan otantik bireylerle (ve bu arada özel mekânlar
ve anlam yüklenmiş nesnelerle) ilgilenemez. Çünkü böyle bir
ilgi, basmakalıplaşmış Öteki’nin çoğullaşp farklılaşması sonu-
cunu doğururken, yazara da kendi benliğine ilişkin bir derin-
leşme ve içgörü kazanma yolunu açar. Bu ise edebiyat etkinli-
ğini özelleştirip mahremleştirir, genelleşmenin, genellenebilir-
liğin yolunu tıkar.

Genel yazarlık edimine yakından bakmanın etik ve estetik
değerleri asıl temsil eden kişisel edebiyatları daha iyi tanıyabil-

mekten başka bir amacı olamaz. İnsan olarak bizi asıl ilgilendiren anlamlılık, özel olanın bir türevi olsa da, bu, her zaman, genel olanla, basmakalıp Öteki ile çatışma içinde kendi alanını oluşturmaktadır. Basmakalıp Öteki'nin oluşturulma süreçleri ise her zaman irdelenmeye ve eleştirilmeye muhtaçtır. Bu yüzden, piyasa bize “beğenmediğini almama”, “istemediğini okumama” özgürlüğünü tanısa da, değerlerinin farkında olan bir eleştirinin kendi güzel yapıtlarına kapanıp onlarla yetinme gibi bir lüksü olamaz. Özel olandan kaçışın irdelenmesi ve eleştirilmesi, edebiyat alanında çoksesliliği korumak, daha geniş anlamda ise kültürelliğe sahip çıkmak anlamına gelir.

* * *

Genel roman örneklerini peş peşe okuduğumuzda –herhangi bir sıra gözetmek şart değildir– bunları, aşk, tutku, nefret; ihanet, intikam, cinayet; yenilgi, delilik, vahşet gibi sözcüklerden imge, tema ve olay örgüsü türetme çabalarının ürünleri olarak görürüz. Anlatıcılar ve karakterler, tipik olarak, çok özel sırlara sahiptirler; derin acılar çeker, benzersiz trajediler yaşarlar. “Şeytanla işbirliği” ve “günaha davet” gibi temalar bile özgürlük vaadinden, başkaldırı ahlakından soyutlanmış, yığın kültürüne, tabloid ahlakına mal olmuş, mazmunlaşmış halleriyle sunulurlar. Bu çabalara, “aşk ölümdür”, “roman cinayettir”, “romancı Tanrı’dır”, “kadın orospudur”, “kadın rahibedir” gibi klişeler de eklenince (herhangi bir) romancının ilk bakışta kişisel gibi görünen genel mitolojiyle karşı karşıya bulunduğumuzu anlarız. Zamanımızda artık iyice kalıplaşmış bulunan “roman” imgesinden, “genel roman”dan beklenenler de zaten bunlardır. Genel roman anlatıcısının, hikâye anlatıcısının tersine, kendisinin himmete muhtaç oluşunun tipikleşmesi, Walter Benjamin’in yıllar öncesinden gelen gözleminin (81) iyiden iyiye kurallaştığını, genelleşmiş hâliyle romanın gerçek insanı ilişkileri, çatışmaları ve toplumsal çoksesliliği barındıramaz hâle geldiğini düşündürür. Genel yazar, hazır şekilde devraldığı “roman” ve “romancı” imgelerinden kendiliğinden türeyen değerlerin getirisiyle bir rantiyeye olarak geçinebilmekte, ro-

manlara “iyi giden” kavram ve imgelerden bir “roman dünyası” yaratabilmektedir. Başka bazı türlerin tersine, romanın, yazınsallığı çok daha az olumsuz olan, diğer bir deyişle, dayandığı uzlaşımların yerleşikleşmesi nedeniyle yazınsallığı neredeyse baştan garantileyen bir tür oluşu da, genel yazarın “romancılığı” üstlenmesini sanki onun adına yapılan bir seçim durumuna getirmiştir. Modernliğin bu tipik türü, gayri şahsi anlatım ya da dramatik aktörlük için sunduğu olanaklarla –belki de yalnız bu yüzden– genel yazarı kendisine çeker. Bu çağrıya istemi dışında yanıt veren romancı örneği de kendisinden doğurduklarını değil, “roman”dan türettiklerini aktarır. Bazı örneklerde bu tavır o kadar belirgindir ki, roman metninden bölümler bile bütün romanların yinelenişi, özeti ve karikatürü gibi görülebilmektedir:

Bütün sevgililer gibi onların da kendilerine ait, çarpışmalarla, savaşlarla, ateşkeslerle, yalanlarla, iktidar mücadeleleriyle, zaferlerle, yenilgilerle dolu iki kişilik bir tarihleri vardı ve bütün tarihler gibi onların özel tarihi de, çekilen acıları, yoklukları, yıkımları, kıtlıkları, öfkeleri kaydetmiş, küçük mutluluklarla anlık sevinçlerini belleğinden silip atmıştı. (YÖT 212-13)¹

Pasaj, bütün aşklar, bütün kişilikler, bütün özel tarihler, dolayısıyla bütün romanlar hakkındadır ve onları yineler. Sözü edilen “özel tarih” ise bu koşullarda bir şaka olabilir ancak. Anlatıcı, özeli genel içinde, kişiliği tarih içinde eritebildiği, yok edebildiği oranda yapının “edebiyat” a mal olacağına inanmaktadır. Romanın anlamsal kuruluşunu da bu inanç belirler. Pasajda kişileştirilen tarihe verilen etkin rolün tek taraflılığı, burada tarihin değil, taslak hâlinde kalmış kişileri çaresizleştiren bir Tarih nosyonunun söz konusu olduğunu gösterir. “Her roman” a ilişkin bu özette tarih, kişisel ve özel olan iflas etmiş durumdadır. Tarihin yerini alan tarih alegorisi mekanik şekilde işler; karton kişiler, her kavşakta, tarihüstü bir yapının

1 Bu incelemede kullanılan örnekler Ahmet Altan’ın Can Yayınları tarafından yayımlanan yapıtlarından seçildi. Göndermelerdeki kısaltmalar Kaynaklar’da belirtilmektedir.

gündelik tecellisine maruz kalır ve Tarih tarafından belirlenir. Tarihin, kişiselliğin ve özel olanın iflas ettiği yerde kültürelliği garantileyecek üçüncü kişilerin bulunamaması doğal olduğundan, pasajın anlattığı gibi, geriye iki kişinin kalmış olması da ilk bakışta normaldir. “İki kişilik dünya” ise bizi romans arketipine götürür ve burada aslında iki farklı kişi de bulunmaz. Bu ilksel (arkaik) sistemde iki, birin bölünmüş hâinden, aynadaki yansımasından başka bir şey değildir.

Genel yazar kişilerinin taklit ve taslak hâlinde kalma zorunluluğu, Öteki’nin –bu vaka özelinde “kadın”ın– özelliksizliğinde yetkin anlatımını bulur. Bu yazı için seçilen yapıtlara baktığımızda, “kadınları çok iyi anlatan bir yazar” ya da “bir kadın yazarı” (örneğin bkz. Açı ve Akman) olabilmeyin kadınları alabildiğince kişisizleştirmekten geçtiği anlaşılmaktadır. Bu dizinin bütün yapıtlarında, “bir kadın”, sürekli olarak “bütün kadınlar”a dönüşür; hiçbir kadın, “kadının özü”ne ilişkin basmakalıp yargılardan ayrı düşünülemez. Kadın karakterlerin çizimi ve anlatılan ilişkilerden çıkan sonuç bir yana, en sıradan nitelemeler bile sanki “her kadın” hakkında olmak zorundadır: “bütün kadınlar gibi”; “her kadın gibi”; “benim kadınlarımın bedenleri”; “kadınlar her zaman”; “[k]adınlardan farkım”; “[k]adınlar sabırsızdı”; “kadınların bana ... yaptıkları” vb. (TM 40, 65, 81, 82, 83, 112). Yalnız romanların anlatıcıları ve karakterleri değil, “gerçek yazar”ın söylemini yansıtan denemeler bile genelleme mantığını sürdürürler: “Kadınların bizde uyandırdığı duygular”; “Kadınlar gibi vahşi” vb. (“Sevdiğini Söyleyememek”, 32-33). Yeniliğe ve farklılığa izin verilmeyen, her kadının “genel kadın”ın türevi olduğu bu evrende “her yeni kadın” (TM 66) gibi anlatımlar, paradoksal oluşlarıyla sistemi bir kez daha ele verirler. Diğer yandan, “bir kadının kalçalarını avuçladığımız zaman hissettikleriniz” (TM 39) türü sözlerdeki “kadın” da kuşkusuz umuma ait “genel kadın”dır. Bu söylemde, özel olanın ya da belli kadınların farkına varmak olanaksızlaşmıştır. İnsanın, ad, yüz ve göz gibi özellikle anlamlı olabilen ve içselliğini imleyen niteliklerinin tipik olarak tanınamaması ve yüzeye ilişkin özelliklerine yapılan vurgu da –bu vakada

“et” saplantısı– genelleme ekonomisiyle uyum içindedir. Hatta, “kız” ve “kadın”, yeterli nitelemeler sayılabilir: “Kızla buluştüğüm gün de bir kadınla randevum vardı” (TM 19).

Herkese ait olan bu genel kadın ya da genel yazarın bir türlü kurtulamadığı fahişe, ötekilerin Öteki’ne dönüşümünü ya da zaten ondan türemişliklerini garantiler. Ürünlerdeki kullanım sıklığına bakılacak olursa, genel yazar, bu sözcüğe (ya da onun dile getirdiği nosyona) kurtarıcı bir görev yükler. Bu sözcüğün başka zamanlarda çağırıştırabilecekleri değil, bu vaka özelinde imgelenme biçimi, genelleme gramerinin temel yapı taşı olarak işlev görür. “Orospu”, tek tek kadınların “genel kadın”ın türevlerine dönüşümlerini kolaylaştırır. “Her kadında biraz orospuluk vardır” (TM 52) ya da “Hepsi orospudur” (TM 123) gibi sözleri orospuluğu *roman gereği* kabul eden ya da mesleği *roman gereği* o olan kadınlar söyleyince, kadının (zaten) genelliğine ilişkin yargı pekiştirilir; bu evrensel hakikat, genel edebiyat gereği, genel kadınların kendi ağızlarından itiraf edilmiş olur. Benzer şekilde, “prens” olarak nitelenen bir kadının orospulaştırılması da özel bir buluş olmaktan çok, genel yazar diline egemen olan gramerden türemektedir. Ne de olsa, “prens”, dildeki yaygın kullanıma göre “çok özel bir kadın” mecazıdır ve özel bir kadını genel kadına dönüştürmek bu gramerin neredeyse otomatik olarak yerine getirdiği bir işlevdir.

Genel romancı, ürünün yığınlaşabilmesi için merak uyandırabilmek zorunda olduğundan aşka, cinselliğe, esrara, cinayete, intihara vb. gereksinim duyar. Ancak, çizdiği karakterlerin genelliğine tutkun olduğundan, bunları üreten zevksiz, renksiz, tatsız ve basmakalıp iç dünyayı gizleyebilmekte zorlanır. Kadınları değil de “Kadın”ı anlatma arzusu, buradaki örnekte, sürekli olarak azize, orospu ve prenses gibi kalıplaşmış imgeleleri, “uçları koyu ve dikti” ya da “çıplak ve azgın kadın eti” gibi beylik anlatımları ısrarla devreye sokmak zorunda kalır. Bu ilkel sistemde, anlatılacakların anlatılanların yinelenişinden ibaret oluşunun işaret ettiği duygusal yoksulluğun farkına varılamaz. Daha önce kurgulanmış olan genel kadının onu kurgulayan kurgusal romancıyı gelip bulması ve bunun da romanın

konusu olabilmesi, aynının aynıdan –aynadan– türeyişinin sağlam bir örneğini oluşturur. Yeni karakter “bu” romancıya gelip “Son romanınızdaki kadın beni anlatıyor” (TM 12) dediğinde, “yeni”nin genelden türetildiği iyice belli olur. Anlatıcı, bir romancı tipi olarak kurgulandığı gibi, bu tipe gelip “kendimi daha iyi tanıyabilmek için sizinle muhakkak tanışmalıyım” (TM 12) diyen kız da, genelin ve hazırın bir çeşitlemesi olarak alegorik konumuna yerleşmiştir. Kimin kimi tanıdığı ve / ya da tanıyacağına ilişkin belirsizlik, anladığımız anlamda bir tanıma ya da tanışmanın söz konusu olamayacağına ilişkin ipucunu baştan verir. Sistemin mantığı, “onlardan biri” olan kızı “onlardan biri” olan romancıya getirerek baştan kapalı olan devreyi “tecelli” boyutunda da tamamlar. Taraflar, “hayatın sırrının kadınlarda gizli olduğuna inan[mış]” (TM 13) şekilde buluşurlarsa da, burada aslında ne “taraflar” vardır, ne “buluşma”, ne de “sır”. Kadınlara atfedilenler, romancıların özellikleridir, romancılarındaki de kadınların. Romancı, genel yazar örneği olarak nasıl kalabalıksa, yeni gelen kız da öyledir, çünkü geneldir. Bu şöyle anlatılır: “Onunla konuşmak aynı anda bir dizi insanla konuşmak gibiydi, yanımda oturanın o bir dizi insandan hangisi olduğunu yakalayamıyordum” (TM 15). Başka bir yerde, romancının kimliksizliği kızınıkini aynalar: “ ‘Ben’ diyebileceğim bu birçok insan arasında ortak bir nokta bulamıyordum, her biri öbüründen farklıydı ve her biri öbürüne yabancıydı. Ruhum, içinde birbirine benzemeyen birçok insanın yaşadığı kalabalık ve dağınık bir otel gibiydi” (TM 114). Romancının kadınla paylaştığı parçalanmışlık, “aynılık bilgisi”ni ertelemeye yöneliktir, fakat bu bilgi her an yüzeye vurmaya hazırdır. Kim ve ne olduğu güya bilinmeyen kadının o ölçüde de tanıdık olduğunun vurgulanması zorunludur: “Kim olduğunu, ne olduğunu bilmiyordum, yüzünü bile aklımda tutamıyordum, ama bu kız bana yabancı gelmiyordu” (39). Bu durumda, kadının genelliğine –orospuluğuna– ilişkin hakikati romancı tipinin kendisine ilişkin bir kaygı olarak okumamak olanaksız hâle gelir. Ne de olsa, hem genel karakter, hem de genel anlatıcı, kimliksizleş(tir)me rejiminin ürünüdürler. Genelleştirilerek kimliksizleştirilen ile

genelleşerek kimliksizleşen bir ve aynıdır. Nitekim, romancı tipi, “bu kızda aslında bana benzeyen bir şeyler vardı” (45) ya da “üçümüz de birbirimize benziyoruz” (93) dediğinde, okurun zaten sezdiği bağlantılar neredeyse doğrudan açığa vurulmuş olur. Kendini arayan kadın ile kadını arayan erkek ayna karşısında buluşurlar. Asıl sır buradadır.

“Benzerlik” söylemi, asıl olan aynılığı perdelemeye çalışırken klasik romana ilişkin bir beklentinin –farklı insanların birbirini tanıması– epey silik bir izini taşımaktadır. “Yeni” denen her şeyin eski olması ve “bir kadın”ın hep “bütün kadınlar”ın temsilcisi ve tecellisi olarak gündeme gelmesi, kuşkusuz, aynalama sistemindeki tutsaklık ya da kimliğin Öteki’nin taslağı hâlinde kalmış olmasıyla ilgilidir. Bu yüzden, dizimizdeki ürünlerde, bir yandan, bütün kadınları bilmek, kadın uzmanı olmak, kabadayılık, serserilik gibi jestler erkeklik alanındaki bir temsil boşluğunu doldurur gibi görünür. Kadının envanteri çıkarılır ve istatistik malzemesi yapılır; kadın, hâlesinden soyulmuş şekilde, pozitivist bir kadın ilminin nesnesine dönüşür; madeni bir varlık, kendisine sevişme teknolojisi uygulanan bir hammadde hâline gelir. Diğer yandan, genellemelerden doğan ideolojik şiddet, hem aynı olma kaygısını, hem de aynı olmama gereksinimini dile getirir. Bu yüzden, görünüşte her şeyin bütün ayrıntısı ve baştan çıkarıcılığıyla itiraf edildiği bu rejim, belirsiz bir suskunluk alanı bırakır; kadınla aynı olma(ma) kaygısını sürekli olarak dile getirirse de, bunun adını koymaya yanaşmaz.

* * *

Romanslardaki idealize edilmiş aşk söyleminin eleştirisi, roman türünün doğuş dönem(ler)inde özel bir yere sahipti. *Don Quixote* (1605, 1615) ile *Araba Sevdası*’ndaki (1896) eleştirel tavır bu bakımdan dikkate değer.² Burada ele aldığımız romanlar ise Recaizade Ekrem’in yapıtından bir yüzyıl sonra, başlan-

2 Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nde “roman bünyesine uygun ilk Türk eseri” saydığı *Araba Sevdası*’nın “bütün bir romantik edebiyatı, dolayısıyla olsa bile, itham ettiği[nin] aşıkâr” olduğunu belirtir (491, 494).

gıçtaki misyondan kopuşu, taklit aşkın eleştirisinden roman taklidine geçişi tamamlamayı (başka örneklerden habersiz olarak) temsil etmeleriyle önemli. Genel romanın, kültürel kalıpları kırma gibi roman türünün doğuş döneminde rastlanan özelliklerden uzaklaşma derecesi altı çizilmeye değer. Öyleyse, buraya kadar daha çok belli bir roman örneğine dayanılarak yapılan gözlemlerin çerçevesini ele alınan dizinin tematik evrenine yapılacak bazı ek göndermelerle biraz daha genişletelim ve dizideki aşk söylemine, bu söylemde şiddetin rolüne, kendisini kuvvetle duyuran kastrasyon fantezisinin yorumlarına, öznenin duygusal evrenine, tarihsizleşme ve Tanrılaşma güdülenmelerinin anlamlarına değinelim.

Dizimizin, temel kuruluş özellikleri bakımından herhangi bir evrim geçirmeyen yapıtlarında, anlatıcı ve / ya da diğer karakterler hep aşk yoluyla “kadınla bütünleşmek” istiyorlar. Bu aşk söyleminde arzu, kişilere değil, “onlar”a doğru yapılan bir yolculuklar dizisinde cisimleşiyor. Bu söylem bizi belli kadınların temsiliyle değil, kadının temsilcileriyle karşılaştırıyor. Temsilin, temsilci oldukları açıkça belirtilen karakterlerce yapılması “onlardan biri”nin yerine “onlardan biri”nin geçmesi sonucunu doğuruyor. “Onlar”ın yüz ve ad gibi kişileştirici özelliklerinden esirgenen ilgi, tipik olarak, etten ibaret dış yüzlerini ayrıntılarıyla bilme ve umuma sergileme çabasında yoğunlaşıyor. Bilme ve ilişki kurma, “onlar”ı dinleme, anlama ve değerlendirmenin sonucu değil, ağırlıklı olarak, görme, görülme, gözetleme ve göstermenin bir türevi oluyor. Bu ilksel oluşumda amaç, bir boyutuyla, nüfuz etmek, “dibine varmak” ya da içinde eriyip kaybolmak olarak belirleniyor. Ancak, arzulayan tip, bu yaklaşımla kişiselliği yakalayamadığı için aradığını bulamıyor, doyuma ulaşamıyor. Yabancılaştırdığı onu yabancılaştırıyor; ona, genel olanın aynasını tutuyor. Bu durumda, “bütünleşme” bir sorun hâline geliyor, çünkü yüzeyde ve herkese ait (ya da genel) olanla bütünleşme, kimlik edinme olasılığından bütünüyle vazgeçmekle eşanlamlıdır. Bu yüzden, görsel-oral içetme arzusunun diğer boyutu devreye giriyor: “Onlar”ı, temsilcilerini, yok etme arzusu. Devre otomatik olarak kapanıyor

ve açılıyor. Özne, hem bir ve tam olmak istiyor, hem de yok etmek. (Oral arzu vurgulanacak olursa, “yiyerek yoketme”de iki boyut birleşiyor.) Genel edebiyat, bu ilksel çekişmeler yumağına “aşk” adını veriyor.

Ayna karşısında yaşanan bu çekişmeler, paranoyayı da içeren yoğun yansılama (projeksiyon) mekanizmalarını devreye sokuyor. Bölünme ekseninin, sarkacın salınımlarının yönü değişmiyor (orospu-azize; cadı-melek; efendi-köle vb.); ancak, anlatım ya da tecelli düzleminde, özne ile nesnenin, seven ile sevilenin kim oldukları, kimin kime ne yaptığı, temelde nasıl yaklaştığı belirsizliklerle dolu. Görünüşe göre bir araştırma yürütmekte olan ya da güya bir anlam arayışına çıkmış olan anlatıcılar ve karakterler, kimin kim olduğu konusundaki karışıklıkların farkında değil gibiler. Örneğin, özne, kadın çeşitlerine sadakatsiz olsa da aldatma ve terk etme işlevlerini hep onlara yükler. Sevememek, şefkatsizlik, vefasızlık ve terk edicilik, öznenin rastlantısal, kadının ise asli nitelikleridir. Sanki orospulaşma ve vefasızlık, öznenin dışında ve ona rağmen gerçekleşmektedir. Bir tanesi değil, hepsi “benim yosma sevgililerim[dir]” (TM 112). Şeytan çeşitlenir, ama şeytan aynı şeytandır. Dahası, şeytanlaştıranın kendisi şeytanlaşmıştır. Yine de, “onlar”a atfedilen azgınlık, vahşilik, yamyamlık ve genel anlamda şiddetseverliğin aynı zamanda atfedenin nitelikleri olduğu konusunda tam bir körlük yaşanır. Sanki “benim yosma sevgililerim gibi beni bırakıp giden[in] içimdeki o yazar” (TM 112) oluşu hiçbir şeyi değiştirmez, hiçbir içgörüyü yol açmaz. Oysa “bütün kadınlar” sözünde anlatımını bulan zihniyet aynen erkekler için de geçerlidir: “Birden fark ettim ki bütün erkekler aslında, bunu açıkça söylemeseler de, ‘kendilerini aldatabilecek bir kadın’ istiyorlar” (“Aldatabilen Kadın” 122). Kadınlar ve erkekler hakkındaki hakikatler hep böyle birden ve toptan fark edilir; “bütün”e birden nüfuz edilip “aslında olan” ilan edilir. Nasıl “o”, hiçbir engelle karşılaşmadan “onlar”a dönüşüyorsa, “ben” de otomatik olarak “biz”e dönüşür. Kadının farklı olamadığı ve tek tek kadınların farkına varılamayan bu düzende erkeğin de farklı olamamasına, önkültürel bir varlık olarak

“anlam” aramasına şaşmamak gerekir. Anlatan açısından ise, genel kadın çeşitleri ile taslak hâlindeki “ben”in neden hep örtüştüğü bir türlü anlaşılamaz. Yaşamın sırrı olan kadın, “içimdeki kadın”dır, fakat biraz fazla göz önünde olduğu için bir türlü fark edemeyiz onu.

Genel yazarın sisteminde, simgesel yok etme devresi, dayak atma ve öldürme imgelerinde somutlaşıyor. Bu sisteme göre şiddet, “kadın”a özgü bir gereksinim olarak onun kimliğinden türer. Kadının dövülmesi, genel kadın yazarının ve genel okurun doyum beklentilerine geçici olarak yanıt verse de, simgesel bakımdan anlamlı olan, burada “kadın hakikati”nin bir kere daha onaylanmasıdır. Kadın fahişedir ve ona uygulanan şiddet, kadını da –kullanılma sıklığına bakılırsa– genel yazarı da, zevkten çıldırtır. Örneğin, “[o]rada, o yatakta o güne dek hiç bilmediği bir şeyi, gerçek şiddeti öğren[en]” Mehpare Hanım’ın şiddete maruz kalınca “arzudan çıldır[ması]” (KYG 341) okur için beklenmedik değildir. Bu daha önce Nermin’in başına gelmiş, “Nermin acıdan değil ama tokatlanmanın yarattığı aşağılanmadan, başka hiçbir şeyden almadığı bir haz” almıştı (YÖT 28). Ancak, neden-sonuç ilişkisi, fahişelik ile şiddete maruz kalma / bırakılma arasında değildir. Fahişelik zaten şiddete maruz kalmışlıktır. Kadın, baştan genelleştirilmiştir; sistemin tanımına göre, kadınlık zaten nüfuz edilmiş olma hâlidir. Bu yüzden şiddet, fahişeliğin cezası değil, arketipsel cezalanmışlığın dünyevi tecellisidir. Örneklenen durumlardaki fiziksel şiddetin baştan beri izini sürdüğümüz yaygınlaştırılmış ideolojik şiddetin bir uzantısı olduğu düşünülürse, bunun “özel bir kadın”ı tanıma ve kabul etmeme tavrının ta kendisi olduğu görülebilir. Genel kadınlığının Nermin’e kendi ağzından onaylatılma gereksinimi (“or[o]spunum” [YÖT 28]), şiddetin bir sonuç değil, ilksel bir gereksinim, bir “neden” olduğunu ortaya koyar.

Fahişeliğin belli kadınlardan türemediği başka şekillerde de belli olur. Örneğin, romancı tipi, fahişeleştirmeye olan bağımlılığını şöyle geneller: “Şiddetten hoşlanan kadınların garip bir önsezileri oluyordu, benim de şiddetten hoşlandığımı seziyorlardı, bunu nasıl anladıklarını, beni neyin ele verdiğini bilmi-

yordum” (TM 53). Buradaki “bilgisizlik” tipik körlük alanının parçasıdır. İtirafın perde önündeki kısmında şiddetseverlik “kadın”a atfedilir, ondan türetilir; fakat bunu üreten belli kadınlar yoktur. Mehpâre Hanım ve diğerlerinin başına gelen, özel bir erkeğin belli kadınlarla buluşmasından türemez; tek tek kadınların farklı olmaması *gerekliliğinden* doğar. Kadının ne olduğu zaten bellidir. Tek tek kadınların varlıkları, kadınlık özüne uygundur. Kadın, ayrı bir türdür ve türün özellikleri bireylerinin tümü için geçerlidir: “Yeryüzünde iki tür insan vardır Anibal, dedi. Biri bildiğimiz normal insanlar birisi de kadınlar” (SI 245). Kadın yanlışlıkla insanlığa terfi ettirilirken, her şeyiyle bilinen bu hakikat hakkındaki “sır” söyleminden yine de bir türlü vazgeçilemez. Çünkü kadını “tür” söylemiyle ayırma girişimi başarılı olmaz. Aynalamanın farkında olmadıklarından, canlandırılan erkeklerarası söylemin türsel özellikleri de kör noktada kalır. Oysa kadın türü gibi erkek türünün bireyleri de Anibal, yani *cannibal*’dır. Yine de, fahişeyi kimin ve neyin yarattığı, nasıl ve niçin çoğalttığı bir türlü anlaşılamaz. Kimliksizlikten doğan fahişeleştirme dürtüsü, itirafın perde arkasındaki kısmında kalan ve kabul edilmek istenmeyen bir fahişeleşme arzusuna ya da fahişeleşmişliğe karşılık gelmektedir. Taslak hâlindeki kimlik, kabul etmese de, şiddete maruz kalan kadınla imgesel düzeyde özdeşleşmekte, genelliğiyle, şiddete maruz kalan kadına *katılmaktadır*.

Bu “özne”, bir yandan kendisini kadında arıyor, diğer yandan da onu ısrarla şiddete maruz bırakıyorsa, bir yoruma göre, kadını “eksiltme” ya da onun eksikli olduğunu kanıtlama ritüelinin altında, kadının, kadında olmaması gereken bir şeye sahip olduğu yolundaki mit bulunuyor olmalıdır. Buradaki örnekte sıkça görülen “ölkeyle anlatma” hâli böyle bir olasılığı destekliyor. Sanki kadın-erkek farklılaşması yaşanmış ve / ama erkek, bir eksiklikle, kadın ise bir fazlalıkla ortada kalmışlardır. Öyleyse erkeğe ait olanı ona iade etmek gerekir. Kimliğin garanti- lenmesi için kadının fazlalığı giderilmelidir. Bu örnekte kadınlara sürekli olarak azgınlığın, vahşiliğin ve yamyamlığın atfedilmesi bu bakımdan dikkat çekici. Erkekler sanki kendilerin-

de olmayanı ele geçirmek isterler, fakat bunu bir türlü başaramazlar. (Annesine itiraz edemeyen Bülent, kadınları öldürmeyi düşler hep. Bkz. *Sl.*) Dolayısıyla, “kadın yazıcılığı”nı belirleyen kadınlık öfkesi, gerçekten de Öteki’nin bir fazlalığa sahip olduğu şeklindeki ilksel inançtan besleniyor olabilir. Öfkeyle anlatma hâlinin, eksikli erkek-fallik kadın denklemini fallik erkek-eksikli kadın denklemine dönüştürme arzusundan kaynaklandığı düşünülebilir.³ Ancak bu da, kadın-erkek farklılaşmasının aslında tam olarak yaşanmadığını gösterir.

Örneğimizdeki kastrasyon fantezisinin cinsellik alanındaki merkezi önemini kabul etsek bile (“kılıç yarası” ve “yam-yamlık” imgeleri, “usurpator geçidi” sözü vb.), bu bize kişiliğin oluşmamışlık hâlinin anlamsal çokkatmanlılığını unutturmamalıdır. Ya da, kastrasyon fantezisinin kapsamı, mecazi kullanımlara da izin verecek şekilde genişletilmelidir. Çünkü, bu fantezinin özgül anlatımlarına rastlansa da rastlanmasa da, genel kadın imgesi, genel erkeğin bir yansılaması olarak doğmaktadır. Dolayısıyla, kastrasyon fantezisinin kullanım alanı genişletilirse, bu, genel kadının aynadaki yansıması olan erkeğin “özel bir kişi” ya da klasik anlamda karakter sahibi bir insan olamamasına ilişkin çok boyutlu anlamsal eksiklikleri içine alabilecek şekilde olmalıdır. Örneğin, dizimizin yapıtlarında kadının farklı olması, genellenmeye itiraz etmesi, erkek türünü kaygılandırmakta, öfkeliendirmektedir. Kendine güvenen kadın, taslak hâlindeki kimlik için rahatsız edicidir: “Hüsrev Bey, kadının kendine olan güvenine kızdı. Karşısında bu kadar güvenli bir kadın görmekten hoşlanmazdı” (YÖT 132). Kendine güvenen kadın, genel erkeğe kendi eksikliğini, özerk varlık olamayışını “bildirir”; onu, fallik kadına ilişkin düş ve kin karmaşasından çıkmaya çağırır; yetişkinlerin, farklılıklara tahammül edilebilen ve eşit ilişkiler kurulabilen dünyasına davet eder. Öyleyse, kadının özgüvenine gösterilen tepki ile kastrasyon fantezisi arasında, mecazi de olsa, anlamlı bir ilişki bulunmaktadır.

3 Klasik psikanalizden esinlenen bu tartışma için Kaynaklar’da belirtilen Freud metinlerine bakılabilir.

Taslak hâlindeki kimliğin “ak ya da kara”, “ya hep ya hiç”, “ya o ya ben” şeklindeki düşünce süreçleri az çok ortadadır. O bir yandan bir ve tam olmak ister, bir yandan da ilişkisiz ve apayrı. Farklılıkları yadsır, benzerliklerin farkına varmaz. Bu mutlakçı zihinsel süreçlerin duygular alanında yaşanan sorunlarla ilişkisi üzerinde ise yeterince durulmamıştır. Oysa duyguların anlamı konusundaki belirsizlik, onlara sahip ol(ama)ma konusunda yaşanan sıkıntılar, bu alanda ciddi bir kargaşanın hüküm sürdüğünü düşündürmektedir. Korku, nefret ve kıskançlık gibi bazı ilksel hissiyat dışında kalanlar, öznenin duygusal kapasitesi konusunda önemli soru işaretlerini gündeme getirmektedir. Örneğin, “Onu sevmeye, onu özlemeye kararlıydım” (TM 228) gibi bir anlatım, bir anda, “sevme”, “özleme” ve “kararlılık” nosyonlarını belirsizliğe itmekte, bunları dile getiren öznenin bu sözcüklerin anlattığı duyguları yaşantılayabilme yeteneği konusunda kuşklar doğurmaktadır. “[Y]alnızca onunla paylaştığım yalnızlık” (TM 226) gibi bir anlatımdaki mantıksal olanaksızlıkta da aynı sorun göze çarpar. Ya da, “karım duygularımı ... paylaşmıyordu” (KYG 309) diyen bir karakterin hangi duygulara göndermede bulunduğu belirsiz kalabilmektedir, çünkü “duygular”ın metinde nesnel karşılığı yoktur. Duyguların anlamı ve sahiplenilmesi konusundaki belirsizlik kurmaca dışı yapıtlarda da görülür. Örneğin, “Bir yanım onlara hep bıçağıyla dokundu, bir yanım hep şefkatle sığındı” (“Darmadağınık” 98) diyen kişinin şefkatin ne olduğunu bilmediği rahatlıkla düşünülebilir. Başka bir yerde de anlatıcı, hem kendisinin kadınlara şefkat göstermediğini, hem de *zaten* “şefkati pek becereme[diğini]” söyler (TM 92-93). Aynı şekilde, cina-yetin seviyelisinden, kötülüğün parıltılısından, zulmün çekici olanından (“Bir Yıldızdan Kopmak” 125) söz edebilmenin altında, duyguları duygu olarak yaşayamadığı için onları yalnızca dar anlamda estetize edebilen, ancak basit bir zevk tanımına indirgeyerek algılayabilen bakış açısı sezilmektedir. “[A]rsız bir hırsız ve güvenilir bir dosttu” (TM 55) gibi kullanımlar ise değerlerin oluşturduğu simgesel düzene ve yaratmaları gereken heyecanlara yabancılığı düşündürür. Yapıtlarda duygusal

yaşantıların temsil edilmesi yerine adlarının anılması, roman özeti olarak kuruluşları bir yana, adı geçen duyguların anlamlılık düzlemine taşınamamasıyla ilgilidir. Güven ile güvensizlik, sevgi ile sevgisizlik arasındaki ayrımların kaybolması, değerlerin değer dışı ya da değersiz bir düzlemde eşitlenmesi ve anlamlılıklarından arınması anlamına gelmektedir. Bu yüzden de, yapıtlarda adı verilen duygular, içeriklerinden soyularak tekdüzeleşmekte, yapay duygular şeklinde ya da duygu taklidi olarak kalmaktadırlar. Karakterlerden birinin “duygularımız ... sanki boşlukta bir yere dokunmadan duruyor” (TM 235-36) demesi bu bağlamda yeterince anlamlıdır ve duyguların yaşanılanmasındaki sorunlara dikkat çeker.

Duyguların anlamı ve sahiplenil(eme)mesi konusunda yaşanan kargaşa bütün anlamlandırma süreçlerini temelden belirlediğinden, genel yazar bu sorunu bir tür şemalaştırmayla aşmaya çalışır. İnsanın, geleneksel olarak “beden” ve “ruh” diye ikiye bölünmesi bu konuda yüzeysel bir kolaylık sağlar. Taslak hâlindeki kimlik, bir yandan kadının etten ibaret olduğunu kanıtlamaya çalışır, diğer yandan da onun ruhunu ele geçirmeye çabalarken bu geleneksel ayrıma uyar görünmektedir. Ancak, insan için bu tür bir bölünme düşünölemeyeceğinden, taslak hâlinde kalmış kimliğin gerçek bölünmesi de ruh-beden ekseninde değildir. Dolayısıyla, bu indirgeme hiçbir işe yaramaz. Ne de olsa, kadına yansılacağı bölünme, gelişmiş insani duyguları yaşayamamasından, onlara özerk bir varlık olarak ya da özerk bir varlık olmasını sağlayacak şekilde sahip olamamasından kaynaklanır. Bu da onda “bedensiz ruh” ve “ruhsuz beden” tasarımlarına yol açar. Halbuki, zaman algısının süresiz, beden imgesinin de parçalı oluşu, empati yeteneğinin gelişmişliği ya da “ruh”unun (etik heyecanları da içine alacak şekilde tanımlandığında) boş oluşuyla ilgilidir (krş. YÖT 50). Sınır, mesafe tanınaması ve görsel bir varlık olarak yüzeyleyle idare etmesi de bu derinliksizlik ve boşlukla ilişkilidir.

Değer sisteminin oluşmayışı ve bu sistemin parçası olan duyguları yaşayamama, taslak hâlindeki kimliği basmakalıplaştırır, delilik korkusuyla baş başa bırakır. İlginç olan ise, anlamsızlık-

ta erime ile bir anda ve toptan anlama erme arzularının birbirlerine bu kadar yakın oluşudur. Bu iki ucun birbirini davet edişinde neredeyse bir önbelirlenmişlik vardır. Değerleri, duyguları, inançları olmayan varlığın, her şeyi onun için ve onun yerine çözecek mutlak bir imanın arayışına girmesi bilinen tepkilerdendir. “Günah ne kadar çekici yarabbi” (“Günaha Çağır” 72) diyen varlık “Rab”sız yapamaz. Rahatlıkla, “sana ve seni yaratanlara iman ediyorum. Sen insanların en büyük icadı-sın” (DMS 205) diyebilir. Kendisinde olmayan Ruh’a teslim olur. Erir, erer.

Etik heyecanlar insanları zamana ve mekâna bağlar, özelleştirir, özerkleştirir, kimlik sahibi kılar. Buradaki duygusal boşluğun temelinde ise bir “ben-lik” korkusunun yatdığı düşünülebilir (krş. YÖT 187). Bu korku, korku hakkındaki bir gözlemlerde yetkin şekilde anlatılmıştır: “Kendimizle ve korkularımızla o kadar doluyuz ki, hiçbir duyguyu, hiçbir insanı, hiçbir nesneyi olduğu gibi bütün gerçekliğiyle göremiyoruz, her şey kendimizle ve korkularımızla oluşturduğumuz prizmalardan kırılarak ulaşıyor bize” (“Ten ve Hüzün...” 12-13). Pasajda, duyguların, insanların ve nesnelerin *tanınamamasının* birlikte ele alınmış olması yeterince anlamlıdır. Bir türlü “ben” adına konuşulamaması da anlamlıdır. Her zamanki gibi, bir insan *türüne* iade edilmiştir ve bu da korkudan yapılmış olmalıdır.

Bu vakada “genel kadın” tutkusunun öne çıkması, genel yazarın “ya o, ya bu” mantığına dayanan zihniyetinin yalnız kadın-erkek ilişkisizlikleri konusunda geçerli olduğunu düşündürmemeli. Piyasaya çıkan ürünler “aşkı anlatan roman”, “solcuları anlatan roman”, “Osmanlı’yı anlatan roman”, “tarihsel roman” gibi etiketlerle sunulsa da, ilksel bölünmelere ve hiyerarşilere dayanan sistem bütün insan ilişkisizliklerini yönetmekte, yaşam, tarih ve toplum hakkındaki bütün gözlem, varsayım ve inançlara damgasını vurmaktadır. Bu da burada yatay bir “değer sistemi”nden çok, iktidar eksenine göre dikey olarak kodlanmış efendilik-kölelik anlambirimlerinin döngüsel ve yinelenmeli dağılımından söz etmemizi zorunlu kılıyor. Bu ürünleri gerçekçi roman paradigması ışığında değerlendirmenin

eleştiri açısından yol açtığı sorunların kaynağında da bu olguyu aramak gerekir. Örneğin, bir romandaki devrimci karikatürlerine gösterilen eleştirel tepki, romanın mimetik özelliklerinin fazla ciddiye alınmasından kaynaklanıyordu. Bu da bazı eleştirmenlerin, kuralları yanlış uygulamaktan çok, yanlış kuralları uyguladıklarını, yeni görüngüleri bildikleriyle bağdaştırıp ona göre tepki gösterdiklerini düşündürüyordu. Oysa, bu tür romanlarda, “kızların göğüslerinin faşistlere kestirilmesi” türünden “politik / toplumsal” olaylar bizi başka türde “toplum” ve “politika” kavramlarına götürmeliydi: ben-lik korkusu yüzünden “ben” tapınmasına indirgenmiş negatif bir “toplumsallık” ile psikoseksüel iktidar mekanizmalarının prizmasında alabildiğine kırılarak ulaştığında bize ideolojinin saf hâlini veren bir “politika”. Bu durumda, eksikli “ben”in kendi dışındaki her şeyden kurtulmak isteyen bir anarşist rolüne bürünmesi de, mutlak yetke sahibi saydığı Tanrı’yla özdeşleşmeye çalışması da, kadının varsayımsal fazlalığını ondan koparmaya girişmesi de toplumsal olan bakımından bir şeyi değiştirmez. O, her zaman, “ben”in eksikliğini gidermek için başkalarının iktidarına hayran olacak, zenginlik, güç ve otorite meraklısı olarak kalacaktır (YÖT 75 vb.). Bu çerçevede, sınıfsallığın iğreti göstergelerinin sunduğu “farklılık” ve “fazlalık”tan da alabildiğine yararlanılır. Örneğin, varlığın kanıtlanması ritüelinde, çizgili pijama ve terlik gibi göstergeler, zevkle döşenmiş ev, kristal hokka takımı ve konyak gibi göstergelerle bağıra bağıra çarpıştırılır (DMS 30-32). Böylelikle, Tanrı-kul, erkek-kadın, varlıklı-varlıksız, güzel-çirkin, uzun-kısa herkes iktidar ekseninde baştan verili yerine yerleştirilir. “Biz yazarlar”ın “sıradanlar”dan farkı bile böyle kesinlenir (bkz. “Tanrının Yardımcıları”). Bu bölünmeler ve dizisel eşitlemeler silsilesinde, “Bir orospuyu azize yapar aşk ve bir azizeyi orospu” (“Aşk Çıplak Gezer” 9) türünden hakikatler, insancıklara “Ey kavmim...” diye kim seslenebilirse (bkz. “Ey Kavmim...”) onun ağzından iletilir ve bu ürünler toplamında yazar, anlatıcı ve karakter, istemdişi da olsa, özdeşleşir. Romancının Tanrılığına ise zaten kesin bir veri gözüyle bakılmaktadır. Patriarkal gelenekten devralınan seçenekler böy-

lece bir kez daha kesinlenince, “toplumu kadın olarak, kadını toplum olarak anlatma” arzusunun anlamı daha iyi ortaya çıkar (“Kendini Sevmek” 84). Toplumu kadın olarak anlatmak ya da tersi, geleceğe dönük bir arzu değil, bu yazıda göstermeye çalıştığım gibi, zaten baştan beri yapılan bir şeydir. Toplum baştan beri kadın olarak, kadın da toplum olarak yazılmıştır. Öyleyse, genel yazarın “toplum”u söz konusu olduğunda gerçekçi roman geleneğine yakışan “tipik olanın temsili” türü beklentilerden vazgeçmek gerekir. Bu roman taklitlerinden yayılan ideolojiye göre Tanrı karşısındaki toplum, gerçekten de, genel yazar karşısındaki genel kadın gibidir. Kadının “hep öyle” çıkması ya da daha önce anlatılan kadının ha bire geri gelişi, kurmacanın hep üstkurmacanın bir izdüşümü olmasıyla, bu üstkurmacanın da bir tarih alegorisi oluşuyla ilgilidir. Dolayısıyla, bu zihniyetin sunduğu “toplum eşittir kadın” denklemine “kadın eşittir tarih” formülü de rahatlıkla eklenebilir.

Taklit roman söyleminde özel ve kişisel tarih nasıl bir şaka olarak kalıyorsa, tarihsellik de aynının tematik çeşitlemesine katkısı ya da alegoriye sunduğu ek malzeme bakımından önem kazanır. Burada tarih, farklı ama yine de bugünle bir şekilde ilişkili olan bir “başka zaman”ı imlemez; bunun yerine, zamanın geçmediğini, hiçbir şeyin değişmediğini gösteren totolojik bir söylem biçiminde devreye girer. “Biz”e olan şeyler tarihte zaten hep olmuştur. Farklı kadınların, hatta başkalarının olamaması gibi başka tarihler de bulunmaz. “Tarih” diye bildiğimiz aslında “bütün zamanlar”dır ve bu, yaşamın “daima eksik, bozuk ve kötü” (KYG 31) oluşundan türer. Dahası, bu bizim “[k]endi eksikliğimize [de] uyuyor”dur (KYG 32). Görülüyor ki, savsöz felsefesine dayanan taklit roman, “tarihsel roman” kılıfına büründüğünde de son derece güdümlü bir yapıya kavuşuyor. Tarih artık “kadın malzemesi” tarihine dönüşmüş ve kadının kaygılandırıcı fazlalığını eksiltme girişimlerinin arenası olmuştur. Tarih şimdi kadının kazıbilimsel, genbilimsel ve soykütüksel uğursuzluğunu hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak şekilde sergileyecektir. Mehpere Hanım, bu amaçla, kadının gerçek tarihsel boyutu olan uğursuzluğunu *örneklemek* için

görevlendirilmiştir. Leitmotif: genelin temsilcisi sıfatıyla Mehpare Hanım'ın fahişe olduğunu ve ondan bir fahişe ordusunun türeyeceğini söylememiş miydik? (KYG 35 vd.). Bu baştan beri bilinir ve “tarih içinde”, “tarihsel olarak” kanıtlanır. Ancak, tarihin eşzamanlılığını görebilme yeteneği yalnızca Osman gibi bir peygamber-Tanrı'ya ve ona iyice bitişen ya da sürtünenlere kismet olur. Örneğin, herkesten farklı olarak bir de yaşam felsefesine sahip olan dişsiz adam, simgesel olarak kılıçtan geçirilmişliği ya da kılıcsızlaştırılmışlığıyla tanıdık bir tiptir (KYG 33); halbuki dişsizliğinin nedenini yalnız Osman'a açıklar ve bu, “sıradan” okur için –Anibal adının anlamı gibi– büyük bir sır olarak kalır. Hikmet Bey ise karısının yatakta dövüldüğünü anlar; daha doğrusu, “Gözünün önüne o esmer adamın karısını yatakta dövüşü geldi, böyle bir şey olduğuna dair hiçbir bilgisi olmamasına rağmen bu sahneyi gerçekte yaşandığı gibi getirdi gözünün önüne” (KYG 343). Bunlar, Osmanlaşma belirtileridir. Yine de, tarihötesi yazarlık ya da kader yazıcılığı Osman'da billurlaşır. O yalnız geçmişi değil, geleceği de sezgi ışınlarıyla “kavrar”. Önbilicidir, vizyon sahibidir. Bu bakımdan, romancı tipinin “anlattığım kadın doğru çıkmıştı” (TM 16) saptaması ile Osman'ın önbiliciliği arasında bir fark yoktur. Önemli olan, Osman'ın modern Tanrı'dan beklendiği gibi insan kaderlerine kayıtsız kalamaması, ilksel makinesiyle sahneye inip kuklaları işletme işine dört elle sarılmasıdır. Burada, romancının Tanrılığine ilişkin benzetmenin fazlasıyla ciddiye alındığı, yaşamı iğdiş edilmiş olarak temsil etme işinde ipin ucunun kaçtığı görülmektedir (krş. “Edebiyat Tanrısı...”). Osman, gelmiş geçmiş bütün kadınları görmek ve bilmekle kalmaz, başka tarihsel hakikatleri, örneğin “bu topraklarda yalnız istibdadın yetişebildiğini” ve yetişebileceğini de bilir (KYG 344). Genel kadın tutkusunu ve korkusu ile “genel tarih” fantezisi / paranoyası aynı ideolojiyi ele verir. Bu durumda, hainler ve düşmanlarla dolu olmayan bir yerin ve “herkesin herkesten şüphe et[me]diği günler”in (KYG 312) olabilmesi zaten pek mümkün görünmemektedir. İnsanlar her zaman “zaten olan”ı yaşadıklarından romanın mesajı, yerini, “genel tarih”in mesajına bırakmıştır. Tarihin

çeşitli hakikatlere ilişkin mesajları, yazan ve yöneten Tanrı'ya ha bire yeniden yorumlatılıp özetletilir. "Tarihsel roman", alegorinin baskısı altında, geçmiş hakkında olmaktan çıkıp gelecek de içinde olmak üzere bütün zamanlara ait hâle gelmiştir.

Tanrılaşıma, otorite (olamama) sorununa bir çözümdür ve genel yazarlığın otomatikleşmiş yazarlık işlevine indirgenişinden kaynaklanan bir zorunluluk sayılabilir. İnsanları özel oluşlarıyla tanıyıp kabul edemeyen, onlarla özel ilişkilere giremeyen, özel deneyimleri olamayan kişi, özel bir kişi olamayacağından, bu tür bir önkültürel durumda Tanrılığın vehmedilmesi anlaşılmaz sayılmamalı. Asıl anlaşılmaz olan, Tanrılaşımanın kendilerine bir çözüm olarak tasarlandığı kukla, seyirci ya da tarih elinde oyuncak olma hâllerinin "neoklasizm" gibi bir kavramla birlikte düşünülebilmesidir (KYG, arka kapak). Her zaman açıkça edebiyat hakkında olmasa, teknik yenilikçiliğine dikkat çekmese ve kolayca kitleselleşebilme amacıyla kolay okunurluğu bir ideal olarak benimsese bile, bu edebiyat programında klasik romana taze kan aşılama türünden bir girişimle karşı karşıya olduğumuz savlanamaz. Bu örnekte, romans arketipinin sorgulanması bütünüyle terk edilmiş, farklı perspektiflerin temsili ya da çokseslilik yönündeki bütün jestlerden vazgeçilmiştir. Üçüncü şahıs anlatıcıya yüklenen peygamberlik vasfı, klasik romanın hiçbir şekilde kaldıramayacağı bir yetkedir. Farklılıkların farkına varma ve kişisel derinleşme umudundan böylesine uzaklaşan bu programın baştan beri izini sürdüğümüz kaderciliğine ve katmerli efendilik söylemine "neoklasizm" adını yakıştırmak ancak yeni bir şaka olabilir.

* * *

Kültür alanı içinde görünse de, tarih, toplum ve bireyin Tanrı karşısında düzlenmesine yönelik fetihçi bir etkinlik olan "genel edebiyat" edimi, varlık nedenini kültürelliğin koşullarını ortadan kaldırmak olarak belirler. Özel, kişisel ve mahrem olanı tanımaz; nüfuz eder, sergiler, iğdiş eder. Kültürelliği fethe derken her şeyi umuma, dolayısıyla anlamsıza havale eder. Oysa, D. H. Lawrence'ın "Pan'ın Ölümü"nde belirttiği gibi, "Bir

şeyi fethederseniz, onu kaybedersiniz. Artık onun sizinle olan gerçek ilişkisi sona erer” (421). Lawrence’ın bu yaklaşımı ünlü mimar Frank Lloyd Wright’ın şu sözlerini akla getiriyor: “Tepe-
nin en üstüne inşa ederseniz tepeyi kaybedersiniz. Eğer tepe-
nin bir kenarına inşa ederseniz, tepe kaybolmaz ve istediğiniz
doruğa kavuşursunuz” (446). Bu bakış, fetihçiliğin zevk açısın-
dan da bir sorun olduğunu gösteriyor.

Edebiyat yapıtlarıyla ilişkisini, çözümleme yerine özdeşle-
şerek aktarma olarak belirleyen bir tür eleştiri de genel edebi-
yat yapıtlarının piyasadaki gürültüsünden türeyen varsayım-
sal “kalite”ye ortak olma ve ondan pay alma kaygısıyla ürünün
aracısı rolüne bürünür. Bu tür eleştiri, piyasanın ürünü yayma
ve genelleme işlemlerine kendi “üst” konumundan katılır. Ha-
berdar olduğu bazı eleştirel yaklaşımları üst üste yığma sonucu
oluşturduğu liberal çoğulcu görüntü, sanki hem yapıtın, hem
de kendisinin zenginliğini kanıtlayacaktır. Çığırkan reklamın
yerine konumsuzluğu, perspektifsizliği koysa da, bu tür eleş-
tirinin, piyasanın dayattığı aracı-aktarmacı konuma bu denli
kolay teslim oluşunun altında kendi varlığına ilişkin temel bir
kaygıyı sezmemek olanaksızdır: Eleştirel etkinliğin edebiyat
karşısında olumsuzluğuna ilişkin bir kaygı. Sanki eleştiri edebi-
yata içkin bir etkinlik değil, kendisi asli olan edebiyatın bir eki,
fazlalığı, gereksiz bir uzantısıdır ve sahip olabileceği en parlak
konum –reklam-ürün ilişkisinde olduğu gibi– aracılıktır. Oy-
sa olumsuz olan, eleştirinin edebiyatla ilişkisi değil, edebiyatın
(eleştirel ve özeleştirel etkinliği de içeren) tarihi ve mevcut hâl-
leridir. Edebiyatın kapsamı ve tanımı yüzyıllar içinde değişmiş,
edebiyatın özsel niteliklerini rastlantısal niteliklerinden, kuru-
luşa bağlı özelliklerini koşula bağlı özelliklerinden ayırma giri-
şimleri her zaman sorunlarla karşılaşmıştır (bkz. Genette). Bu
durumda, belli bir tür edebiyatın birincilliğinde ısrar etmenin
anlamı, ona sahip olmadığı bir öz atfetmek ve teksesliliğe, bas-
makalıplığa, aynının yinelenişine sürüklenmesine seyirci kal-
maktır. Bu ise, varlık zeminini, yığınlaşmış olanı haklı çıkar-
makta bulan özdeşleşmeci-aktarmacı eleştiriden farklı olarak
(feminist eleştiri gibi) tutkulu kültürel eleştirilerin de varola-

bileceğini, varolmak zorunda olduğunu gösterir. Bu tür eleştiriler, eleştirinin itilmek istendiği aracı konuma direnecek, ötekinin yeri ve sesi ısrarla yok sayıldıkça, radikal konumlarından kültürün olanaklılığına dikkat çekmeyi sürdüreceklerdir. Bu tür eleştiriler, Ahmet Oktay'ın sözünü ettiği "tarihsizleştirme", "estetikleştirme" ve "arındırma" (35) işlemlerine direnirler. Farklılığın yadsınması ve aynının yinelenmesi üzerine kurulu edimlere direnmelerinin anlamı, sonuçta, edebiyatı da mümkün kılan kültüreliliğin korunmasıdır. Kültürel eleştirinin otantik yaşam deneyimine dayanan, kültür evrenimizi genişleten, bozulmuş insan-insan, insan-doğa bağlantılarını yeniden kuran, her türlü basmakalıplaşmaya, aynının yinelenişine direnen otantik edebiyatın yanında yer almasının anlamı budur.⁴

Kadınlar Dile Düşünce,
der. Sibel Irzık ve Jale Parla, İletişim, 2004, 227-50.

KAYNAKLAR

- Açan, Necdet ve Haşim Akman. "Edebiyatın Kızıl Eros'u". *Aktüel* 357 (21-27 Mayıs 1998): 26-31.
- Altan, Ahmet. "Aldatılabilen Kadın". *Karanlıkta Sabah Kuşları* 121-23.
- . "Aşk Çıplak Gezer". *Karanlıkta Sabah Kuşları* 9-11.
- . "Bir Yıldızdan Kopmak". *Karanlıkta Sabah Kuşları* 124-28.
- . "Darmadağınık". *Geceyarısı Şarkıları* 97-102.
- . (DMS) *Dört Mevsim Sonbahar*. İstanbul: Can Yayınları, 1985.
- . "Edebiyat Tanrısı Kitabıma Elini Değdirdi..." Söyleşiyi yapan: Leyla İpekçi. *Gazete Pazar* (10 Mayıs 1998): 23.
- . "Ey Kavmim..." *Karanlıkta Sabah Kuşları* 48-50.
- . *Geceyarısı Şarkıları*. İstanbul: Can Yayınları, 1995.
- . "Günaha Çağrı". *Geceyarısı Şarkıları* 72-77.

4 İlk kez *Toplum ve Bilim* dergisinin 81. sayısında (Yaz 1999) yayımlanan bu metin, gözden geçirilerek yeniden yayımlanmaktadır. Metinde vurgulanan örüntülerin yazarın 2002 yılında yayımlanan *Aldatmak* adlı romanındakiyle benzerlik taşıyıp taşımadığının saptanması, edebiyat eleştirisinin (insan bilimleri içinde ulaşılması epey zor olan) "önceden kestirebilme" becerisini sınamak açısından anlamlı olacaktır. Nitekim, bu metinde vurgulanan örüntüler ile Halûk Sunat'ın *Aldatmak* romanını irdeleyen "Psikanalitik Duyarlılık Bir Bakışla *Aldatmak*: Sürülmemiş İzler" (*Virgöl* 57 [Aralık 2002]: 52-55) başlıklı yazısındaki saptamalar arasında bazı yakınlıklar gözlemlenebilmektedir.

- . *Karanlıkta Sabah Kuşları*. İstanbul: Can Yayınları, 1997.
- . “Kendini Sevmek”. *Geceyarısı Şarkıları* 84-90
- . (KYG) *Kılıç Yarası Gibi*. İstanbul: Can Yayınları, 1998.
- . “Sevdiğini Söyleyememek”. *Karanlıkta Sabah Kuşları* 31-33.
- . (SI) *Sudaki İz*. İstanbul: Can Yayınları, 1992.
- . “Tanrının Yardımcıları”. *Karanlıkta Sabah Kuşları* 11-81.
- . “Ten ve Hüzün...” *Geceyarısı Şarkıları* 11-16.
- . (TM) *Tehlikeli Masallar*. İstanbul: Can Yayınları, 1996.
- . (YÖT) *Yalnızlığın Özel Tarihi*. İstanbul: Can Yayınları, 1991.
- Benjamin, Walter. “Hikâye Anlatıcısı”. 1936. Çev. Nurdan Gürbilek ve Sabir Yücesoy. *Son Bakışta Aşk*. Yay. haz. Nurdan Gürbilek. İstanbul: Metis Yayınları, 1993. 77-100.
- Freud, Sigmund. “Dostoyevski ve Anababa Kıyımı”. 1928. *Sanat ve Edebiyat*. Çev. Emre Kapkın ve Ayşen Tekşen Kapkın. İstanbul: Payel Yayınevi, 1999. 413-36.
- . “On the Mechanism of Paranoia”. 1911. *General Psychological Theory*. Der. Philip Rieff. New York: Collier Books, 1963. 29-48.
- . “The Most Prevalent Form of Degradation in Erotic Life”. 1912. *Sexuality and the Psychology of Love*. Der. Philip Rieff. New York: Collier Books, 1963. 58-70.
- . “Three Contributions to the Theory of Sex”. 1905. *The Basic Writings of Sigmund Freud*. Çev. ve der. A. A. Brill. New York: The Modern Library, 1966. 551-629.
- Genette, Gérard. “Fiction and Diction”. *Fiction and Diction*. Çev. Catherine Porter. Ithaca ve Londra: Cornell University Press, 1993. 1-29.
- Lawrence, D. H. “The Death of Pan”. 1926. Der. Richard Ellmann ve Charles Feidelson. *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature*. New York: Oxford University Press, 1965. 416-23.
- Oktay, Ahmet. “Yazın, Yabancılaşma ve Yabancılaştırma”. *Virgöl* 16 (Şubat 1999): 32-35.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1997.
- Wright, Frank Lloyd. “Zamanın Önünden Gitmek: Frank Lloyd Wright ile Söyleşi”. Söyleşiyi yapan: Hugh Downs. Çev. Ferma Lekesizalın. *Modernizmin Serüveni*. Der. Enis Batur. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997. 443-50.

İktidarı Öven Galip: Modernist Roman(s)ımızın Çerçevesi ve Ödipal Anlatının Sınırları

Divan edebiyatı kaideci bir edebiyattır. Hayatla alâkası azdır. Kitabî ve mücerrettir. Mazmun ve mevhum edebiyatıdır vs. Evet... Fakat kaideci, kitabî ve mücerret dediğimiz bu edebiyat nedir? Ne gibi esaslara dayanmakta, hangi vasıfları ve hususiyetleri ihtiva etmektedir?

Her edebiyat, kendi devrinin bir tefekkür, tehassüs ve tehayyül kâinatıdır. Kendi devrinin hususiyetlerini, zevklerini, san'at telâkkilerini, hurafelelerini, itikatlarını, hakiki ve bâtil bütün bilgilerini taşır. Divan edebiyatımız da, hayatla alâkası ne kadar az olursa olsun, cemiyet hayatının seyrini takip etmekle, onun akislerini taşımaktadır.

– AGÂH SIRRI LEVEND, *Divan Edebiyatı*

Orhan Pamuk'un son yapıtı *Kara Kitap*'ın Türkçede anladığımız anlamda bir roman değil, alegorik bir romans, bir mesnevi, bir âşık hikâyesi olduğunu düşünmek, bu yapıtın hangi paradigma çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiğine bir açıklık getirebilir. Pamuk, bu yapıtta romansı yeniden keşfetmekle kalmıyor, Ödipal anlatıyı mükemmelleştiriyor ve modernist romanımızı bir sınıra getiriyor.

Modernizminin çerçevesi

Edebiyatımızda modernizm kendini “forma önem verme”, “teknik yenilikçilik”, “yazarın / karakterin öz-bilincini ön plana çıkarma” ve “sloganlardan arınma” gibi idealler yoluyla duyurdu. Zamanla bu ideallerin arkasında daha kapsamlı bir sos-

yal dönüşüm, yeniden tanımlama ve sınıflandırma paketinin bulunduğu anlaşıldı. Bu pakette, sanatın özerkliğini, sanat yapısının bütünlüğünü, sanatçının ayrıcalığını vurgulayan düşünceler, profesyonellik, elitlik gibi yeni yaşam tarzına uygun ilkeler, dünyayı dilin oluşturduğu türünden dil kuramları, tarihte sürekliliğin, toplumda bütünlüğün altını çizen doktrinler bulunuyordu. Bu kültürel program, edebiyatımızda 1930'lardan 1990'a kadar geçen süre içinde çeşitli ataklar yaparak güçlendi ve bugün toplumun üst düzey kültürel üretimine egemen oldu. Bir zamanlar "bunalım edebiyatı" denerek küçümsenen yazı türü artık Pamuk'un yapıtlarında kendini norm olarak kabul ettiriyor.

Berna Moran'ın, son kitabında, modernizmimizi kabaca 1950 sonrasına, "sınıflılık" olarak tanımlanan döneme yerleştirdiğini okuyoruz. Ancak Moran, birçok bakımdan güzel ve yararlı olan çalışmasında, modernizmin Tanpınar'dan sonraki en önemli temsilcilerinin (Yusuf Atılgan, Oğuz Atay) yapıtlarında dile gelen değerleri eleştiriye tabi tutmuyor, bu "sınıflılık" döneminin ürünlerini "sınıfsallık" açısından değerlendirmiyor. Oysa Tanpınar'ı izleyen modernist edebiyatımız, tam da ortaçağdan çıkışın büyük ölçüde tamamlandığı ve yeni burjuva toplum, geçiş devresininkinden çok farklı türde aydınlar üretmeye başladığı bir dönemde ortaya çıkmıştı. Hatta sosyolojik açıdan bakıldığında, modernist edebiyatın, yeni türdeki aydının dünya görüşünün ve ideallerinin billurlaşmış ifadesi olarak işlev gördüğü belirtilebilir. Bu durumda bu edebiyatta dile gelen idealleri toplumun yeni kültürel şartlarının bir ifadesi ve bu edebiyatın üreticilerini de bütün anlaşılımlama ve bunalım söylemine rağmen ya da tam da bu yüzden, yeni kültürel üst zümrenin temsilcileri olarak görmek kanımca yerinde olacaktır.

Modernizm, burjuvazinin toplumsal ve kültürel yaşama egemen olma sürecinin tamamlandığı, bu sınıfın toplumdaki sosyal bölünme ve ayrıcalık mekanizmaları üstündeki dönüştürücü etkisinin kaybolduğu dönemde gündeme geldi. Ortaçağın egemen ilişkileri ile hesaplaşma bu sınıfın gündeminden çıktıktan sonra burjuvazi, toplumun alt kesimleri ve popüler ge-

lenekler ile bağlantılarını koparmış, toplumdaki yeni ayrıcalık mekanizmalarının üzerine oturmuştu. Bugün toplumumuzun üst kesiminde ve genel olarak aydınlar arasında kendini yoğun olarak gösteren profesyonellik ve elitlik idealleri, politika-ya ve halkın sosyal hayatına küçümseyerek bakış, doğal ve yalın olandan çok, yapay ve gösterişli olana duyulan hayranlık, önceki dönemin aydınlarını fazla “sosyal” ve “politik” oldukları için eleştirme, ve genel olarak kültürel üretimde modernizmin değerlerinin bir norm olarak kabul edilmesi, kanımca ülkede son kırk yıl içinde meydana gelen sınıfsal değişikliklerle ilgili. Bu değişikliğin burada bizi ilgilendiren en önemli ögesi, burjuvazinin tutuculaşması ve aydınların konumunda buna uygun düşen değişim; yani, toplumun artık farklı türde, farklı değerlere sahip aydınlar üretiyor oluşu. Farklı değerler derken, özetle, ayrıcalıklarından son derece hoşnut olan, bu yüzden üzerlerinde vicdani bir ağırlık duymayan ve bu ayrıcalıklara dört elle sarılan aydın tipinden söz ediyorum.

Aslında, fazla derine inmeden, Orhan Pamuk’un yapıtlarını bu bağlamda ele almamız gerektiği, *Kara Kitap*’a eklenen seçme eleştirilerin içeriğinden de kolaylıkla anlaşılabilir. Bu eleştirilerde ülkenin önde gelen eleştirmenleri yazarın anlatım tekniğini, ustalığını, şablon ve söylevciliğe kapılmayışını, bilinçliliğini vb. övüyorlar. Kısacası, Pamuk edebiyatımızın içinde bulunduğu modernist paradigmaya uygun olan, bu paradigmanın beklentilerine yanıt veren yapıtlar üretiyor. Modernist yazarın artık anlaşılma problemi aştığı görülüyor; onu şimdi herkes anlamakta.

Sanata modernist paradigma içinden bakan eleştirmenlerden estetik değerlerin, sanatı sanat yapan şeyin ne olduğunu bir türlü öğrenemiyoruz. Ancak sanatın saflığa kavuşmak için siyasetten, toplum sorunlarından, tarihten, öğreticilikten, retorikten ve nihayet “gerçeklik”ten kurtulması ve yalnızca “uydurmak” ve “kurmak” ile uğraşması gerektiğinde bazı eleştirmen ve yazarlarımız çoktan anlaşımlar.

Bu yazıda, sözünü ettiğim değer değişiminin edebiyata yansıyan bir bileşkesi olarak romans, romansın üzerinde yüksel-

diği Ödipal / metafizik mekanizma ve bu olguların Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ında aldıkları biçimden söz edeceğim. Yalnız öncelikle şu kısa açıklamaları yapmayı zorunlu sayıyorum:

- 1- Burada “modernizm”i bir dönem tanımlaması olarak değil, Batı'da kabaca 1850'den, bizde ise kabaca 1950'den sonra (Tanpınar bir istisna) sanat / edebiyat çevrelerinde gelişip üst düzey kültürel üretime egemen olan ve yukarıda genel çerçevesini çizmeye çalıştığım bazı ideal ve pratiklerin genel adı olarak kullanıyorum. Sözünü ettiğim dönemlerde etkinliğini bu idealler aracılığıyla tanımlamamış, bunlara direnmiş, alternatifleri araştırmış çok önemli sanatçılar, Batı'da örneğin bir Brecht, bizde de sanatın bir tür din olduğu, ya da sanatın hayattan önce geldiği gibi kavrayışlara temelden karşı çıkmış olan bir Sait Faik vardır.
- 2- “Romans” derken ortaçağ yüksek kültürünün en önemli edebiyat ürününden, belli başlı özellikleri saptanmış bir edebiyat türünden söz ediyorum. Bunu “romantizm” ile, özellikle de Fransız Devrimi öncesinin radikal romantizmi (Rousseau vd.) ile karıştırmamak gerekir.
- 3- “Ödipal anlatı”yı ise kaynağını patriarkal (sınıflı-uygar) toplumun egemen aile yapısı ve cinsiyetlerarası ilişkilerinde bulan bir psikoseksüel “geçiş” ya da “olgunlaşma” miti olarak ele alıyorum.

Modernist roman

Bizde romansın dünyasını ve değerlerini ilk kez yeniden keşfeden kişi, modernist edebiyatımızın kurucusu saydığımız Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Batı'da klasik gerçekçiliğin sona erişi ve modernizmin yükselişiyle birlikte romans nasıl yeniden önem kazandıysa, bizde de Tanpınar benzer bir gelişmenin yolunu açtı. Burada Tanpınar'ın düşünce sistemini ve yapıtlarının yapısını ele alamayacağım için¹ anlamlı olduğunu sandığım kü-

1 Tanpınar'ın öykülerini “Fictions of Narcissism: ‘Nature’ and ‘Culture’ in the Stories of Ahmet Hamdi Tanpınar” başlıklı master tezimde ayrıntılı olarak in-

çük bir örnekle yetineceğim. Yazarın “Geçmiş Zaman Elbisele-ri” adlı öyküsünde kadın karakter ile anlatıcı-başkişi arasında şöyle bir diyalog geçer:

– Adımdan size ne, dedi. Ayşe, Zeynep, Fatma... Bana iste-
diğiniz adı verebilirsiniz.

– Öyle bir hakkım olsa ben size başka isimler veririm, de-
dim. Mesela Leylâ, Şirin, Zühre... (224)

Burada kadın karaktere, romansa ait adlar vermeyi arzula-
ma şeklinde kendini gösteren “masum” keyfiyetin anlamını bi-
raz irdelediğimizde, ilk olarak romans dünyasının Ödipal anla-
tısında kadının problematik yeri ile, bunun ardından da yoğun
bir sosyal ve psikoseksüel bölünmeler zinciri ile karşılaşmamız
kaçınılmaz. Tanpınar’ın öykü ve romanları, karakterlerin içsel-
leştirdikleri erkek / kadın, kültür / doğa, zihin / beden, uygarlık
/ ilkelik ve şehir / taşra gibi radikal bölünmelerin hesaplaşma
alanı. Yazar bu bölünmelerde taraf tutmakta, birinci terimlerin
ikinci terimler üstünde ayrıcalığını ilan etmeye çalışmakta, an-
cak sisteme içkin olan ikinci terim umulmadık kılıklarda baş-
kaldırarak birinci terimin üstünlüğünü sorgulamakta.

Tanpınar’ın yeniden gündeme getirdiği romans, Orhan Pa-
muk’tan önce modernizminin önde gelen isimlerinden olan
Yusuf Atılgan, Oğuz Atay, Erhan Bener ve Selim İleri gibi yazar-
ların yapıtlarında da altta yatan mekanizma olarak kendini gös-
teriyor. Aslında romans yapısı ve Ödipal anlatının, bütün ede-
bi yaratının altında yatan temel mekanizma olduğu öne sürü-
lebilir (ve sürülüyor); ancak bazı dönemlerde ve bazı yazarlar-
da bunun daha belirgin olduğu, bazen de yazarların bu yapıla-
ra cepheden tavır aldıkları görülüyor. Örneğin edebiyatımızın
klasik gerçekçilik döneminde (Hüseyin Rahmi, Halide Edib,
Halit Ziya, Reşat Nuri, Yakup Kadri), yazarların romans me-
kanizmaları ile kurdukları ilişkilerin bir dizi iç çelişme taşıdığı

celemeğe çalıştım (Indiana University, 1990). Bu teze dayanan kısa bir ma-
kale *Turkish Studies Association Bulletin*’ın Sonbahar 1990 sayısında buluna-
bilir. [Makaleye “Narsisizmin Kurmacaları...” başlığıyla bu kitapta yer veril-
di – y.h.n.]

gözlemlenebilir. Selim İleri'nin, "romantizm"ini yeniden keşfetmemizi istediği Reşat Nuri Güntekin'in yapıtlarına, örneğin *Bir Kadın Düşmanı*'na baktığımızda, romanın romansa ait temel cinsi rol ve toplumsal statü bölünmeleri üzerine kurulmuş olduğunu, ancak yazarın bu bölünmelere son derece anlamlı bir eleştiri de yönelttiğini ("sevgisizlik", "sevme yeteneğinin yokluğu") görürüz. Modernist yazarlarımızda ise, romans eleştirisinin bütünüyle sona erdiğini, tersine, bu yazarların esinlerini romans dünyasının ideolojik nitelikli bölünmelerinden aldıklarını söyleyebiliriz. Bu konuyu burada etraflı olarak ele alamayacağım için yalnızca küçük bir örnek olarak Erhan Bener'in *Sisli Yaz* adlı romanının peri kızları ve cadıların temsil ettiği, [idealist] metafizik bir saflık / kirlenmişlik perspektifi açısından okunmasını önerebilirim.

***Kara Kitap*'ın mükemmelliği**

Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ı edebiyatımızda yarım yüzyıllık geçmişi olan yeni-romans geleneğini taçlandırıyor; bu yapıt modernist romansımızı, artık adını da koyarak, "Rüya ile Galip" (409) şeklinde mükemmelleştiriyor. Modernist değerleri ve romans dünyasını 1930'larda yeniden keşfeden Tanpınar'dan farklı olarak, Orhan Pamuk'un bu keşifleri yapması için özel bir çaba göstermesine gerek yok; çünkü o katılacağı kültürel geleneği hazır bulmuş, onun içine doğmuş durumda – hem de elverişli politik koşullarda.

Oysa romanlarının dış görünüşüne ve evrimine baktığımızda, Orhan Pamuk'un modernizmi ve romansı edebiyatımızda ilk defa, kendi kendine ve kendi için keşfettiği şeklinde bir görüntü ile karşılaşıyoruz. Sanki yazar çoktan sona ermiş bulunan gerçekçi paradigmaya bir de kendisi son vermek istemiştir. Bunun için de romanları benzeti (*mimesis*) öğelerinin ağır bastığı (ve dolayısıyla klasik gerçekçiliği hatırlatan) *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan, anlatı (*diegesis*) öğelerinin büyük ağırlık kazandığı *Beyaz Kale* ve *Kara Kitap*'a evrilmiştir. Kullanılan teknikler edebiyat yapıtlarını anlamada tek ölçüt olmadığından, bu evrimin kendi içinde

anlamalı olup olmadığı sorusunu bir kenara bırakacağım. Yalnız, gözlemlediğim kadarıyla, bu süreç boyunca temel modernist değerlerde önemli bir değişme yok. Yazar kendisine modernistlerden öğrendiği bir Sanat / Hayat ikilemi yaratmış, yapıtlarını, bu kavgada Sanat'ı galip getirmeye adanmış. *Cevdet Bey*'de başlayan bu program, *Kara Kitap*'ın “ ‘hayat’ [denen] o iğrenç kargaşanın çamuru” (167), ya da “bu rezil dünyamızın yavan ve sıradan anlarından birinde” (357) gibi parlak yan cümlelerinde devam ediyor. *Kara Kitap*'ın “mükemmelliği” ise, önceki romanlarda duyulan dış seslerin, temel bakış açısına aykırı düşen ve potansiyel olarak “yıkıcı” perspektiflerin bu romanda dikkatle ayıklanmış olmasından geliyor. Örneğin *Cevdet Bey*'de okura temel perspektifi sağlayan Ahmet'in yüksek sanat ideali diğer bir karakter tarafından eleştiriliyordu. Benzer şekilde, *Beyaz Kale*'deki Evliya (Çelebi) karakterinin sunduğu perspektif, anlatıcı-başkişinin yapmak istedikleri ile temelden çelişiyordu. Her iki romanda da bu aykırı sesler her nasılsa yapıta girmişti ve buralarda, asgari düzeyde de olsa, yazarın dış kuvvetlerle hesaplaşmalarına tanık oluyorduk. Yazarın yapıtına dahil ettiği bu aykırı perspektifler, iyi değerlendirilirse, kendisinin temel perspektifini sorgulamamızı sağlayıcı bir etki yapabiliirdi. Mükemmel bir monolog olan *Kara Kitap*'ta ise aykırı sesler dikkatle ayıklanmış.

Benzeti öğelerini (diyalog, betimleme) açıkça anlatıcının perspektifine bağımlı kılan *Kara Kitap*'taki monolojik anlatının okura bir kolaylık sağladığını da görmek gerek. Okur artık anlatıcıyı başkişiden, başkişiyi diğer kişilerden ayırt etme ve yapıtın mesajını doğru anlamak gibi zahmetlere katlanmayacak. Orhan Pamuk bu ayrımların ortadan kaldırılması girişimine biraz ürkekçe de olsa “yazar”ı da katmış. Romanın son bölümünde “yazar” okuyucuya doğrudan sesleniyor, yapıtın bütününe üstleniyor, ancak bu “yazar”ın Orhan Pamuk mu yoksa bir “üst anlatıcı” mı olduğu sorusu muğlak bırakılıyor. Anlayabildiğim kadarıyla burada amaç, yazarı da hikâye düzeninin (ya da “yazı”nın) parçası kılmak ve böylelikle bütün kötülüklerin kaynağı olan “gerçeklik”ten (ya da “dış dünya”dan) bütünüyle kurtulmak, geriye yalnızca “hikâye”yi, “yazı”yı bırakmak.

Yazarın farklı perspektifleri ayıklayarak geriye çıplak şekliyle monolojik anlatıyı bırakan roman(s)ı ve bu roman(s)ın dayandığı sadeleştirilmiş metafizik, okurun işini kolaylaştırıyor. Okur, sahibi “yazar” –anlatıcı– başkişi olan bu uzun monoloğun dayandığı değerleri billurlaştırabilirse, geriye üzerinde düşünülecek ve tartışılacak bir şey kalmayacak.

Öte yandan, “yazar”ı hikâyenin parçası yapan, dolayısıyla da yaşantılarımızı (Kuran’da olduğu gibi) hakikatin kendi değil, bir “tecelli”sine dönüştüren adım, aynı zamanda, modernist yazarların tipik olarak hiç hoşlanmadıkları biyografik eleştiriye de kapıyı aralamakta. Bu saptamayı yapmaktan amacımız Pamuk’un açtığı kapıdan içeri girerek, yazarın, romanın kahramanı ile aynı kimlik problemine sahip olduğunu iddia etmek değil. Burada, yalnızca, bize sunulan “mükemmel”, “bütüncül”, “birleşik” monoloğun iç dinamikleri, seyrettiğimiz bölünme ve yer değiştirmelerin anlamıyla ilgileniyoruz.

Romans ve kahramanı

Ortaçağ üst kültürünün (Batı’da ve bizde) belli başlı edebiyat ürünü olan romans, radikal bölünmeyi, bölünmeleri anlatır. Bu bölünmeler paralel, çok boyutlu ve katmanlıdır. Romansın dünyası toplumsal, metafizik ve cinsiyetlerarası bölünmenin dünyasıdır. Dünya bölünmüştür, insan bölünmüştür, erkek bölünmüştür. Romansın başkişisi bir “kahraman”dır ve bu kahraman “aşağı” kabul edilen gündelik yaşamın ve “sıradan” kabul edilen insanların üstündedir. Romansın tipik yapısı, bölünme, kavuşma amacıyla yolculuğa çıkma, ve “aşağı dünya”daki engeller yüzünden kavuşmanın sürekli olarak ertelenmesinden oluşur. Yüksek şeyleri hak eden romans kahramanı yanlışlıkla bu dünyaya düşmüştür. Ona göre bu aşağı dünya, engellerini aşması gerektiği bir cehennemdir. Sevgilisi ile aşağı dünyada birleşemeyen âşık / kahraman ona ebediyette kavuşur. Sonuçtaki kavuşma başlangıcın saflığına, bozulmamışlığına, cennete, Tanrı’nın huzuruna dönüşle gerçekleşir. Alegoriye ağırlıkla yer veren romanslarda karakterler insan-

lar değil, insan, hayvan, ejderha kılığına bürünmüş bazı dinsel, metafizik ilkelerdir. Northrop Frye'in özetlediği gibi romans bir tür "seküler kutsal yazı"dır ve romanstaki yerdeğiştirmelerin mecaz (metafor) anahtarı Kutsal Kitap'ta bulunmaktadır (bkz. Frye).

Kara Kitap'ta "yazar"-anlatıcı-başkişi, biz sıradan insanların üstünde olan bir KAHRAMAN. Kendileri Galip, Fatih ve Şehzade olmaktadır. Kahramanımız sıradan insanların, düşünmeden yaşadığı iddia edilen vatandaşların ("vatandaş" bir alay sözcüğü olmuştur), kısacası bizim gibi fanilerin arasına inmekte, bu aşağı dünyanın ne kadar aşağı olduğunu kanıtladıktan sonra, biz zavallıların hayal bile edemeyeceği ebediyete kavuşmakta.

"Aşağı dünya" karadır. Bu karalığı kapak resmi çok güzel anlatıyor (ressam Selim Cebeci'yi kutluyoruz). "Yazar" –anlatıcı– başkişi (ya da kahraman) dünyaya siyaha boyanmış bir pencereden bakıyor, dışarısını kara bir tablo olarak görüyor, bir yerde Celâl'in kara gözlüklerini takıyor (304). Bu durumda dışarıya ait bir şey görmediği, görmek istemediği, evin (ya da kafasının) içinde bulunan malzemeye yetindiği açık. O, dünyanın ne kadar kara olduğunu baştan biliyor. Sağlığa kavuşmak için dış dünya, gerçek, doğal olan aşağılanmalı, küçümsenmeli, yok ilan edilmeli. "Tarih", "toplum", "gerçeklik", "hakikat" gibi sözcükler hakkında derin gibi görünen ve kuşku uyandıran sorular sorulmalı. Yalnızca dilde bu sözcüklerin bulunması bile, Ben'in azametini ve mükemmelliğine gölge düşürüyor.

Kara Kitap'ta hem Celâl'in yazılarının temaları (Alaaddin'in dükkânı, mankencilik, apartman karanlığı vb.) hem de kahramanın alegorik yolculuğu boyunca dolaştığı "aşağı dünya"ya ait mekânlar (yemek, gazete, sinema, randevuevi, pavyon, manken atölyesi) açıkça metafizik simgesellikleri ile dikkat çekiyorlar. Bu mekânlar ve buralarda boy gösteren şahsiyetler aşağı dünyanın, ya da dindar bir insanın deyişiyle "bu dünya"nın kişileştirilmiş ifadeleri. Bu yer ve kişiler, metafizik ikililerin negatif kutbunda yer alan "bedensellik", "zamansallık", "rastlantısallık" gibi ilkeleri temsil ediyor ve üstün ilkeler

olan “ruh”, “ebediyet” ve “zorunluluk”un karşı kutbunda yer alıyorlar. (Tanpınar’la ilgili incelememde bu kategoriye, tektanrılı dinler ve metafizikteki anlamına dikkat çekerek, “Doğa” adını vermiştim.)

Roman(s)ın sonunda kahramanımız “gündelik” ve “yavan” olarak değerlendirdiği, dolayısıyla kendisine yakıştırmadığı bu dünyadan kurtulacak, kalıcı ve ebedi olana kavuşacak. Bu kavuşma, “kadın” olarak görülen bedenden, “bu dünya”dan kurtulup başlangıca, saflığı bozulmamış ve kirlenmemiş olan androjeniyeye, erkek ve kadının henüz farklılaşmadığı, ebedi bir tamlık içinde yaşadığı (iddia edilen) döneme dönüşle gerçekleşecek.

Metaforun dikeyliği

Kara Kitap bir alegorik romans olduğuna göre, bir alegorik romans gibi okunmalı. Ayrıca bu romansın her alegorik romans gibi alegorik romansın sistemini de anlattığını akılda tutmak gerek. *Kara Kitap* yalnızca Şeyh Galip’in *Hüsn-ü Aşk*’ını değil, bir edebiyat türü olarak romansın kuruluşunu izlemekte, onun mekanizmalarını yeniden üretmekte. Yapıt, bir olayı, süreci, evreyi, geçişi, keşfi vb. değil, bir sistemi, Ödipal dramının sabit çelişmelerini anlatmakta. Bu romans bir süreç olarak değil, bir ürün, baştan tasarlanmış, kurulmuş, bitmiş, ucu kapalı, sınırları belli, sadeleştirilmiş bir metafiziğin kalıplaşmış kutuplarına oturtulmuş, iç çelişmelerinden ayıklanmış monolojik bir ürün olarak okunmalı. Ne de olsa yazar bize “her zaman” ve “her yerde”, ebedi ve evrensel saydığı konum ve ilişkileri anlatıyor. Edebiyat tarihinde “değişken” ve “geçici” olana karşı “ebedi” ve “evrensel” olanı anlatma işini, tipik olarak ortaçağ üst kültürüne egemen olan alegorik romanslar üstlendiğinden, yazar mesajını taşıyacak formu hazır olarak bulmuş.

Bu bize Bakhtin’in “dikey yer-zaman” (kronotop) dediği ve tipik olarak Rönesans öncesi yapıtlarda (Langland, Dante) bulunduğunu söylediği yer ve zaman anlayışını hatırlatıyor. Bakhtin’e göre bu yapıtlarda dikey dünya, kendini, her şeyin eşza-

manlılık içinde varolması, ebediyet içinde yan yana mevcut olması şeklinde gösterir. Bu dikey dünyada, yatay zamanda görülen öncelik ve sonralık gibi ilişkiler bulunmaz. Her şey tek bir zamanda (ya da zamanın dışında) ve hiyerarşik ilişkiler içinde var olur (157-66). Bakhtin'in Rönesans öncesi yapıtlara atfettiği dikey yer-zaman anlayışı, tam da *Kara Kitap*'ta anlatılan konum ve ilişkiler gibi, Ödipal dramının metafizik kesinlikler üzerine kurulu dikey dünyası gibi işliyor. Bu dramının oyuncularını ise, rollerini ezberlemiş olan ilkeler (prensipler). *Kara Kitap*'ın iyiler ve kötülere, hayranlık ve nefret uyandıran tiplere bölünmüş dünyasındaki öğeler soyut, saf ve mükemmel oluşlarıyla dikkat çekiyorlar. Karakterler temsil ettikleri ilkeleri kişiliklerinde saf olarak barındırıyorlar. Zaten önemli olan karakterler değil, karakterlerin işgal ettikleri pozisyonların sabit ve ebedi olması.

Orhan Pamuk'un alegorik romansında dikey kuruluş, en çarpıcı olarak karakterler arasındaki dikey ilişkilerde görülüyor. *Kara Kitap*'ta karakterler birbirlerine "metaforik" olarak bağlanmakta, birbirleriyle metafor ilişkisine girmekteler. Kuramcılara göre metafor, kavramlar arasındaki dikey ilişkilerden oluşur; birbirinin yerine geçebilen kavramlar metaforu oluşturur. *Kara Kitap*'taki tek yer değiştirme Galip'in Celâl'in yerini alması değil; birçok karakter birbiriyle yer değiştirmekte, daha doğrusu değiştirebilmekte. Celâl ile Galip, Galip ile Mehmet, Mehmet ile Celâl, Galip ile Nihat, Baba ile Amca, Anne ile Yenge, Oğul ile Yeğen arasındaki ilişkiler hep metaforiktir. Ayrıca kahraman(lar)ımız ile, ilk bakışta tarihi gibi görünen Mevlânâ, Fatih Sultan Mehmet, Şeyh Galip ve Coleridge (Dr. Cole Ridge) gibi şahsiyetler arasındaki ilişkiler de metaforik.

Dolayısıyla, zaman anlayışında geniş zaman, toplum anlayışında hiyerarşik statü ilişkileri üzerine kurulu olan *Kara Kitap*, tiplerinde de dikey. Dikeylik kaygısı, kahramanın kafasındaki "benzeme" ve "taklit" uğraşlarından sıyrılma çabalarında dikkat çekici bir düzeye erişiyor. Galip, Celâl'i "taklit etmek" (onun gibi olmak) değil, onun yerine geçmek istiyor. Dolayısıyla o "hiçbir şeyi başka bir şey ile ilişkilendirmemek için, 'gibi' kelimesini aklına bile getirmek istemiyordu" (315). "Gibi",

birbirleriyle ilişkisi olmayan şeyler arasında ilişki kurduğu, ilkelerin saflığını bozduğu için, metaforu, yani yer değiştirebilmeyi kirlüten bir unsur olarak görülür. Galip benzetmek değil, “asıl” olmak istiyor. “Asıl” olan erkektir, Galip de asıl erkek olmak istiyor. Asıl erkek olabilmek için kahramanımızın içindeki kadından kurtulması gerek. Yalnızca “hikâye anlatarak” asıl erkek olabileceği için, kahramanımız da “ebedi” ve “evrensel” bir erkek oluş mitini, Ödipal dramayı anlatıyor.

Burada kendini gösteren dikeylik ideali, ebedi bütünlük, tamlık ve çelişmesizlik idealinden başka bir şey değil; yoksa mükemmel metafor olmadığı gibi, bütün terimleri birbiriyle yer değiştirebilecek bir anlatı da kurulamaz.

Şimdi Orhan Pamuk’un alegorik romansının ebedi, evrensel, saf ve soyut ilkelerine, bu ilkelerin vücut bulmuş tecellilerine göz atalım.

Orospu-cadı

Kara Kitap’ta kadın yok. Yalnızca adı var (*Beyaz Kale*’de de aynı). Kadının yerini metafizik anlamla yüklü bir “kadınlık ilkesi” almış. Zaten kadının olmadığı yerde romansın oluşu edebiyat tarihinde neredeyse bir zorunluluk yasası gibi işler. Saflığın elde edilmesi için kadınlık ilkesinden kurtulmak gerektiği, romansa ait bir sabit.

Olmayan kadın ya da bu olmayan kadının yerini almış olan kadınlık ilkesinin öğeleri neler? Bu ilkenin işlevi ne?

Kahraman, olmayan kadını rüyasında görüyor. Olan Rüya, yani “kadınlık ilkesi” olarak işlev gören ve kendi adına konuşmayan, konuşturulmayan Rüya ise şu özelliklere sahip:

- 1- Rüya entelektüel değildir. Hatta anti-entelektüeldir.
- 2- Rüya basit ve ucuz şeyler okur. Önemli şeyleri (Celâl’in yazılarını) okumaz. Bunun yerine, esner ve uyur.
- 3- Rüya dalgındır, her şeyi unuttur; dağınıktır; ucuz ve bayağı şeylerden, taklitten hoşlanır; iradesizdir, başladığı işi (çeviriyi) bitiremez.

- 4- Rüya durmadan bacaklarını sallar, saçını çekiştirir, fındık fıstık yer.
- 5- Kahraman, Rüya'nın "herkesin bildik dünyasında" (26-27) gezinmesini ister, gezindirir de.
- 6- Rüya, Alaaddin'in dükkânındaki oyuncak bebeklerin arasına düşüp ölür.
- 7- Rüya, özetle "aşağı dünya"nın, "hayat"ın kişileşmiş ifadesidir. (" 'Rüya' denen hayat" [339].)

Rüya'nın tiplemesinde yazarın "aşağı", "gündelik", "sıradan", "bayağı" olarak değerlendirdiği bütün öğeler mevcut. Rüya açıkça metafiziğin olumlu saydığı akıl, ruh, irade gibi niteliklerden yoksun; buna karşılık onun kişiliğinde metafiziğe göre olumsuz olan nitelikler, dünyevilik, kendini bedensel ve anlık olana terk ediş vb. fazlasıyla mevcut. Bu arada fındık-fıstık yemenin hangi hayvanı akla getirdiği malum. Rüya'nın oyuncak bebekler arasında ölmesinin de kadınlara yakıştırılan manken, korkuluk gibi imgeleri tamamladığı görülüyor. Özetle, Rüya, Sanat'ın karşıtı olan Hayat'ın, Kültürün karşıtı olan Doğa'nın vücut bulmuş hâli.

Kadınlara Orhan Pamuk'un yapıtlarına nasıl girdikleri başlı başına bir inceleme konusu olmalı. Burada bunu gerçekleştirmeye alışmayacağım. Yalnızca *Beyaz Kale*'nin talihsiz bir pasajına dikkat çekmekle yetineceğim. Bu romanda Hoca ile anlatıcı-başkişinin bulunduğu bir sahnede aşağıdaki konuşma ve düşüncelere tanık oluyoruz: " 'Beraber onları düşünelim, tek başıma ilerleyemiyorum'. Bir an, bunun kadınlara ilgili bir şey olduğunu düşünerek sustum. Boş boş baktığımı görünce, 'aptallar üzerine düşünüyorum', dedi ciddiyle. 'Niye o kadar aptallar?' " (44).

Bu sahnede "aptallar" ile "kadınlar" arasında kurulan eşitlik, edebiyat tarihimize bir talihsizlik abidesi olarak geçecek. Grldğu gibi metinde başkişinin düşüncesi yadsınmamış. Yazar eğer başkişinin düşüncesini yadsımak isteseydi "düşünerek sustum" yerine "sanarak sustum" diyecekti. Ya da başkişinin düşüncesinin yanlış olduğunu okura başka şekilde duyura-

caktı. Bu yapılmamış, “kadın = aptal” formülü kuşkuyla yer bırakmayacak şekilde, ve “ustalıkla” metne yerleştirilmiş. Eleştirmenlerin daha önce belirtmiş oldukları gibi, Orhan Pamuk romanı bilinçle yazıyor, ne yaptığını biliyor. Hiç yazılmamış olmasını dilediğim bu pasajın, yalnızca gelip geçici bir öfke ve kıskançlık nöbetini yansıttığını düşünmek de bence tatmin edici değil. Çünkü yukarıda özetlemeye çalıştığım gibi, Rüya’nın “dünyevilik” ve “zihinsel eksiklik” üzerine kurulu tiplemesinde de farklı değerlerle karşılaşmıyoruz. Bu pasaj aynı zamanda yazarın kadınları betimleyişinde sık sık karşılaştığımız imgelerin de veciz bir ifadesi oluyor. Dolayısıyla, *Kara Kitap*’ta Hala Hala’nın “büyücü”ye (32), Saim’in karısının “tombul ve sevimli bir fareye” (70), Yeni Cami önünde kuş yemi satan kadının bir cadıya (199) benzemesini de şaşırtıcı bulmuyoruz. “Hayat”, “aşağı dünya” anlamına geldiği için Belkıs’ın “gözlerinde hayata bağlı bir merak” (182) olması da doğal. Kadınları zihin ve ruhtan arındırma, onları eşya ve mankene dönüştürme çabası, Galip’in “eşyalardan ve kadınlardan” (389) kurtulmak isteğinde tekrar kendini gösteriyor. Bütün bu kadınlar, bedenleri, dünyevilikleri ve uygarlığın tarih öncesine, yani Doğa’ya ait oluşları ile dikkat çekiyorlar.

Aptallar

Yazarın yapıtlarında kahramanın öfkesinin öncelikle kadınlara yöneldiğini gözlemliyorsak da, burada amacın, “aptal” kategorisine sokulan sıradan, sefil, taklit vb. herkes ve her şeyi merkezde, İktidar konumunda olan Asıl’ın, Zihin’in, Kültür’ü temsil eden “erkek”in dışında tutmak olduğunu anlıyoruz. Dolayısıyla, bu evrensel ve ebedi topografyada yalnızca kadınlar aptal olmakla kalmamakta, aptallar da “kadın” olmaktadır.

Yazarın yapıtlarında varlıkların değeri, sosyal statüye, bu varlıkların mevcut cinsel ve sınıfsal bölünmüşlükler içindeki yerlerine göre düzenlenmiş. Bu bakımdan Orhan Pamuk “gerçekçi” bir yazar. Oturulan semtin, okunan okulun, giyilen giyisinin, yenen yemeğin vb. sosyal değer pazarında ne tür göster-

geler olarak işlev gördüğünü çok iyi biliyor, kişilerini bu göstergelerin taşıyıcıları olarak pazardaki değer dolaşımına sürüyor. Kahramanımız Nişantaşı'nda oturmalı, varlıklı, kültürlü, erkek olmalı, tarihi (kültürü) olmayan Anadolu yakasında, sefil Sinan Paşa Mahallesi'nde dolaşmamalı, lakerda, tarama ve muz yemeli. Ya fatih, galip, şeyh ve şehzade olmalı, ya da kral, padişah, ünlü, yıldız ve zengin (360). Bu arada köylülerle alay edilmeli ("Zavallı köylü!" 292), "çay ocağının çırağı ke-nefleri" yıkamalı (69), sucu topal, eskici hırsız (10), karı koca "yavan" olmalı (211); "kadın", "aşağı dünya"nın temsilcisi ve politik bağlantıları olan Rüya, Nişantaşı'nı bırakıp gecekondu mahallelerinde oturmalı. Merkez, İktidar ve Bir Tek olmak isteyen kahramanımız ise, "aptallar" gibi budala, gereksiz, sıradan, acıklı, sefil, pis, zavallı, bayat, basmakalıp, bayağı, özelliksiz, yerli, taklit, umutsuz, şaşkın ve talihsiz olmayı hak etmez (bunlar yazarın kullandığı sıfatlar).

Kahramanımızın uyguladığı ideolojik şiddetten, şehirli olmayan, okumuş olmayan, Nişantaşı'nda oturmayan, Sünni olmayan, bedeni kusursuz sayılmayan, varlıklı, kültürlü ve erkek olmayan herkes nasibini alıyor.

Bu yaygınlaştırılmış ideolojik şiddetin bir kimlik edinme ve İktidar olma programının parçası olarak gündeme geldiği gözden kaçmıyor. Bütün bu yokluklar ("-siz" ekine dikkat) temel "eksiklik" in bir metaforu olarak işlev görmekte. Henüz kimliksiz ve İktidar'a aday olan kahramanımız, İktidar'dan yoksun olan "aptallar" ı anladıkça kendini İktidar'a kabul ettirebilmekte, "onlardan" ne kadar farklı olduğunu kanıtlamakta. Kahramanın yücelmesi, ayrıcalık ve üstünlüğünü İktidar'a kanıtlanması, kısacası "kimlik" edinebilmesi için başkalarının ("onların") küçültülmesi gerekiyor. *Kara Kitap*'ta ne kadar çok kimliksiz insan ve nesne var:

- 1- Ev kadını kimliksiz ve anonim kişidir (55).
- 2- Galip'in Tünel'de konuştuğu ihtiyar kimliksizdir (69).
- 3- Galip, Saim'in karısının adını hatırlayamaz; onu fiilen kimliksiz kılar (70).

- 4- Sinema afişindeki kadın “özelliksiz”dir (115).
- 5- “Sıradan vatandaş” mankenleri kimliksizdir (179).
- 6- Belkıs’ın Murat’ı (Sessiz Ev’deki Anadol gibi) “kişiliksiz”dir (184).

Görüldüğü gibi, kendisi kimliksiz olan kahraman, ayrıca-
lıksız bir konuma düşmemek için başkalarının da kimliğini si-
liyor. Kimliksizleştirme, İktidar’a gelme arzusunun ayrılmaz
parçası. Demek ki, kimliksiz kahramanın İktidar övgüsünün
temel malzemesi, kadınlık ilkesinin metaforu olarak dolaşıma
sokulan “aptallar” oluyor.

“I”daki kadın

Kahramanımızın dünyeviliği ve bedenselliği temsil eden Rü-
ya’dan kurtulması lazım. Orhan Pamuk’un kahramanı da Tan-
pınar’ınkiler gibi “Aydaki” (I’daki), yani “bendeki”, “içimdeki”
kadını anlatıyor, ondan kurtulmaya çalışıyor. Rüya’nın evden
gitmiş olması son derece sevindirici. İkide bir dönüp bakıyor,
gittiğinden emin olmak istiyor. Öldürdükten sonra da öldürdü-
ğünden emin olmak istiyor. Hatta bir ara “acaba ölmedi mi?”
diye telaşa kapılıyor. Telaşın nedeni basit: evdeki Rüya, yaşı-
yan Rüya, içerdeki Rüya, bendeki Rüya’dır. Erkeğin erkek ola-
bilmesi, kimlik edinebilmesi için “kadın”dan, kadınlık ilkesin-
den kurtulması gerekir. Epey ideolojik şiddet içeren bu kurtul-
ma eylemi gayet basit bir ekonomiye dayanıyor: kadın aşağılan-
malıdır ki erkek yücelsin. Erkeğin içindeki kadın, kahramanın
eşdeşi (Alın. *Doppelgänger*, İng. *double*), ikizi, ana rahminde-
ki yarısı, bu dünyadaki kimliğini zedeleyen arızasıdır. Kimlik
sorunu her zaman bir cinsel kimlik sorunu, sistematik olarak
dışlanan ve küçük düşürülen kadın, içerdeki kadındır. Kahra-
manımız aynaya baktığında eşdeşi olan kadını görmekte, ayna-
da kendini kadın olarak okumaktadır (310). Rüya, kahrama-
nın bedeni oluyor. Kahramanın metaforlarından biri olan Meh-
met’in sorduğu soru bu bakımdan anlamlı: “Kendi gövdeni rü-
yanda görür gibi, seni tamamlayan birine özlemle bakmak ne-

dir, bilir misin?” (353). Demek kahraman, Rüya’(sın)da kendi bedenini görüyor.

Bakire-melek

Kadınlık ilkesi (beden, Doğa) olarak işlev gören Rüya’dan başka bir de başlangıcın, saflık ve temizliğin, cinsel farklılaşma öncesindeki bozulmamışlığın Rüya’sı var. Bu Rüya aşağı dünyaya değil, cennetteki ebediyete, ya da ebediyetin cennetine ait. Bu Rüya, Tanpınar’ın “Adem’le Havva” yksndeki Havva gibi, cennetten kovuluştan nceki Havva gibi işlev gören bir Rüya. Bir tür anima figürü. Cennetten, ana karnından, saf androjeniden, (biraz geciktirirsek) ocukluktan kovulunca, Havva-Rüya kötülüğü, dünyeviliği, bedenselliği, uygarlığın tarih öncesini, kısacası Doğa’yı temsil edecek. Patriarkal kültürün çok iyi öğretmiş olduğu gibi, şerrin yaratıcısı kadındır, Havva’dır, kadınlık ilkesidir. Tanpınar’ın öyküsünde olduğu gibi, cennetten kovulduktan sonra erkekleğe aday olan karakter “bu dünya”da kimliksiz kalacak, “kadın” ise dünyeviliğin ta kendisi sayılacak.

Saf (bakire-melek) Rüya da kahramanın içinde. O platonik “hafıza bahçesi”ndeki anima (kadın) ve animustan (erkek) oluşan ebedi bütünlüğün, tamlığın parçası. Bu bakire-melek *Kara Kitap*’ta ara sıra karşımıza çıkıyor.

- 1- Galip ve Rüya küçükken annelerinin eşliğinde sandal gezintisine çıkarlar. Deniz, Tanpınar’dan (dolayısıyla Yahya Kemal’den, dolayısıyla Baudelaire’den) beri “ebediyet” olmuştur. Galip ve Rüya cinsel kimliğin dayattığı farklılaşmayı yaşamadan, yani Kovuluş’tan önce, ebediyetin rahminde tatlı tatlı gezinirler (10).
- 2- Galip’le Rüya çocukluklarında sık sık Kaf Dağı’na giderler (69). “İkizler” çocukluklarında (cinsel farklılaşmadan önce) ebediyeti bilfiil yaşarlar.
- 3- Galip ile Rüya çocukluklarında bir mağazaya gider, he-nz reyonları “kadın ve erkek diye birbirinden ayrılma-mış” (339) olan ocuk bölümünde karşı karşıya duran iki

boy aynasının arasına girer ve birlikte sonsuzlaştıklarını görürler. (Ancak sonradan “kadın” olan Rüya (Havva) bu ebediyetten çıkarılacak. Şerri temsil eden kadın ebediyeti hak etmez.)

- 4- Galip, ileride, “kadın” olduğu için kirlenmiş ve dünyevi olmuş Rüya’yı öldürür. Geriye yalnızca saf Rüya’yı, melek, bakire kızkardeşi bırakır. Rüya ile Celâl “Eve Dönüş” filmini seyredip eve, yuvaya, başlangıcın “tam”lığına dönerler.

Gördüğümüz gibi, tipik bir romans olan *Kara Kitap*’ta kadın, orospu-cadı ve bakire-melek olarak ikiye bölünmüş. Bu durumda kahraman “yattığı kadını –sihirli bir şekilde– melek, bir bakire ve kızkardeş olarak görmeye devam” etmek ister (334). Böyle göremediği kadın otomatikman orospu-cadı kategorisine girmiş olur.

Kral Oidipus ya da Sultan Galip

Yazarın “dikkatli okurları”, tam bu noktada, Ödipal aile dramının tam olması için öncelikle eksiksiz bir aile tablosunun bulunması gerektiğini söyleyebilirler. O kadar dikkatli olmayan okurlar ise buna yanıt olarak, “Bizi burada gerçek aile tablosu değil, simgesel aile tablosu ilgilendiriyor” diyebilirler. Tabii ki Galip’in annesi ve babası silik karakterler. Yüksek Sanat’ın amacı gizleme, örtme, perdeleme ve yalan söyleme (Galip, Rüya’yı soranlara durmadan yalan söyler), diğer bir deyişle “kurma” ve “uydurma” olduğuna göre, kahramanın bize anne ve babayı “doğal” hâlde vermesini beklemek çirkin, banal, gülünç ve zavalıca olurdu. Öyleyse bize “doğal” anne ve baba ile metaforik ilişki içinde olan simgesel birer anne ve baba gerekmektedir. Ayrıca, metaforik anne ebedi, metaforik baba dünyevi olmalı. Ve bu baba, erkek olması gereken karakterin önüne çeşitli engeller çıkarmalı, onu anlamamalı, sürekli eleştirmeli, onu kendi konumundan, koltuğundan uzaklaştırmak için elinden geleni yapmalı.

Metaforik anne, güzel Seyyide Suzan Yenge olabilir. Bu kadın, henüz cinsel kimlikleriyle farklılaşmamış çocukları (“ikizler”) ebediyetin rahimden cennetinde gezdirebilir (10). Hem bu ebedi varlık, henüz kirlenmemiş Rüya’nın da annesi oluyor. Rüya, Galip’in “hafıza bahçesi”ndeki parçası, onun kaybolan yarısı. Galip bu yenge-anneyi düşününce erkek olmaya karar vermez mi? (17); üstelik onu anne olarak daha çok beğenmez mi? (40). Kimliksiz dolaştığı için bu ebedi varlığı (“kadını” demiyoruz) arzu etmez mi?

Metaforik kötü baba ise Melih Amca olmalı. Kendisi karanlık işlere bulaşmış (silah ticareti, rüşvet vs.) bir dünya adamı. Hiç idealize edilebilecek bir tip değil. Bu adam iyi Celâl’in kötü babası. Oğlunu hiç anlamamış, onu hep eleştirmiş. Oysa oturduğu erkeklik koltuğundan kalkması ve oraya kimliksiz kahramanımız Galip-Celâl’in oturması, bu baba-oğul kavgasında Celâl’in “galip” gelmesi lazım. Nitekim Celâl, Galip kılığında (ya da tersi) ayağa kalkıyor ve (Kafka kahramanının babasını yatağa yatırmaması gibi) kötü babayı kendi eski koltuğuna oturtuyor. Kötü adamı ağlatarak otoritesini yok ediyor. Kendini “erkek evlat” olarak kabul ettiriyor: “tek evladı Galip’ti şimdi” (415).

İdeal erkek

Melih Amca kötü baba ise, Celâl iyi baba, hayran olunacak, idealize edilecek erkek figürü. Celâl, Galip’in erkek olmuş, babasının koltuğuna yerleşmiş hâli. O da gençliğinde Galip gibi “aşağı dünya”da dolaştı. Gazetede rüya yorumladı, burç köşesini hazırladı, uygarlığın tarih öncesine (Doğa’ya) ait etkinliklerde bulundu. O zamanlar bir teolog-filozof değil, büyücüydü. Ama şimdi müthiş kültürlü, mevki ve otorite sahibidir. Galip, Celâl’in mevki ve otoritesine, Zihin’in ete kemiğe bürünmüş ifadesi oluşuna, “erkek” pozisyonuna hayran. Galip’i çeken, yeterince “tarihi” olmadığı için İstanbul’un Anadolu yakasında oturamayan (205), Kültür temsilcisi Celâl’dir. Öte yandan, bazıları Galip’e, Celâl’den bahsederken “senin Celâl am-

can” diyorlar. Halbuki “amcaoğlun” demeleri lazım. Aslında fark etmez. Amca, baba metaforunun parçası, hatta baba figürünün kendisiyse, Celâl de “amca” olunca “baba” olmuş olur ki bunu başka yoldan, hayranlık mekanizmasının işleyiş biçiminden de anlıyorduk zaten. Demek ki akrabalık terminolojisinde bu (görünüştaki) yanlışlığı yapanlar aslında metaforik hakikati (kesinliği) ifade ediyorlar.

Celâl, Galip’in “iyi baba”sı, hayran olduğu ve yerine yerleşmek istediği erkek olduğundan, “amca” olması, yani baba metaforu içine yerleşmesi doğal. Hayran, hayran olduğunu Tanrılaştırdıkça hayran olduğunun “Tanrısal sihri”nin bir kısmı da hayrana bulaşıyor (355). Kimliksiz erkek, kimlik sahibi olarak gördüğü erkeğin ne kadar kimlikli olduğunu tekrar ettikçe, yaratılan erkeklik fazlasından yararlanıyor. İdeal(ize edilen) erkek, İktidar’ın ve Göz’ün sahibi, bakan, beğenen, aktif unsur. Kahramanımızın amacı kendine baktırmak, bu beğeniye mazhar olmak, İktidar’ın yarattığı hayranlıktan pay koparmak, kendine “erkeklik” bulaştırmak. “Erkeklik”in fazlalaşması için “kadınlık”ın azalması gerek. Kadınlara ve genel olarak toplumda aşağıda kalanlara (“aptallara”) yönelik bütün bu ayırma, dışlama, indirgeme, küçük düşürme operasyonlarından muzaffer (galip) çıkan patriarki, uygarlığın sınıfsal bölünmüşlüğü, Zihin, kısacası Kültür’ün kişileşmiş ifadesi olan “erkek” oluyor.

Mutlu son(lar)

Galip’i bu (aşağı) dünyada tutan dürtü, bir gün kimliğe kavuşmak umudu, idealize edilen erkeğin yerini alabilme ihtimali. Sonuçta bu gerçekleşiyor: Galip ideal erkeğin yerini alıyor. İşe önce taklitle başlıyor; sonra yer değiştirme tamamlanıyor. Kahraman hem içindeki “kadın”ı, hem de kimliğini alacağı kişiyi öldürerek kimliğine (erkekliğine) kavuşuyor. Ödipal drama aynı anda birçok mutlu sona birden ulaşıyor:

- 1- Kahraman artık kimlik sahibi bir erkektir. İktidar’ın sahibidir. Baba, oğlunu erkekliğe kabul etmiştir. (Melih Amı-

ca'nın "tek evladı Galip'ti şimdi" [415]). Erkek evladın erkekliğinin ne kadar fazla olduğu kanıtlanmıştır. (Ödipal son)

- 2- Daha önce erkeklik koltuğuna oturan İktidar sahiplerinden intikam alınmıştır (Celâl öldürülür, Melih Amca ağlatılır ve ölü Celâl'in koltuğuna oturtulur). (Anarşist son)
- 3- Dünyeviliği temsil eden kadın öldürülmüş, aşağıdakiler ezilmiş, isyankâr (politize) Rüya'nın koltuğu boş kalmıştır (414). ("Erkek"ın acımasız hükümet darbesi)
- 4- Ölmeden önce *Eve Dönüş* filmini seyreden Celâl ve Rüya (animus ve anima), öldükten sonra ebediyete, başlangıçtaki yuvaya, ana rahmine dönmüşlerdir. (Mistik son)

Bu sonlar arasında en ilginç olanı, anarşist son. Galip-Celâl-Mehmet otoriteyi temsil eden kişiye başkaldırıyor, onu deviriyor ve onun yerine geçiyor; ancak bu arada otoriteye dokunulmuyor. Kahramanı isyana sürükleyen dürtü, toplumdaki İktidar ilişkilerinden kurtulmak değil, İktidar'ın büyü. Zaten o kendinde eksik olanı tamamlamak için İktidar'ın fazlalığını istiyordu.

Bu noktada Derrida'nın, Lacan'ın bir Poe öyküsünü okuyuşuna (ve Lacan'ın sistemine) yönelttiği eleştiri akla geliyor: "Fallus, kastrasyon sayesinde, hep yerinde, yukarıda sözünü ettiğimiz aşkın (Fr. *transcendant*) topoloji içinde durmaktadır. ... Özne son derece bölünmüştür, ancak fallus kesilmemelidir. Parçalanma onu ilgilendirmeyen bir arızadır. En azından simgeselin oluşturduğu kesinliğe göre bu böyledir" (185; 196).

Kara Kitap'ta kahramanımızın kaygısı Fallus'u kesmemek, arızayı ona bulaştırmamak. Çünkü Fallus kimliğin garantisi. Fallus'u kesmek, en önemli simgesel pozisyondan vazgeçmek, metaforların kaynağını kurutmaktır. Kahraman ancak Fallus'a erişebilirse bölünmeden kurtulacak. Zaten Fallus'un bu dünyadaki karşılığı olan penise ilişkin nitelikler de kahramanlarımızın hayatlarına önemli bir endişe kaynağı olarak giriyor. *Sessiz Ev*'de "kadın" ve "ibne" olmamanın alevler içindeki garantisi (291), *Beyaz Kale*'de bataklığa saplanan "silah", *Kara Ki-*

tap'ta dergideki erkek modelinki ile karşılaştırılan erkeklik organı (50) bu endişeyi yansıtıyor.

Aşk / Sevgi

"Aşk"

Kara Kitap bir "aşk" romanı. Hatta benim Türkçede okuduğum en mükemmel "aşk" romansı. Yazarın "dikkatli ve akıllı okurları" kadının olmadığı yerde aşk nasıl olabilir diye soracaklardır. Ben de asıl "aşk"ın kadının olmadığı yerde olduğunu söyleyeceğim. Divan şiirinin sosyal ve psikoseksüel dünyasını hatırlayanlar sanıyorum bana katılacaklar. (Gölpınarlı'ya göre Şeyh Galip, kendisine "Pamuk şeyhim" diye hitap eden Beyhan Sultan'a "vuslat ümidinden çok uzak bir aşk"la âşık değil midir? [9-12]). Ancak burada sevgiden değil, "aşk"tan söz ettiğimizi unutmayalım. Sevgi, şehvetten şefkate uzanan bir yelpaze içinde ve en önemlisi, bu dünyada gerçekleşir. Aşk ise başka bir şeydir: o Kaf Dağı'nın ardındadır; cennette ya da ana rahminin ebediyetine dönüşte muradına erer. Ayrıca, sevenin duyguları başkasına, âşığın duyguları kendine yöneliktir; seven başkasını, âşık ise kendini arar. Seven, sevebilen, aramakla fazla vakit kaybetmeden bulur, kavuşur ve yeni sevgilere açılır; âşık ise aynadaki yokluğa bakar durur, soranlara "arıyorum" der.

Hayranlık

Sait Faik'e göre her şey bir insanı sevmekle başlıyordu. Orhan Pamuk'un yapıtlarında ise her şey bir insana hayran olmakla başlıyor... ve bitiyor. Hayranlığın diğer ucunda küçümseme ve nefret var. Sevginin yokluğunu bu iki duygu, hayranlık ve nefret, aralarında işbölümü yaparak gidermeye çalışıyorlar. Ama gururlu bir Tanrı olan sevgi Tanrısı, kendi boşluğunu başkasının doldurmasına razı olmuyor. *Sessiz Ev*'de yazar "Aşk iki yüzlülüğe sürüklüyor insanı" demiş (142). Görüldüğü gibi, burada sözü edilen "aşk" romansın "aşk"ıdır. Seven, sev-

miş olan, sevebilen herkes, sevginin, o koşulsuz ve karşılıksız verme duygusunun insanı ikiye bölmeğe sürüklediğini, tersine ikiye bölmeğe kurtardığını, güzelleştirdiğini bilir. Yazarın “aşk” dediği ve burada öyle koruduğumuz kavramın sevgi ile ilgisi yok bence. Bu “aşk” başkasının güzelliğine sahip olma amacıyla yapılan bir tür yatırım –sermayesi hayranlık duygusu olan bir yatırımdır.

Burada “âşık”, hayran olduğu kişinin statüsünü, otoritesini, değer dağılımındaki konumunu düşünmekte. Hayran olduğu kişinin kendisine yapabileceği katkı, ego-idealindeki boşluğu tamamlama ve hayran olunanın yerine geçme ihtimali, onu her şeyden çok ilgilendiriyor. Âşık-kahramanımızın amacı İktidar’ın büyümesini kendine de bulaştırmak, eksikliğini, hayran olduğu kişideki (varsayımsal) fazlalık ile tamamlamak. Bu tür bir “aşk”ın insanı ikiye bölmeğe sürüklemesi ise çok normal.

Kara Kitap’ta hayranlık mekanizmaları yalnızca Galip-Celâl ilişkisinde söz konusu değil: “evrensel”. Nihat, Galip’e, Galip, Celâl’e, Belkıs, Rüya’ya hayran. Bu ilişkilerde kim hayran ise o dışlanmış, merkezin dışına atılmış, aşağılanmış, küçümseymiş oluyor. Hayran olunan ise merkeze yerleşmiş, otoritenin sahibi ve üreticisi olmakta. Nihat’ın kendisine hayran olması Galip’i ideal erkek yapıyor, ona otorite sağlıyor. Nihat dışlanmış ve aşağılanmışsa Galip yücelmiş ve İktidar’a yerleşmiş oluyor. Celâl ile ilişkisinde pozisyon değiştiren bu kez Galip. Bu arada, böyle bir “aşk”ta hayranlığın kısa sürede nefrete dönüştüğü, İktidar’ın büyümesi kaybolunca intikam duygularının kamçılandığı da gözden kaçmıyor. Galip’in statü ve otoritesi Celâl’inkine yaklaştıkça Celâl gereksizleşiyor ve ortadan kaldırılıyor.

Şehvet

Kahramanımız sevemediği, bu yetenekten yoksun olduğu, kendini düşünmekten başkasını düşünemediği, diğer bir deyişle “öz-bilinç”e sahip olduğu için, sevme olgusu ile birlikte düşündüğümüz iki duyguya da yabancı: şehvet ve şefkat. Ya da

ancak bu duygulara yabancı kalabilirse kimlik sahibi erkek olabileceğine inanıyor.

Şehvet ya da cinsel duygular, kahramanımız için “beden”in (Doğa’nın parçası) kapsadığı özellikleri beraberinde getiriyor. Burada ele aldığımız sadeleştirilmiş metafiziğe göre cinsel duygular “insani” olamaz, yalnızca hayvani olabilir. Platon’dan beri çok iyi bildiğimiz, tektanrılı dinlerin temel taşlarından biri olan, romansın onsuz yapamayacağı bir düşünme tarzı bu: aşk (sevgi) ile şehvet bir arada bulunamaz! Orhan Pamuk’un kahramanları kadınlara “âşık” olabilir, Kaf Dağı’nın ardındaki “tamlık”ı arayabilir, yani bu dünyada kavuşmamak amacıyla yola çıkabilir, kavuşmamak için ellerinden geleni yapabilirler. Romansın kadını hem ulaşılamayacak ideal, hem de fiziksel ya da ideolojik şiddete uğrayacak nesnedir. (Ulaşılamayan kadına yönelen saldırı mekanizması *Sessiz Ev*’de çok belirgin olarak işliyor.) Bu, erkek karakter, kadınlarla cinsel ilişki kurmaz, kuramaz, demek değil. Kurabilir. Örneğin *Beyaz Kale*’deki ilişki kurma tarzı gayet dikkat çekici. *Beyaz Kale*’de kahramanlarımız kadınlarla “yatar”lar ama bu arada duyguları işe karıştırmamaya özel önem verirler. Ya da yazar onların bu işi duygusuz olarak yaptıklarının altını çizer. Duygu karışırsa erkekliğin azalacağı düşünülür.

Kadının ulaşılamaz ideal, saldırılacak düşman ya da “yatılacak beden” oluşu tek bir mekanizmanın ürünü. (Kadınlara tecavüz eden erkeklerin davranışında bu sistemin bütün dinamikleriyle işlediğini görüyoruz.) Yazarın amacı, metafizik programına uygun olarak, cinsellik ile aşkın farklı dünyalara ait olduğunu, aşkın ilahi (hakiki yüksek insana ait), cinselliğin ise hayvani ve mekanik olduğunu kanıtlamak. Bu bölünme, kadının bakire-melek ve orospu-cadı olarak ikiye bölünüşüne uygun düşüyor. Yazar patriarki ve metafiziğin temel buyruğuna uymaya özen göstermiş.

Yazar, *Beyaz Kale* ve *Kara Kitap*’ta “yatılacak beden” olarak gündeme gelen orospular yoluyla, patriarkal kültürün yüzyıllardır söylemiş olduğu gibi, orospunun normal bir insan olmadığını ve o şekilde sevilemeyeceğini bize bir kere daha ka-

nıtlamaya çalışmış. Patriarkal kültür, orospuları “sadece yatılacak bedenler” olarak bir kenara ayırdığına göre, kahramanlarımız da bu ayrıma sadakatle uymalı, kuralı çiğnememeliler. Kadının “arıza”sı (Doğa) erkeğe bulaşmamalı. Erkeklerin “erkeklerle mahsus” dünyası kirlenmemeli. Yazar *Beyaz Kale*’de Pağışah, Paşa, Hoca ve Ben’den oluşan, “erkeklerle mahsus” bir dünya kurmuştu. Bu dünyada erkekler ya da erkeklik adayları, “aptallar”a ya da “kadınlar”a karşı bir dayanışma içine girmişlerdi. Bu dayanışma içindeki erkekler [askerler] “sefer sırasında ... düşman [kadın] kadar, kimi zaman düşmandan da çok, uğursuzluktan [başarısızlıktan]” korkuyorlardı (129). Buradaki “erkeklerle mahsus” dünya, eğer Stevenson’ın bir bölünme ve eşdeş klasiğı olan *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*’ındaki erkeklerle mahsus dünyayı hatırlatıyorsa burada şaşılacak bir şey yok (bkz. Veder). Erkek idealini yaratan, bölünmenin kendisi olduğı gibi, bölünmeyi ayakta tutan da İktidar’ın sahibi olan arızasız Fallus.

Şefkat

Yine sevgi çerçevesinde düşündüğümüz şefkate de Orhan Pamuk’un yapıtlarında yer olmadığını belirtmek istiyorum. *Kara Kitap*’ta kahramanımız hiç kimseye şefkat, sempati ve anlayış göstermiyor. Çünkü gösteremiyor. O ya hayrandır ya da küçümsüyor, iğreniyor, nefret ediyor ve korkuyor; tek istediğı kendine hayran olunması. Sahip olduğı duygular böylesine sınırlı bir yelpaze içinde dağılmış. Şefkat ve sempati yokluğu kendini en çok yazarın ağlama ve gözyaşına karşı tavrında belli ediyor. *Kara Kitap*’ta Melih Amca’nın ağlatılmasının onun İktidar’dan indirilmesini gösterdiğine yukarıda değindim. Bunun dışında, “aptallar”ın seyrettiğı televizyondaki programın dili ağlamaklıdır (70), Saim resimlere gözyaşlarıyla bakmaktadır (79) vb. İsteyen, yazarın yapıtlarındaki karakterlerin “ağlamaklı” ve “gözü yaşlı” olduğı durumların bir dökümünü yapabilir. Burada önemli olan, gözyaşı ile alay etmenin, baştan beri tanık olduğumuz erkekliğı kanıtlama ritüelinin parçası olarak işlev görmesi. Ağlamama, cesur olma, korkmama idealleri, Aki-

ra Kurosawa filmlerinde gördüğümüz stoik samurayların, ağlamama, bedenlerine gelecek hasardan korkmama ve kadınlarla ilgilenmeme tavırlarına ne kadar benziyor.

Kuşkusuz ağlama ve gözyaşının dışlanması sevgi ve şefkat yoksunluğunun tek semptomu değil. Burada daha derin bir sorunla karşı karşıyayız. Bana öyle geliyor ki, şefkat ve anlayış duygularına sahip olan, başka insanları, bu arada dildeki sözcükleri manipüle edilecek ve üstünlüğü kanıtlamaya hizmet edecek malzeme olarak görmeyen insan, bu kadar rahatlıkla ve tarafsızlık kisvesine bürünerek, cücelerden, piçlerden, topallardan, uşaklardan ve orospulardan söz edemez.

Orhan Pamuk'un romanları aşağılama / aşağılanma ekseninde döndüğünden, bu basit ekonomi içinde dolaşıma sokulan "cüce", "piç", "topal", "uşak" ve "orospu" türünden meta-imgelerin hiç de masum anlamlar almadıkları, tersine, romansın radikal bölünmeleri içinde kolayca aşağı kutuptaki yerlerine yerleştikleri görülebilir. Bu bağlamda *Beyaz Kale*'de rastladığım ve çok üzdüğüm şu "cüce" tanımlaması üzerinde durmak istiyorum: "Allah'ın insan soyunun gururunu kırmak, saçmalığını duyurmak için yarattığı o eşsiz harikalardan birini, kusursuz bir cüceyi..." (112).

Bence şurası çok açıktır ki insan soyunun gururunu kıran cüceler değil, cücelerden bu şekilde söz edilmesidir. Ve hiç kuşkom yok ki, bu ülkenin, bu dünyanın cüce vatandaşları da elbet bir gün kendi adlarına konuşacaklar, bu tür hakaretleri hak etmediklerini söyleyeceklerdir. Öte yandan, burada "cüce"nin, bir "eksiklik", tam erkek ("İnsan") olamamış çocuk ve "T'daki kadın"ın metaforu olarak işlev gördüğünü de biliyoruz. Yukarıdaki cüce tanımlaması kahramanın kendi günah ve suçluluk ("kabahat" demesi lazım) duygusunu, kendisine acımasını yansıtıyor. Burada ister istemez onun bu dünyadaki izdüşümü olan yazarı düşündüğümüzden, insan soyunun gururunun bu şekilde kırılmasına gönlümüz razı olmuyor, bizim gibi fanilerden olan bir insanı değerli bulmaktan vazgeçemiyoruz. Kime yönelirse yönelsin, temel insani değer ve duygularda böylesine bir erozyonu kabul edemiyoruz.

Olmayan şefkatten söz ederken, güzelleştirilen şiddete değinmemek olmaz. *Beyaz Kale*'de rastladığımız şu cümle dikkate değer: "On torba barutla birlikte suratını da yakan bir köle kör oldu" (26). Burada "t" ve "k" seslerinin yarattığı aliterasyon, "ö"lerin asonansı takdire şayan. Gayet "ustaca" kotarılmış bir cümle. Burada yazar okura bir "eğlencelik" sunmuş oluyor. Şiddeti estetize etmiş, güzellik katmaya çalışmış. Amerikan filmle-
rinin ideal seyircisi gibi, fiziksel şiddete bu şekilde duyarsızlaş-
tırılan okur, ideolojik şiddetle karşılaşınca fazla yabancılık çek-
meyecek; hayran olunması gerekene hayran olacak, susturul-
ması gerekeni susturacak. Erkek ve İktidar olma programının
parçası olarak şefkati, ağlamayı, başkalarının acılarını paylaş-
mayı unutacak, şiddeti alkışlamayı öğrenecek. Köle kör olunca
sırıta-
cak. Sıcak koltuğuna iyice gömülecek, kendisinin kör olan
köle olmadığına, "erkeklik" in iki kere kaybolmadığına sevine-
cek vb. Orhan Pamuk şiddeti ustaca estetize etmiş! Başkalarının
çektiği acıyı kahramanımız melodi olarak duyuyor.

Olmayan sevgi ve şefkat öğelerinden söz ederken, diğer mo-
dernist yazarlarda olduğu gibi Orhan Pamuk'un eserlerinde de
görülen homoerotizm bağlantısına değinmek istiyorum. *Kara
Kitap*'taki homoerotizm, farklı bir sevmeme biçimi, cinsel yöne-
lim, davranış tarzı, pratik vb. olarak değil, narsisistik boyutla-
rı nedeniyle ilginç. Yazar, eşcinselliği hayranlık / küçümseme
ekonomisine bağlamış. En çok kızdığı, işin içine Doğa'nın ka-
rıştırılması, hayranlık ekonomisinde kutupların saflığının bo-
zulması. Dolayısıyla eşcinselliğe Doğa'yı bulaştıran, Kültür'ün
saflığını kirleten türden eşcinselleri de sistemine aykırı bul-
makta ("Andre Gide gerçekten bir homoseksüel miydi?" [82]).
Kültür uğruna Doğa'yı alt etmeye çalışan yazar, "erkek" e arı-
za bulaşmaması için elinden geleni yapmış. Metafiziğin sadeli-
ği, kutupların saflığı korunmalı, (*Beyaz Kale*'de) "zafer" ve "la-
net" getiren "silah", yani penis, bataklığa saplansa da, Fallus
kesilmemeli.

Oysa *Bir Kadın Düşmanı*'nda Reşat Nuri, sorunu, sınırı, yok-
luğu ne güzel saptıyor: olmayan şey, sevebilmek, sevmeme yetene-
ğine sahip olmaktır. Romansı var eden ise sevmenin gerçekleş-

meysi, harici gibi görünen engeller (ejderha-babalar, cadı-kadınlar) yüzünden bu dünyadaki kavuşmanın ertelenişidir. Romans, “erkeklik”e sahip olma, İktidar’ı gerçekleştirme uğruna sevme imkânından vazgeçmektir. Demek ki, burada yazarın inanmamızı istediği gibi eşcinselliği değil (bkz. Mevlânâ-Şems ilişkisi), narsisizmi tartışıyoruz. Sevme yeteneksizliği, soyut, şairane bir varsayım değil; tersine, günümüzün önde gelen psikiyatristlerini ciddiyetle düşündüren bir sorun (bkz. Kernberg).

Bence Reşat Nuri haklı: sorunu sağlıklı olarak saptayışının altında insanların güzelleşebileceklerine, mükemmelleşebileceklerine olan inanç yatıyor. Tektanrılı dinlerde ve Orhan Pamuk’un modernist romansı mükemmelleştiren divanında olduğu gibi varoluşsal ve ebedi bölünmüşlük / kötülük mitine bağlanmıyor büyük romancımız. (Burada “büyük” derken mesleğini profesyonelce yapıp yapmadığı ile ilgilenmediğimi belirteyim.)

Modernizmin sınırları

Kara Kitap “kalıcı” karakterler yaratan ebedi bir yapıt. Öyleyse, “bizde roman yoktur; kalıcı karakterler yaratılmamıştır” diye yakınmaya artık son vermemiz gerek. Kalıcı kimliğini edinen Galip-Celâl-Mehmet, ki aynı zamanda şeyh, şehzade ve sultandır, bu kimliğe kavuşabilmek, kalıcılık edinebilmek için yeterince bölünmüş, “kadın”ı bastırmış ve öldürmüş, “erkek”in yerine geçmiş, dolayısıyla ebediyeti hak etmiştir.

Aslında dikkat edilirse “Bizde roman var mı?”, “Romanlarımız kalıcı karakter yarattı mı?” tartışmasının doğurduğu roman ve kalıcı karakter fetişizmi tam da klasik gerçekçiliğimizin sona erdiği noktada gündeme gelmişti. Bu noktada roman romansa, karakter kahramana dönüşmüştü. Halbuki, tartışılması gereken sorun, neden karakterlerin kalıcı olması gerektiği ve kalıcı denen karakterlerin kalıcı olup olmadığıydı. Kalıcılık sorununun bir saplantıya dönüşmesinin de aslında modernist romansın tipik semptomları arasında olduğu söylenebilir. Kalıcılık uğruna, bakmışsınız, bize benzediğini varsaydığımız ka-

rakterler bir Âdem, bir Nuh, bir İsa, bir Odisseus, bir Sisifos, bir Hamlet, bir Don Kişot, bir Mevlânâ, bir Şeyh Galip oluvermiş. Kahramanlar “ölümsüz”lere sürtünerek ölümsüz olmak istiyorlar. *Kara Kitap*’ın Galip’i başka büyük karakterlere sarılıyor, onlara muhtaç olup onların desteğiyle kahraman oluyor ve kendini onların metaforu yaparak tutunmaya çalışıyor. Galip’i unutsak bile onu destekleyenleri, onun dayanmaya çalıştığı gelenegi unutmayacağımız için Galip’i de hatırlayacağız ister istemez. Bu da bir kimlik edinme, Galip olma yolu.

Türkçe edebiyatta klasik gerçekçilikten çıkış, klasik gerçekçiliğin değer ve konvansiyonlarının tutarlı bir eleştirisi, örneğin oradaki sınıfsal, cinsiyetçi ve etnik önyargıların, zümreleşme çabalarının aşılması doğrultusunda değil, tersine klasik gerçekçiliğin olumlu özelliklerinden kurtuluş, olumsuz özelliklerine ise dört elle sarılış şeklinde oluyor. (Örneğin Yakup Kadri’de, yukarıda saydığım olumsuz özelliklerin hepsi bol bol var; ama başka şeyler de var. Tanpınar’da bile bazen ilginç perspektif altüst oluşlarıyla karşılaşırız. Örneğin, Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’ne ek olarak yazdığı ve Dergâh Yayınları’nın romana eklemediği mektupta, kahramanın bir paranoyak olduğunu söylemiş ve bazı eleştirmenleri –hiç gerekmediği hâlde– şaşırtmıştı.)

Modernist edebiyatın okuyucuya özgürlük ve inisiyatif verdiği söylentisine de inanmıyorum. Yeni-aydının “avam”a, Orhan Pamuk’un alay ettiği şekliyle söylersek, “kişiliksiz sıradan vatandaş mankenleri”ne vereceği bir şey zaten yok. Hatta yeni-aydına göre, vermek istemek bile “banal”dir. Bu edebiyat, okura belki bir alkışlama ve yapıtın yazarına hayran olma özgürlüğü veriyor. Eleştiri ve söz söyleme özgürlüğünü ise alıyor. Her şeye karşı ironik olan, orospu, piç ve cüceleri bile “gözünü kırpmadan” anlatan yazar yapılacak eleştiriye (gerekten “protesto”yu) zaten yapıtında yapmış, söylenecek her şeyi söylemiştir. (Modernizmin değerlerini kafalarında henüz yeterince berraklaştıramamış olan bazı eleştirmenler buna inanıyorlar.) *Kara Kitap*’ı okuyanların kullandıkları özgürlük ise, bir arkadaşımın ifade ettiği gibi, “söz söyleme yetkisini kendinde

görmemek". Bence okuyucuyu yetkisizleştiren bir edebiyat aynı zamanda ona özgürlük kazandırıyor olamaz.

Başka insanların varlığını doğaya, hayvana, bedene, robota, mankene, maddeye indirgeyen edebiyat, okura özgürlük veriyor olabilir mi? Bence değerleri açıkça billurlaşmış olan bir zümre edebiyatının yeni-aydını, ancak altta kalana ideolojik şiddet uygulayabilirse ve yalnızca bu şiddet aracılığıyla sıradanlıktan kurtulabileceğini, ancak bu şekilde sınıfından hayranlık toplayabileceğini keşfetmiştir.

Alın-yazı-sı

Roland Barthes yıllar önce sınıfsal belirlenim ile bilinçaltı arasındaki ilişkiye dikkat çekmişti (33). Problemleri bir ilişki bu. Ne olduğunu tam olarak saptamak kolay değil. Böyle bir ilişki olmadığının söylemek ise, *Kara Kitap*'ı okuduktan sonra, imkânsız. Bu yapıt, "yazma" ve "anlama" etkinliklerinin toplumdaki sınıfsal ve psikoseksüel iktidar mücadelesinin sınırları içinde yerlerini aldıklarının altını çiziyor. "Yazı" ve "anlatma" açıkça kudret kazanma pazarlıklarının bir parçası hâline gelmiş. Kahramanımız kendinde eksik gördüğü şeyi fazlaştırmak istiyor, "anlatarak" onun fazlalığını kanıtlamaya çalışıyor. Onun patriarkinin yapı ve kurumları ile bir sorunu yok; o kendine yoksulların piyango umutları ile alay etmeyi seçmiş (334). Modernist yazar böylece bir "protesto"da bulunmuş sayılıyor. Kahramanımız yazdıkça sıradanlıktan kurtulduğunu, anlattıkça sözünün dinlendiğini, bu yoldan kimlik, otorite ve mevki kazandığını açıkça belirtiyor, bundan gurur duyuyor. Dolayısıyla, bize kafasındaki "yazı" ve "anlatı" modelinin ne olduğunu da öğretmiş oluyor. Bu model "asıl" ve "ebedi" olan iktidar'ın övgüsü.

Kara Kitap'ın anlattığı sınıfsal ve psikoseksüel iktidar mücadelesinde tarafların nitelikleri, kutupların içerikleri baştan verili. *Kara Kitap* iktidar ilişkilerinin mekanizmalarını toplumda mevcut şekliyle, yani içeriden, gayet yetkin şekilde betimliyor. Öğretici niteliği yüksek. Yazar metnini şifreler, gizli anlamlar vb. ile süslemişse de, burada baştan çözülmüş olan bir sır-

la karşı karşıya olduğumuzu, aslında çözülecek bir sır olmadığını, sırrın, çözümünü kendi içinde taşıdığını, arayışın kendini buluş, ilerlemenin geriye dönüş olduğunu öğreniyoruz. Sonuçta kötünün kötü, iyinin iyi, kadının “kadın”, erkeğin “erkek”, ebediyetin ebediyet, bu dünyanın da bu dünya olduğu kuşkuya yer bırakmayacak şekilde kanıtlanıyor. Bu arada “yazı”, Kutsal Kara Kitap, hayattaki sırrı alıp götürüyor.

Romansın sonundaki kavuşma, derin bir hayal gücüne ve yaratıcılığa dayanıyor: varılan son aynı zamanda başlangıç, tamlik, ebediyet... Ebediyette ise zaten başlangıç ve son, önce ve sonra yok. Her şey Aziz Augustinus’un *İtirafı*’nda olduğu gibi inceden inceye düşünülmüş. Süreç yok, ürün var. Her şey dikey, evrensel ve ebedi. Bu dünyada yaşanacak, öğrenecek bir şey olmadığı ve her şey baştan verili olduğu için bir arpa boyu yol gidilmiyor. Son derece huzur verici.

“Abdullah Efendi’nin Rüyaları”ndan bu yana modernist romansın kahramanı bölünüyor, bir ve tek olmayı istiyordu. Kahraman, bir ve tek olma uğruna çevresini yoksullaştırarak, hayatın güzelliklerini süpürerek, dünyayı çoraklaştırarak “galibiyet”e ilerledi. Pamuk’un üstünlüğünü kanıtlamaya çalıştığı Sanat bize görmediğimiz güzellikleri göstereceğine, gördüğümüz güzellikleri de alıp götürdü. Bunun yerine çirkin saydığımız şeyler, örneğin şiddet, estetize edildi.

Bu ciddi, trajik ve mükemmel yüksek kültür ürünü aynı zamanda modernist romansımızı bir sınıra getiriyor. Bize “öz-bilinç” denen şeyin aynaya bakmaktan ibaret bir tür cehalet, “kallıcı” olanın ise patriarkal kültürün kurumlaşmış ilişki ve değer yargıları olduğunu öğretiyor. Anlatılan “hikâye”nin hep aynı Ödipal anlam, hayattan daha ilginç ve şaşırtıcı olduğu söylenen “yazı”nın ise alınyazısı olduğundan şüphemiz kalmıyor. Sanki Aziz Pavlus’un “Korintlilere Birinci Mektup”unu dikkatle okumuş ve dersimizi öğrenmişiz: Şimdilik sırlı, kara bir aynadan kusurlu olarak görüyoruz; ama O Gün gelince, her şey netleşecek ve yüz yüze gelebileceğiz (Kor. 13.8). Yazarın işi gerçekten de “eski, çok eski, çok çok eski hikâyeleri yeniden kaleme almaktan ibaret” (Kara Kitap 426).

Rüya'nın uyanışı

Modernist romansın eriştiği mükemmellik, edebiyattan beklediklerimizi bir kez daha gözden geçirmemiz gerektiğini gösteriyor. Artık edebiyatın, hayatımızda zaten mevcut olan fiziksel ve ideolojik şiddeti, kudret kıskançlığını, edinmeciliği, meta-imge gürültüsünü bize aktarmasını, yani “gerçekçi” olmasını değil, bize bizde olmayanı vermesi gerektiğini daha iyi anlıyoruz. Örneğin Sait Faik'in kaynağı tükenmeyen vericiliği, değil insanları “manken” yapmak, Dülger Balığı'nı bile karakter yapışı gözümüzde büyük değer kazanmış durumda bugün. Sait Faik geçmişin değil, geleceğin yazarı. Sonra Nazlı Eray var –en sıradan olayları bile yepyeni, taptaze gösteren. Nazlı Eray, hayattaki sırrı bulup çıkarıyor ve okura veriyor. Yazısı şiddet, kin, sansasyon ve gürültüden arınmış. Laf kalabalığı, hüner gösterisi yok. Yazının arkasına gizlenmiyor. Kendisi olmaya çalışmıyor, zaten kendisi. Yaşanan anın güzelliğini ve insanların temel eşitliğini düşündüren bu süslemesiz, zarif, sıcak yazı, hayatımıza ne çok güzellik katıyor. Nazlı Eray vatandaşlardan manken olarak değil, “bizimkiler” olarak söz ediyor.

İhtiyaç duyduğumuz, hayatı sevmeyişin ama patriarkinin bölünmeleri içinde üstte konumlanmaktan duyulan memnuniyetin “yazı”sı değil, hayattaki sırrı alıp götürmeyen, onu metafiziğe indirgemeyen, yanıtı baştan verilmiş sorular sormayan yazılar.

Bana öyle geliyor ki, edebiyatımız ancak yeni bir romantizm çerçevesinde, yani yazarlar kendi mitlerini yaratmaktan vazgeçtikleri, [mutlak] ironiyi sınırladıkları, azamet duygularını terk ettikleri, “aşk”ı bırakıp sevmeye baktıkları, doğayı ve bedeni kötölemekten, “yaşam” ve “gerçeklik” sözcüklerine yalnızca gündeliklik, sıradanlık, yavanlık, bedensellik, hayvanilik anlamlarını yüklemekten vazgeçtikleri zaman yenilenebilir; belki ancak o zaman, edebiyatımız bir eksiklik giderme ve erkekliğin fazlalığını kanıtlama arenasından kurtulacak. Bugün nasıl Felsefe mitini önce felsefeciler sorguluyorsa (Rorty, Feyerabend), Yüksek Edebiyat mitini de önce edebi-

yatçılar eleştirmeli. Susturulmuş olan rüya topraktan fışkırmalı, hayatın romanstan büyük olduğunu, romansa indirgenemeyeceğini göstermeli.

Defter 16 (Nisan-Temmuz 1991): 126-51.

ARDINDAN

Bu yazının ilk sayfalarında fazlasıyla kaba bir modernizm değerlendirmesi var. Everdell'in *İlk Modernler*'i gibi bazı yetkin kitapları okuduktan sonra görüşüm değişti. Yazıdaki ikinci önemli hata ise sorunsal Ödipal bir çerçevede tanımlamış olmam. Yazarlar metinlerinin belirledikleri bağlamlarda alımlanmasını arzulayabilirler. Diyelim, preödipal konuyu perdelemek amacıyla okura tuzak kurabilirler. Yine de bu yazıdaki aşk ve diğer insan ilişkileri konusundaki "hiyerarşik imgelem" eleştirimin arkasındayım. Pamuk'un kayda değer bir edebiyatçı olmadığını düşünenler vardır benim gibi, ama Türkçe edebiyatın ülke dışında tanınmasına katkısı yadsınamaz. Öte yandan, Pamuk'un yapıtlarının edebi niteliğiyle zerre kadar ilgilenmeyip onu (kişiyi) milliyetçi (ön)yargılarla yeren yaklaşımları paylaşıyorum.

KAYNAKLAR

- Bakhtin, Mikhail. "From the Prehistory of Novelistic Discourse". *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Çev. Caryl Emerson ve Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. 41-84.
- Barthes, Roland. "Writing and the Novel". *Writing Degree Zero*. Çev. Annette Lavers ve Colin Smith. Önsöz: Susan Sontag. New York: Hill and Wang, 1968. 19-40. ["Roman Yazısı". *Yazının Sıfır Derecesi*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Metis Yayınları, 1989. 35-44.]
- Derrida, Jacques. "The Purveyor of Truth". *The Purloined Poe: Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading*. Ed. John P. Muller ve William J. Richardson. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988. 173-212.
- Frye, Northrop. *The Secular Scripture*. Cambridge: Harvard University Press, 1976.
- Gölpınarlı, Abdülhak. *Şeyh Galip*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1953.
- Kernberg, Otto F. "Barriers to Falling and Remaining in Love". *Object-Relations Theory and Clinical Psychoanalysis*. New York: Jason Aronson, 1977. 185-213.
- Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*. 2. cilt. İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.
- Pamuk, Orhan. *Beyaz Kale*. İstanbul: Can Yayınları, 1985.
- . *Kara Kitap*. İstanbul: Can Yayınları, 1990.
- . *Sessiz Ev*. İstanbul: Can Yayınları, 1988.

- Tanpınar, Ahmet Hamdi. "Geçmiş Zaman Elbiseleri". *Hikâyeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1983. 209-36.
- Veeder, William. "Children of the Night: Stevenson and Patriarchy". *Dr. Jekyll and Mr. Hyde After One Hundred Years*. Ed. William Veeder ve Gordon Hirsch. Chicago: Chicago University Press, 1988. 107-60.

Modern Edebiyat ve Abdülhak Şinasi Hisar'ın Sözlü Yazı Serüveni

Abdülhak Şinasi her şeyden önce bir eski zaman adamıydı.

– YAŞAR NABİ NAYIR

Hayal nedir, hakikat nedir? Pek de bilemeyiz.

– ABDÜLHAK ŞİNASI HISAR

Yakın dönemin romanları üzerine yapılan yeni bir çalışmada Abdülhak Şinasi Hisar'ın Ahmet Hamdi Tanpınar ile birlikte “yazınımızda yeni bir akımın öncüsü” olduğu öne sürülüyor (Timur 302). Acaba öyle mi? Bu soruya olumlu yanıt verilebileceğini sanmıyorum. Ancak bu saptamayı yapan yazarı uzun boylu eleştirmeye de gerek yok. Çünkü Hisar ile Tanpınar'ın birbirine benzetilmesiyle ilk kez karşılaşmıyoruz. Epeyce yerleşmiş sayabileceğimiz bu kanının tarihi Pertev Naili Boratav'ın 1944'te yayımladığı bir makaleye kadar götürülebilir (365-66). Hem Hisar hem de Tanpınar açısından talihsiz olan bu benzetme 1940'lar için kısmen hoş görülebilse de bugün maalesef çok muğlak bir edebiyat tarihi kavrayışını temsil ediyor. İki yazar arasında bulunduğu varsayılan benzerlikten yola çıkacak biri, Türkçe edebiyatta modernleşmenin nasıl gerçekleştiğini, modernin gelenekselden nasıl ayrıldığını, bu kopmaya aracılık eden estetik kanalların neler olduğunu bir türlü anlayamayacaktır.

Evet, Tanpınar ve Hisar aynı zaman diliminde yan yana bulunmuşlardır, birbirlerine saygılıdır vb. Ancak modern Türkiye edebiyatında, birçok bakımdan “son Osmanlı” sayacağımız Hisar ile Avrupalı modernist estetlerin her açıdan akranı

olan Tanpınar kadar birbirine uzak iki yazar bulmak zordur. Bu yazarların yapıtları apayrı kültürel dünyalara göndermede bulunurlar.

Bu yazının amacı Hisar ile Tanpınar'ın hayali bir akım içinde bir arada düşünülmesinin olası nedenlerini incelemek olmadığı gibi Tanpınar estetiğinin sorunlarına girmek de değil (bkz. Oğuzertem). Burada amacım Hisar'ın yapıtlarının, hangi önemli noktalarda, yalnız Tanpınar'dan değil, modern edebiyatın bütününde ağırlıklı olarak karşımıza çıkan eğilimlerden ayrıldığına dikkat çekmek.

Abdülhak Şinasi Hisar (1883-1963) elli yaşlarında yayımlamaya başladığı kitaplarında son Osmanlı dönemi İstanbul'unun üst tabaka yaşantısını anlatır (bkz. Nayır; Uysal). Hemen hemen bütün yapıtlarını "çocukluk döneminden şairane anılar" tarzında kaleme alan Hisar, bunların bazılarında kurmacamsı karakterlere de yer vermiştir. Çöküş dönemi İstanbul "aristokrasisi"nin dünya görüşü, günlük yaşantısı, hâl ve hareket tarzı hakkında bilgi edinmek isteyenler Hisar'ın yapıtlarında bu üst tabakadan birinin bakış açısını bulacaklar, o perspektiften sunulmuş bu antropoloji hazinesi karşısında büyüleneceklerdir de. Hisar'ın yazdıklarını büyüleyici kılan özellik, yazarın, çocukluğunun masalsı, fantezili dünyasını kendisiyle birlikte ileri yaşlara taşımış olması ve bunu yaparken de Türkiye'nin modern yaşantısına, onun "adileştiğini" söylemek dışında, ciddi bir ilgi göstermemesidir. Hisar'da geçmiş, bellek aracılığıyla bölünmeden bugüne taşındığı, yani zaman bilinci farklılaşmamış bir süreklilik gösterdiği için modernleşmenin getirdiği geçmişten kopma ve şimdiki zamana değer verme anlayışına rastlanmaz. Modern eleştirmenler, bir 20. yüzyıl yazarı olan Hisar'ın nasıl olup da toplumun şimdiki zamanından kaçınabildiğini anlamakta sık sık güçlük çeker, hayrete düşerler. Örneğin Vedat Günyol 1950'lerde yazdığı makalelerde Hisar'ın yapıtlarının "modası geçmiş" olduğunu söylerken kendi modern perspektifine göre haklıdır. Ancak Hisar gibi bir eski zaman hikâyecisiyle anlamlı bir ilişki kurabilmek için modern estetik duyarlılığın katılığından sıyrılmak gerektiğini sanırım bugün da-

ha iyi görebiliriz. Ne Hisar'ın modern olmaması yapıtlarının değersizliğini gösterir, ne de modern estetik kalıplar (evet, "kalıplar") sanıldığı kadar evrenseldir. Üstelik, modern perspektife göre kusur sayılan bazı edebi / kültürel özellikler modern-öncesi paradigma açısından otantiklik belirtisidirler.

Geleneksel / Modern

Kaybolmakta olan bir sınıfın varoluş hakkını savunan ve statüsünün geçerliliğini sürdürmek isteyen Hisar şimdiki zamanı "adi" bulmuştur. Ancak bu inanç bugünü geçmişten ayıran özelliklerin eleştirel, analitik bir kavrayışından uzaktır. Hisar geçmişle bugün arasında varolan farkı, toplumun nesnel olarak yaşadığı kopmayı kabul etmeye yanaşmamıştır. Modern çağda yaşayan ama modern bir yazar olmayan Hisar yeni oyunun yeni kurallarını anlamaya ve benimsemeye büyük bir direnç göstermiş ve "son Osmanlı" sıfatını Yahya Kemal'den çok daha fazla hak etmiştir. Dolayısıyla, her ikisi de geçmişe ilgi duyuyor diye Tanpınar ile Hisar arasında yapılan yüzeysel benzetme ne yazık ki Tanpınar'ın çok belirgin modernliği, daha doğrusu klasik modernliğin de (genelde gerçekçiliğin) ötesine uzanan modernist bir estetik geliştirmiş olması nedeniyle havada kalmak durumundadır. Söz konusu benzetmenin uygunsuzluğuna dikkat çekmek için Tanpınar'ın 1941'de yazdığı "Eski Şairleri Okurken" başlıklı makaleden bir bölümü anımsamak yararlı olabilir:

Eski şiiri seviyorum, fakat eskiyi sevenlerin çoğu ile anlaşıyorum. Ve bizzat bu anlaşılamazlık, bu şiirden uzak kaldığım zamanı boşa geçirmedigimi bana isbat ediyor. Benim ve arkadaşlarımdan (Nurullah Ataç, Sabahaddin Rahmi [aynen] gibi) bu sevgisiyle onların arasında büyük bir fark var. Onlar eskiyi devam halinde kendilerinde bulup seviyorlar. Beraberce mahbus oldukları bir daire içinde onu tanıyorlar. (189)

Tanpınar'ın burada kendini divan şiirinin gelenekçi hayranlarından ayırması ve geleneksel / modern ayrımında divan şiirini seven modern aydınlarla aynı safta yer aldığını söylemesi ye-

terince anlamlı. Bu ayrımnda Hisar'ın açıkça “eskiyi devam halinde kendilerinde bulup sev[enler]” ve bir daire içinde “mahbus” olanlar kategorisine gireceği varsayılabilir. Ve bunun nedeni de Hisar'ın geçmişle “ilgilenmesi” değil, geçmişten gelen bir dünya görüşünü, yaşantı ufkunu, malzeme derleme tarzını ve kompozisyon tekniğini yeniden üretmeyi sürdürmesidir. Hisar'ın geçmişle ilişkisi Tanpınar'ınki gibi bir bilgi nesnesiyle kurulan ilişki değildir. O, yalnız bugün değil, 1940'larda da geçmiş sayılan döneme ait edebi kavrayışları bilfiil sürdürmüştür. Tanpınar ise görüldüğü gibi modern toplumda böyle bir ısrarın bir tür vekaleten yaşama ya da mahpusluk olduğu kanısındadır. Oysa eksiksiz bir serüvendir Hisar'ınki.

Hikâye-hatıra / Roman

Birçok eleştirmen Hisar'ın yazılarının hangi edebi türe girdiği konusunda düşünmek zorunda kalmıştır (Hisar'ın yapıtları hakkındaki eleştirilerden seçmeler için bkz. Uysal; Özcan ve Ünlü). Abdülhak Şinasi Hisar geçmişle araya mesafe koymadığı, geçmişi bugüne bağladığı, tipik olarak ortaçağa ait yarı-sözlü kültürün efsanevi niteliklerini modern zamana taşıdığı için, yapıtlarına tarih, otobiyografi, roman ve şiir gibi modern edebi tür sınıflamaları açısından yaklaşmak isteyenler önemli zorluklarla karşılaşılıyorlar. Hisar'ın yazdıklarını içerdikleri zengin tarihsel malzemeye karşın tarih olarak değerlendiremiyoruz. Modern “mesafe” ve “nesnellik” gibi anlayışlara sahip olmamasının yanı sıra Hisar, kronoloji, belgeleme ve olgusallıkla de hiç ilgilenmez. Hisar'ın yazdıklarını otobiyografi olarak göremiyoruz, çünkü anlatının merkezine yerleşmiş tekil, “bireysel” bir perspektif bulunmuyor. Öte yandan Hisar'da gözlenen düzyazı idealinin modern tarih, bilim ve kurmaca yazımı alanlarında geçerli bütünlük, amaçlılık, seçicilik, nedensel gelişme, analitik yönelim gibi ilkelere uymadığını, bu düzyazının şiirselliğinin de daha çok divan şiiri geleneğinden gelen bir “şairanelik” olduğunu söyleyebiliriz.

Birçok okur öyle okusa ve bazı eleştirmenler öyle sınıflandır-

sa da, sözcüğü dikkatli kullandığımız zaman Hisar'ın yazdıklarına “roman” da diyemiyoruz. Bu, Hisar'ın kurmacaya yaklaşan üç yapıtında (*Fahim Bey ve Biz* [1941]; *Çamlıcadaki Eniştemiz* [1944]; *Ali Nizami Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* [1952]) bir dizi romancılık malzemesi, yani romanımsı karakter, durum ve çatışma bulunmadığı anlamına gelmez. Başka bazı eleştirmenler (bu arada Tanpınar) ise Hisar'ın yapıtlarını “hatıra” kategorisine sokmak eğilimindeler. Bütün bu belirsizlikler içinde daha da çarpıcı olanı, yapıtlarının hangi türe girdiği sorulduğunda Hisar'ın verdiği yanıtın eleştirmenlerde görülen karışıklığı giderecek netlikte olmaması. Kendisiyle yapılan bir söyleşide yazar kitaplarından bir yandan “samimi hatıralar”, diğer yandan da “hikâye” şeklinde söz ediyor (Uysal 13). Burada hem “hikâye” sözcüğünün Hisar'ın kullanımında kazandığı anlamın hem de “hikâye” ve “hatıra” kavramlarının bir arada ve iç içe kullanılmasının modern edebiyat nosyonlarının ne kadar uzağına düştüğü açıkça görülebilir.

Hikâyeleme / Kurmaca

Eleştiri bu tür ciddi sınıflama sorunlarıyla karşılaşınca sanat ya da kurmacanın doğasıyla ilgili soruları yeni baştan ele almak gerekir. Özellikle Hisar gibi bir yazarın yapıtları söz konusu olduğunda bunu yapmamak tartışmayı yarıda bırakmak olacaktır. Hisar'daki tür sorununu çözümleyebilmek için Tanpınar'ın Hisar'ın yapıtlarının değeri konusunda açığa vurduğu kuşkular bize bazı ipuçları verebilir. “Türk Edebiyatında Cereyanlar” başlıklı makalesinde Tanpınar, “daima hatıralarında kalmıştır” (126) diyerek Hisar'da gördüğü eksikliğin altını çizer. Kanımca burada Tanpınar, Hisar'ın bir hatırat yazarından başka bir şey olmadığını değil, hatırat ile kurmaca arasındaki eşiği aşıp kurmacanın kendisine varamadığını anlatmak istemiştir. Nitekim Tanpınar, Hisar'ın *Boğaziçi Mehtapları* adlı kitabı hakkındaki yazısında da “muharrir sanki romanın hazırlıklarıyla iktifa etmiş” (“Boğaziçi Mehtapları” 446) diyerek Hisar'ın çoğu yapıtı için geçerli olan bir gözlemlerde bulunur. Tabii ki eğer Hisar kurmacamsı yapıtla-

rını modern beklentilere yanıt verecek kurmacalara dönüştürememişse ne onun kurmacanın ne olduğu konusunda belirgin bir kavrayışı olduğundan emin olabiliriz ne de bildiğimiz anlamda kurmacanın Hisar açısından arzu edilir bir şey olduğundan. Bununla birlikte, kurmaca ile ona yaklaşan ama bir türlü kurmaca olamayan bu yazı türü arasında bir tür eşik olduğu düşüncesi modern anlatı nosyonlarımızı şekillendiren, birbiriyle ilintili kavramsal parametreleri hesaba katmamızı zorunlu kılar. Bu parametreler arasında modern anlatıların imgelem, bütünlük, yazar, karakter ve olay örgüsü gibi vazgeçilmez öğelerini sayabiliriz. Hisar'ın yazılarıyla modern edebiyatın bu parametreleri arasında varolan ayrımlar üzerine kafa yormadan Hisar'ın evrenini yeterince kavrayabileceğimizi sanmıyorum.

Fantezi / İmgelem

Hem Hisar'ın yapıtlarında hem de onlardan söz eden eleştirilerde en çok karşılaştığımız sözcüklerin “hülya”, “hayal”, “hafıza” ve “hatıra” olması bile kendi başına modern-öncesi bir edebiyat görüngüsüyle karşı karşıya olduğumuzu düşündürmeye yetebilir. Bu sözcüklerin çağrıştırdığı deneyim ufku romantik şair Coleridge'in *Biographia Literaria* adlı yapıtında fantezi ile imgelem arasında yaptığı ayrımı akla getiriyor. Fanteziyi “biriktirici ve bağdaştırıcı (çağrıştııcı) bir kuvvet” olarak tanımlayan Coleridge, “Fantezi, zaman ve mekânın düzeninden kurtulmuş bir bellek şeklinden başka bir şey değildir” dedikten sonra ekliyor: “[B]ildiğimiz bellek gibi fantezi de bütün malzemelerini çağrışım kuralına uygun olarak hazır şekilde” elde eder (256, 263). Okurlar, Hisar'ın yapıtlarında amaçlananın belleğin fantezili kullanımı aracılığıyla zaman ve mekândan kurtulma olduğunu bilirler. Bu bakımdan Coleridge'in fantezi tanımı şaşırtıcı bir isabet kaydediyor. Burada gözden kaçırmamamız gereken, fantezinin malzemesini “hazır şekilde” elde etmesi ve “biriktirme” yoluyla varlığını sürdürmesidir; yani fantezi saf anlamda “yaratıcı” değildir ve bu nedenle kendi başına kurmacanın yeterli koşulunu oluşturamaz.

Coleridge'deki imgelem tanımıysa bizi Hisar'da karşılığı bulunmayan bir edebiyat etkinliği evrenine götürecektir. Coleridge'e göre imgelem "yeniden yaratmak için eritir, yayar, dağıtır"; "idealize etmeye ve bütünleştirmeye uğraşır" (263). Coleridge'in fantezi ile imgelem arasında yaptığı ayrımın ışığında Hisar'ın yapıtlarında tam olarak neyin amaçlanmadığını anlayabiliyoruz. Hisar'ın sık sık roman olarak sınıflandırılan yapıtlarında bile büyük, ereksel bir plan, modern perspektifin "bütünlüklü" sayabileceği bir organizasyon olmadığını fark ediyoruz. Nitekim Yaşar Nabi de, Hisar'ın kitaplarını biriktirme ve ekleme yoluyla oluşturduğunu, her yeni baskıda hacimlerinin büyüdüğünü gözlemlemişti (27). Dahası, Hisar'ın yapıtlarının çeşitli uzunluktaki birimleri (cümle, paragraf, bölüm) rahatlıkla birbiriyle yer değiştirebilir. Hem bu kitapları baştan sona sırayla okuma gibi bir zorunluluk da yoktur.

Dolayısıyla Hisar'da kuvvetli bir hayal gücü olmasına karşın Coleridge'in imgelem tanımlamasının içerdiği özellikleri, yani yeniden yaratma, bütünleştirme ve idealize etmeyi gözlemleyemiyoruz. Yapıtları fantezili bir bellek kullanımına dayanan Hisar, modern edebiyatın vazgeçilmez ögesi olan icat ya da uydurmaya neredeyse hiç yer vermiyor.

Mozaik / Entrika

Sözlü kültür ve sözellik üzerine yapılan incelemeler, kompozisyonun önceden yapılmış bir plana dayanmaksızın mozaik gibi ekleme yoluyla işlenmesinin bütünüyle ya da kısmen sözlü olan kültürlere ait tipik bir özellik olduğunu ortaya koyar (bkz. Havelock; Ong). Bu çalışmalar sözlü anlatılarda çizgisel ve doruklu olay örgüsünün bulunmadığına da dikkat çekerler. *Orality and Literacy (Sözlü ve Yazılı Kültür)* adlı kitabında Walter J. Ong sözlü kültür koşullarındaki insan zihninin ekleme ve yinelemeci karakterine dikkat çekerek çizgisel olay örgüsünün sözel anımsama teknikleriyle bağdaşmadığını belirtiyor (37-41; 145). Bu gözlemler Hisar'ın okurlarına şaşırtıcı gelmez. Olay örgüsü (ya da entrika) kavramını "çatışmanın zaman için-

de açılımı” şeklinde tanımlayacak olursak, Hisar’ın yapıtlarında merkezi çatışmalar ve belirgin kronolojik göstergeler gözlemlenmediğinden bunların “entrikasız” olduğunu söyleyebiliriz. Hisar bu tür modern icatlardan habersizdir. Ayrıca entrikanın toplumsal bölünme ve tabakalaşmayla birlikte getirdiği etik sorunlar da onu bağlamaz; yani entrika karşısında masumdur.

Hisar’ın yapıtlarının okura iletlediği zaman duygusu klasik ve (Tanpınar’ınki gibi) modernist romanlarda görülen soyut zaman değil, doğanın ve insan ömrünün ritimlerini izleyen bir döngüselliştir. Soyut çizgisel zaman ya da bu zaman anlayışının modernist romanlarda görülen bilinçli bozuluşu yerine Hisar, okuruna, anımsanmaya değer etkinliklerin doldurduğu anlamlı sürelerden oluşan bir zaman duygusu verir. Süreler ve bunları dolduran etkinlikler birbirinden kopartılmadığından, yazar, anlatının yeni doğan gereksinimlerine karşılık vermek için aynı zaman dilimini tekrar tekrar ziyaret edebilir. Böylelikle, anımsanmaya değer deneyimler Aristo öncesi hayali bir ansiklopedideki gibi yeni başlıklar altında tekrar tekrar sınıflandırılır: Ancak Hisar’ın yapıtlarında entrika yok diye bunların organizasyonunun kaotik, tutarsız, ya da gelişigüzel olduğunu düşünmek bu kültür ürünlerine oryantalist, Avrupa-merkezli gözlüklerle bakmak olacaktır. Yapıtlarının modern kompozisyon özelliklerini taşıması onların dağınık olduğunu göstermez.

Hisar yazılarını bir entrika etrafında ve ereksel bir plana göre değil “yinelemeli tematik çağrışım” diye adlandıracağımız bir süreç içinde düzenler. Bundan kastedilen, yazarın, kişisel olarak anlamlı ve ilginç bulduğu bir temayı çağrışım, yineleme ve çeşitleme yoluyla geliştirmesidir. Hisar’da çok sık rastlanan bu sürece bir örnek olarak *Çamlıcadaki Eniştemiz*’in “İçinde Yüzdüğümüz İtikat Âlemi” başlıklı bölümünü verebiliriz. Burada yazar ondan fazla paragrafta “eniştemiz”in inanç sisteminin bir dökümünü çıkartır, “Deli eniştemiz sanki neye inanmazdı ki?” dedikten sonra saymaya başlar:

Büyüye inanırdı. ... Şeytana, perilere, iyi saatte olsunlara hatta, kimbilir, belki de Rüküş hanıma ve Yavru beye inanırdı. ...

Fala inanırdı. ... Uğura, uğursuzluğa; berekete ve bereketsizliğe inanırdı. ... Muskaya inanırdı. ... Nazara inanırdı. ... İnkisara ve bedduaya inanırdı. (48 vd.)

Bu şekilde akıp giden paragrafların ilk cümleleri hem sözdizimi hem de söz sınıfı bakımından birbirlerini yinelerler (İngilizcede “enation” denen bu özelliğin tanımı için bkz. Gutwinski). Burada yazarın belirgin amacı tek bir karakterin inançlarını ortaya dökmekse de bölümün tümel işlevi bütün bir cemaate ait bilgi ve inanç sisteminin epik kataloğunun çıkartılmasıdır. Kolektif belleğin sözcülüğünü üstlenen Hisar bu görevde kuşkusuz esin perilerinin anası Bellek Tanrıçasının çok yardımını görmüştür. Hisar’da sık rastlanan yinelemeli tematik çağrışım tekniğinin başka bir örneği *Fahim Bey ve Biz*’in birbirini izleyen paragraflarında Fahim Bey’in “oyuncularımız”, “musikişinaslarımız”, “iştikakçılarımız”, “edebiyatçılarımız” ve “tarihşinaslarımız” ile alışverişlerinin anlatıldığı bölümde karşımıza çıkar (120 vd.). Aynı yapıtın başka bir bölümünde yazar, her biri “yaşlanan, ihtiyarlayan adam...” formülüyle başlayan on paragraf boyunca yaşlanan kişiyle ilgili duygu ve gözlemlerini dile getirir (18. bölüm). Bunlar yalnızca birkaç örnek. Yoksa Hisar’ın yapıtlarının baştan sona bu derece kuvvetli biçimsel ve anlamsal ritmiklik örnekleri ile dolu olduğu söylenemez. Yine de Hisar’ın anlatıları modern perspektifin “fazlalık”, “tekrar” ve “ritüelimsi” sayacağı özelliklerle doludur.

Biz / Ben-sen-o

Hisar’ın yapıtlarıyla tanışmamış olsa da, okur, yukarıda verdiğimiz örnekte yazarın birinci çoğul şahsa verdiği önemi fark edecektir. Temel bir karakter etrafında örülen iki anlatının başlığında bile “-miz” ve “biz” bulunmaktadır. *Fahim Bey ve Biz*’deki “biz”in kimden söz ettiğini ampirik bir kesinlik ve indirgemeyle anlayamıyoruz. Bu kolektif özne Hisar’da bazen çocukları, bazen hane halkını, bazen de bütün bir topluluğu içine alır. Özellikle bu sonuncu işleviyle “biz”, yazarın yapıtların-

daki “konuşma”nın örtük ya da açık kaynağı ve hedefidir. (Bunun bir örneği epigrafta görülüyor.) Modern anlatılarda yazarın metne “müdahalesi” olarak anlaşılan görüngü, Hisar’da (entrika bulunmadığından) normal konuşmanın kendisi, ya da onun sanatlı bir uzantısıdır. Bütün geleneksel hikâyeciler gibi Hisar da “biz”i “biz”e anlatmaktadır.

Bu kolektif öznenin Hisar’ın yapıtlarını ne şekilde modern metinlerden ayırdığına dikkat çekebilmek için yukarıda sözünü ettiğim “İçinde Yüzdüğümüz İtikat Âlemi” adlı bölümün başlığını anımsamak yararlı olacak. Burada yazarın, kendisini de doğaüstü inançları olan insanlar arasına kattığını ve ne “eniştemiz”i kendinden, ne de kendini cemaatten ayırma konusunda bir eğilim göstermediğini görüyoruz. Yazar bu inançları şu anda paylaşmadığı hâlde bu ayrımı vurgulamamaktadır. Hisar’ın yerinde olsa modern bir yazarın yapacağı ilk iş (hem geçmişe hem başkalarına “mesafeli” baktığından) kendini bu kolektiften soyutlamak, ironi ya da hicve sapmak olurdu. (Burada ister istemez Tanpınar’ın *Enstitüsü*’ndeki Seyit Lütfullah karakterinin çizilişi akla geliyor.) Bu türden analizci inkâr, mesafe koyma ve olumsuzlama Hisar’ın üslubuna uygun değildir. O hep birinci, ikinci ve üçüncü şahıslar (yazar / okur / karakter) arasındaki ayrımların farklılaşmamış bir “biz” lehine azaltılmasından, hayat deneyimlerinin grup niteliğinin vurgulanmasından yanadır. *Fahim Bey ve Biz*’i okuyanlar anlatının son bölümlerinde yazar (“ben”) ile başkarakter (“o”) arasındaki ayrımın nasıl iyice zayıfladığını ve ikisinin neredeyse bir ortakyaşam ilişkisine girdiğini anımsarlar. Örneğin yazarın, “Eyvah! Zamanlar ne kadar çabuk geçiyor! Sür’atleri gittikçe artıyor. İnsanın yaşı ilerledikçe zamanı darlaşıyor” (216) diyerek aktardığı duygular biraz ileride başkarakterin duygularının “Aman! diyordu, şimdi günler ne kadar çabuk geçiyor! Evvelleri hiç de öyle değildi” (218) şeklinde dile gelişinde yankılanır. Artık yazar ile karakterin ölüm endişelerini birbirinden ayırmaya imkân kalmamıştır. Yazar, okurun da bu duyguları paylaşmasını arzular.

Hisar’ın yapıtlarını kurmaca-öncesi bir edebiyat anlayışına bağlayan nitelik, yazarın bilgi nesnesine mesafeli yaklaşmama-

sı, bu nesneyle duygu ve heyecan bakımından özdeşleşmesidir. (Aslında “nesne” sözcüğünün soğukluğu Hisar’ın kaygısının ne olduğunu anlatıyor.) Hisar’da görülen duygusal özdeşleşmenin güzel bir örneğine Fahim Bey’in normalde dikkat çekmeyecek bir pasajında da rastlarız: “Evet, Saffet Hanımın da, ne yapsın, kadınlık hâli, bazı sinirli günleri olur, onun da, *elden ne gelir*, her zaman günü gününe uymazmış...” (109, vurgu bana ait).

Burada okurun katılımcı duygularına yapılan çağrılar, modern Türkiye edebiyatının 19. yüzyılda Batılı türlerin girişinden sonra sürekli olarak uzaklaştığı bir duygu evreninin uzantısıdır. (Bugün birçok aydının Ahmet Mithat’ı küçümsemesinde de bu uzaklaşmanın payı yok mu?) Burada, edebiyatımızın dönemleştirilmesi açısından dikkat çekici olan, sınıfsal kökeni nedeniyle “avam”ı “adi” bulan Abdülhak Şinasi Hisar’ın, her şeye karşın, eski toplumun sözlü, cemaatçi, paylaşımcı özelliklerini 20. yüzyılın ortalarına kadar taşımış olmasıdır.

Minyatür / Perspektif

Yapıtlarının buraya kadar dikkat çektiğimiz özellikleri Hisar’ın izlediği yazarlık modelinin modern duyarlılıklarla ne kadar derin bir çelişme içinde olduğunu ortaya koyuyor. Yine de, eski toplumun yalnız kalmış bu üyesi, modern toplumda içine düştüğü farklılıktan dolayı bir “birey” gibi görülebiliyor. Oysa ayrıksılığına bakıp ona bir felsefe ya da yenilikçilik yakıştırmak ancak bir yanılsamayı ifade edebilir. Hisar’ın yapıtlarında bir kişi hakkında farklı kanıların yan yana bulunuşu bazen modernist bir çoğul perspektif tekniği gibi anlaşılabilir, bu görünüşü, kanımca, yazarın görececi kuşkuculuğundan değil, Rönesans öncesinin normal resimleme tekniğinden kaynaklanır, yani perspektif öncesi imge anlayışından. (Atasözleri dünyasında da farklı kanıları yan yana buluruz –ama üst üste değil.) Dolayısıyla Hisar’da “bireysel” bir bakış açısı bulmak ya da karakterlerinin “derindeki” psikolojilerini incelemek isteyenlerin işi zordur. Fahim Bey’in, toplumda yükselmeyi düşlediği oranda bir roman kahramanına benzediği söylenebilir –ama düş, düş

olarak kalacaktır. Dolayısıyla Fahim Bey'in iş hayatında başarılı olamamasını tam bir iktidarsızlık metaforu olarak okuyamıyoruz. O yalnızca entrikaya, bilinenin gizlenmesine yabancı biri olarak modern iktidar ilişkilerinin mantığını anlayamamıştır. Bu bakımdan Hisar'ın yapısı genelde metafizik okumaya kapalıdır. O okurunu "derin" karakterlerin gizli hesaplarını gözetlemeye davet etmez. Kendi yarattığı (uydurduğu) bir öyküyü anlatmaz. Yalnızca anımsanmaya değer bahisleri, fıkraları, kaanatleri ve fantezi yolculuklarını, bazen bir karakter etrafında örerek, ama hiçbir zaman büyük bir öntasarımı izlemeden, aktarır ("nakleder"). Kısacası onun yazarlığı modernliğin yazarlara bahşettiği "otorite"den yoksundur.

-miş / -di

Hisar'ın yapıtlarında karşılaştığımız "otoritesiz yazarlık" en belirgin olarak, kendini, kullanılan tipik zaman kiplerinde gösterir. Hisar'da en sık rastlanan iki zaman kipinden biri kulaktan duyma, sonradan fark etme ve geleneksel öyküleme için kullandığımız -miş'li geçmiş, diğeri de geniş zaman kipinin hikâyesidir. Öğrenilen geçmiş zaman kipinin (-miş) anlatıya kattığı ampirik belirsizlik, kurmaca olsun olmasın, görülen geçmiş zaman kipine (-di) büyük ağırlık veren ampirik yönelimli modern anlatıdaki kumanda ve kontrol ile temelden çelişir.

Nihayet, bir gece... bunu, hanımların hikâyeleriyle, biz de duyduk ki nihayet, Fahim Bey, bir gece hayırlı bir rüya görmüş. Bu rüyayı o zamanlarda ağızdan ağıza yayılmış, türlü türlü hikâye ve tefsir edilmiş ve manası karışmış olarak duymuştuk. (150)

Burada hem söylenti etkisinin tekrarlar yoluyla artırıldığını, hem de yazarın, söz konusu deneyimin ikinci elden oluşuna bilerek dikkat çektiğini görüyoruz. Ancak bu bilinçlilik herhangi bir hakikat arayışına yol açmıyor. Modern perspektife göre bilgi nesnesi olabilecek bu rüya Hisar'da söylentiden ayrılmıyor. Hisar'ın yazılarının temelinde şahsen gözlemlenen ya da uydu-rulan değil, (Coleridge'e göre "hazır olarak") işitilenin aktarıl-

ması yatar. Söylenti ve Nasreddin Hocavari öykülemeye ait zaman kipi Hisar'daki sözel / işitsel evrenin oyunbazlığına, olumsuzsalığına büyük katkıda bulunur. Modern edebiyatta hiçbir yazar fabl dünyasını Hisar'daki inandırıcılıkla yakalayamamıştır. Fahim Bey'den bir bölüm alalım:

Fahim Bey bu hanımlardan bir ikisinin kavlince saman altından su yürütenlerdenmiş! Vaniköyünde mi, Çengelköyünde mi, akrabalarından birinin bir eski yalısı ve burada teyzezadesi mi halazadesi mi, pek genç ve oldukça güzel dört beş kız varmış. (145)

Metni derinden saran olumsuzluk (-miş'li geçmişin kullanımı; olasılıkların çığ gibi büyüyüşü; sözü edilen akrabalık ilişkilerinin tam anlaşılamaması) hem yazarın nesnesinden deneysel uzaklığını gösteriyor, hem de fantezi dünyasındaki yolculuğu.

Geleneksel üsluplu bir hikâyeci olan Hisar'ın sanatı gözleneni / uydurulanı anlatmaz. Bu sanatın anlamlı bulduğu, başkalarından duyulan ve bellekte kaydedilenin aktarılmasıdır. Dolaşısıyla, yukarıdaki örneklerde yazarın başkişisini göz önünden (ya da otorite alanından) kaçırmış gibi görünmesi ancak modern bir önyargıyı ifade edebilir. Ne de olsa bu örnekler yalnızca yazarın karakterle ilişkisinde Tanrı perspektifinin bulunmadığını gösterir. Modern düşünce ise bu fantezi ve söylenti ortamında bireyin feda edildiğini, yaratıcı imgelemin köreltildiğini söyleyecektir. Nitekim, "Boğaziçi Mehtapları" başlıklı makalesinde Hisar'ı över gibi görünen Tanpınar (hep ikili konuşmaz mı?) kitabın "fertleri sil[işi]"nden söz eder (446).

Mevcutlaştırma / Taklit

Buraya kadar Hisar'daki yazarlık modelinin modernlik açısından doğurduğu ciddi sorunları ele aldık. Hisar'ın yazarlığı Tanrısal her şeyi bilme, her yerde bulunma ve yoktan var etme rollerini üstlenmemiştir –oysa bu roller modern yazarlık ideoloji ve teknolojisinin ayrılmaz parçalarıdır. Kültür tarihçisi Jean-Pierre Vernant'ın eski Yunan kültürünün dönüşümü bağla-

mında dile getirdiği özlü görüşü ödünç alarak söylersek, Hisar, “ ‘mevcutlaştırma’, yani görünmeyenin mevcut kılınmasından görünüşün taklidine” (152) geçişi yapmamıştır. Diğer bir deyişle o, “gerçek şeylerin dış görünüşlerini sahte hâlde yeniden üreten taklitçi yapıntı (İng. *artifice*) şeklinde tasarlanan imge anlayışı”na (152) varmamış, minyatür tekniğinde olduğu gibi (o an) görünmeyi mevcutlaştırmada ısrar etmiştir. Ve tabii ki, “sanat”ın aslında “yalan” olduğunu / olabileceğini hayal bile etmemiştir Hisar. (Yakından tanıdığı Ahmet Haşim’de ise bu görüşün ne kadar berrak bir şekilde ifade edilmiş olduğunu biliyoruz. Bkz. Ahmet Haşim, 124, 192.) Dolayısıyla da baştan beri izini sürmeye çalıştığımız modernlik formülünü ele geçirememiştir:

Birey = imge = imgelem = entrika = gizlilik = uydurma = otorite = iktidar.

Hisar / Proust

Abdülhak Şinasi Hisar’ın modernlikle ilişkisi böyleyse, eleştirmenlerimizin bu geleneksel üsluplu hikâyeciyle Avrupa modernizminin önde gelen temsilcilerinden Marcel Proust arasında sık sık kurdukları yakınlığı neye dayandıracağız?

Hem Hisar’ın hem de Proust’un geçmiş zaman peşine düşmelerinden yola çıkılarak arada tartışılmaz bir benzerlik kurulduğu biliniyor (bkz. Uysal; Ünlü ve Özcan). Ben bu yakınlığın teknik bakımdan daha çok her iki yazarın da geniş zaman kipinin hikâyesine verdikleri ağırlıktan kaynaklandığını iddia edeceğim. Hisar’ın yapıtında -ardı kipinin -miş kadar önemli olduğunu biliyoruz. Öte yandan, Proust’un *Recherche*’sini anlatı söylemi hakkındaki çalışmasına temel alan Gérard Genette, bu romanın ilk üç ana bölümünde “ne olurdu”yu anlatan sayfaların “ne oldu”yu anlatanlardan daha çok olduğunu (sayarak) gözlemlemişti (117-18). Bu durumda insan, çocukluk anılarını gündeme getiren her iki yazarın da geniş zaman kipinin hikâyesini kullanmalarını doğal karşılayacaktır. Yapıtları arasında bu kipi kullanmalarından doğan görünüşteki benzerliğe

karşın, ben yine de bu kipin bir yazarın söyleminde yüklendiği anlamın diğerininkinden temelde farklı olduğunu düşünüyorum. Bu farkı vurgulayabilmek için Genette'in, *Recherche*'nin genel karakteriyle ilgili bir saptamasına dikkat çekmek istiyorum: *Recherche*'deki anlatının ritmi temelde klasik romanda olduğu gibi özetleme ile sahnelemenin almasıma (münavebesine) değil, başka bir almasıma, yinelenen ("ne olurdu") ile tekil olanınkine ("ne oldu") dayanır (143).

Recherche ile ilgili çalışmasında Genette'in genelde Proust'un "yinelemeden duyduğu sarhoşluğu" (123) vurgulamasına karşın, bu, söz konusu anlatıda, hiç de az sayıda geçmiş zaman kipi (*passé simple*) bulunduğu anlamına gelmiyor. Proust ile Hisar'ın anlatıları arasındaki fark kanımca en çarpıcı şekilde bu noktada ortaya çıkıyor. Hisar'ın düzyazıları ne Genette'in klasik romanla ilgili tanımlamasına uymaktadır, ne de Proust'un kine. Özetleme ile sahnelemenin almasımini da, yinelenen ile tekil olanın almasımini da bulamayız Hisar'da. Çünkü Hisar *görülen* geçmiş zaman kipini (-dı) kullanmaktan neredeyse bütünüyle kaçınarak bunun yerine -miş ve -ardı kiplerini kullanmış, böylece yazılarındaki gizemli, büyülü atmosferi elde etmiştir. Hisar'ın "görülen"den kaçınışı, modern şimdiki zaman bilincine, dolayısıyla kronoloji yasasına ve çizgisel, doruklu anlatıya kapalı kalmış olmasıyla ilintilidir. Yapıtlarında belirgin zaman göstergelerinin bulunmayışı, ya da zamansızlık (akroni), bunların kronoloji icadını tam anlamıyla içselleştirmemiş bir dünyadan kopup geldiğini gösteriyor. Yeri gelmişken belirtelim ki, Hisar'da belirsiz geçmişe duyulan eğilimi Bakhtin'in epik anlatılara atfettiği "mutlak geçmiş" görüngüsü ile kıyaslamak kanımca fazla abartmalı olmayacaktır (bkz. Bakhtin). Hisar'da "gibi", "sanki" ve "güya" kullanılmadan yapılmış bir benzetmeye rastlanmaması da yenilik ve (avangard şiirdeki gibi) şok etkisi peşinde olan değil, bilinen, samimi bir dünya kurmak isteyen bakış açısını yansıtıyor. Bu dünyada, kamusal alanın kişidiş (gayri şahsi) göstergeleri yerine paylaşılan, kişisel alanın anlamlılığı önemli olduğundan, Hisar'ın yapıtlarında, özel ismin, mesleğin ve dış görünüşün de önemli ol-

madığını görüyoruz. (Aslında yazar evin kadınlarını dış dünyanın erkeklerinden daha iyi tanımaktadır.) Baştan beri değindiğimiz özelliklerin yanı sıra bu bakımlardan da Hisar'ın yapıtlarının epik özellikleri vurgulanabilir.

Hisar'ın tersine, Proust'un geniş zamanın hikâyesini kullanışında anlatının çizgiselliğine ilişkin modern yasadan habersizlik söz konusu değil. Tersine, Genette'in belirttiği gibi, Proust'un zamanı "sapkınlaştırması", hayatında "bir tekerrür yasası araması"nın ayrılmaz parçasıdır. Zaman ile giriştiği bu "tehlikeli" oyun, Proust kahramanının "hayatının sürekliliğini algılama konusunda ... doğuştan getirdiği yeteneksizliği" giderme çabasının bir ürünüdür (160, 125, 142). Genette'in bu gözleminin de ortaya koyduğu gibi, Proust'ta geçmişe bakış, açıkça kendine bakışın çıkarlarına bağımlı kılınmıştır.

Proust'ta geçmiş zamanın hikâyesinin kullanılması, kişiliği tehdit eden parçalanmaya karşı hayatta bir bütünlük kurmaya, ya da bütünlüğü yeniden kazanmaya hizmet ederken, aynı kipi Hisar'daki kullanımı, bağlı bulunduğu bütün duygu ve söz evreniyle birlikte, parçalanma alanı olarak görülen modern-den kaçınmanın, yeni kültüre direnmenin, dünyanın "muhayyel" karakterini korumanın bir aracı olacaktır. Proust yitirileni "arar"; Hisar ise mevcutlaştırmak istediğini "anar". 18. yüzyıl romanının "ben-şimdi-burda-gözlüyorum" modelini bozmak için ne yaparsa yapsın, modernist roman da, sonuçta, bir merkez, bir köken aramayı sürdürür. Hisar'ın izlediği "biz-duyardık" modelini roman gündeminin bireyci içe-bakışı ve metafizik merkezli söylemi ile bağdaştırmak ise olanaksızdır. Bırakın çirkin şeylerden söz etmeyi, onlara bakmayı bile ayıp sayan Hisar tam bir edebiyat adamıdır.

Hisar'ın yapıtları kronolojik bakımdan mekanik yeniden-üretim çağına ait olsalar da kültürel bakımdan hikâyecilik çağının derinliklerinden kopup gelirler. Dolayısıyla, yazarla okur arasında geçerli modern sözleşme hükümlerinin dışında kalırlar. Evvel zamanlara aittir onlar. "İşte böylece, evvel zaman içinde, yani söz söylemeye imkânımız ve söz dinlemeye vaktimiz olan günler ve gecelerde..." (*Fahim Bey ve Biz* 107) diye

konuşur Hisar. Walter Benjamin ona katılır: “Dinleme yeteneği kayboldu, dinleyiciler topluluğu da yok oluyor” (91).

*Defter 18 (Ocak-Haziran 1992): 114-27.**

KAYNAKLAR

- Ahmet Haşim. *Bize Göre, Gurabâhânei Laklakan, Frankfurt Seyahatnamesi*. Haz. Kenan Akyüz. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.
- Bakhtin, M. M. “Epic and Novel”. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. M. Holquist. Çev. C. Emerson ve M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. 3-40. [“Epik ve Roman”. *Karnavaldan Romana*. Ed. Sibel İrızık. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001. 164-208.]
- Benjamin, Walter. “Storyteller”. *Illuminations*. Ed. H. Arent. Çev. H. Zohn. New York: Schocken Books, 1969. 83-109. [“Hikâye Anlatıcısı”. Çev. Nurdan Gürbilek ve Sabir Yücesoy. *Son Bakışta Aşk*. Haz. Nurdan Gürbilek. İstanbul: Metis Yayınları, 1993. 77-100.]
- Boratav, Pertev Naili. “1943 Yılında Edebiyatımız”. *Folklor ve Edebiyat*. 1. cilt. İstanbul: Adam Yayınları, 1982. 365-6.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria. Selected Poetry and Prose of Coleridge*. Ed. A. Stauffer. Modern Library College Editions, 1951. 109-428.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Çev. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980. [Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayinevi, 2011.]
- Gutwinski, Waldemar. *Cohesion in Literary Texts*. The Hauge: Mouton, 1976.
- Günyol, Vedat. “Abdülhak Ş. Hisar ya da Mânevi Romatizma”. *Dile Gelseler*. İstanbul: Çan Yayınları, 1966. 132-37.
- Havelock, Eric A. *Preface to Plato*. Cambridge: Harvard University Press, 1963. [Platon: Filozof Şaire Karşı. Çev. Adem Beyaz. İstanbul: Pinhan Yayınları, 2015.]
- Hisar, Abdülhak Şinasi. *Çamlıcadaki Eniştemiz*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1967.
- . *Fahim Bey ve Biz*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1966.
- Nayır, Yaşar Nabi. “Önsöz”. Hisar, *Fahim Bey ve Biz*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1966. 5-29.
- Oğuzertem, Sûha. “Fictions of Narcissism: ‘Nature’ and ‘Culture’ in the Stories of Ahmet Hamdi Tanpınar”. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Indiana: Indiana University, 1990.
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. Londra: Methuen, 1982. [Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi. Çev. Sema Posacıoğlu Banon. İstanbul: Metis Yayınları, 1995.]

(*) Bu yazının İngilizcesine şuradan ulaşılabilir: “An Adventure of Oral Narrative in Modern Turkish Literature”. *Journal of the Hellenic Diaspora* 18.1 (1992): 41-54 – y.h.n.

- Tanpınar, Ahmet Hamdi. "Bogaziçi Mehtapları". *Edebiyat Üzerine Makaleler* 443-47.
- . *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969.
- . "Eski Şairleri Okurken". *Edebiyat Üzerine Makaleler* 189-91.
- . "Fahim Bey ve Biz". *Edebiyat Üzerine Makaleler* 441-42.
- . "Türk Edebiyatında Cereyanlar". *Edebiyat Üzerine Makaleler* 102-31.
- Timur, Taner. *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*. İstanbul: Afa Yayınları, 1991.
- Uysal, Serinnet Sami. *Abdülhak Şinasi Hisar*. İstanbul: Serinnet Matbaası, 1961.
- Ünlü, Mahir ve Ömer Özcan. *20. Yüzyıl Türk Edebiyatı Tarihi*. 2. cilt. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1988.
- Vernant, Jean-Pierre. "From the 'Presentification' of the Invisible to Imitation of Appearance". *Mortals and Immortals: Collected Essays*. Ed. ve çev. Froma I. Zeitlin. Princeton: Princeton University Press, 1991. 151-62.

Romanının Kahramanı Fahim Bey

Biraz hülyalı da olabilir, fazla hayalperest de. Teşebbüsi şahsi âleminde ömür boyu peşinde koştuğu düş bir türlü gerçekleşmemiş olabilir, ama kimin düşü gerçekleşir ki? Deli olduğu söylenmişse de, olsa olsa azıcık kaçıktır hepimiz gibi. Onu hep bir koşuşturma içinde görenler, akıllı bulanlar da vardır, beceriksiz ve pısırik olduğunu söyleyenler de. Ahlaksız bulanlara da rastlanır, kibar ve yüksek taraflarını önemseyenlere de. Hem çok bonkördür, hem de aşırı tutumlu. Kültürlüdür ama galiba epey de saftır. Belki kadınlarla gönül eğlendirmekten hoşlanır, belki de haremine düşkündür. Mutekit değilse de rüyaya inanır. Her eski İstanbullu gibi onda da derin bir tarih ve tabiat duygusu vardır muhtemelen. Dünyanın bu en ciddi adamının serüvenleri nedense insanları güldürüp durur. “Bizim yabancı bir hayattan sanki bildiğimiz nedir?” (124); “Hakikatin binbir cephesi, çehresi, mânası ve başka başka görünüşleri yok mudur?” (128).

Bu malzeme, yapı ve üsluptan “bütünlüklü bir roman karakteri” çıkması beklenmemelidir; çıkmamıştır da. Zaten Abdülhak Şinasi Hisar’ın, “bütünlük”, “roman” ve “karakter” konularında bir iddiası ve ısrarı olmamıştır. Bu konularda ısrarcı olanlar, 1941’de yayımlanışından bu yana *Fahim Bey ve Biz*’i roman,

Fahim Bey'i roman karakteri, Hisar'ı ise romancı sayan eleştirmenlerdir. Anlaşılan, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kitap yayımlandığı yıl çıkan "Fahim Bey ve Biz" başlıklı makalesindeki şu gözlem pek işe yaramamıştır: "Ona şüphesiz ki, bir roman diyemezdik" (408). Tersine, kuşaklar boyu eleştirmenler, *Fahim Bey ve Biz*'i roman saymayı sürdürmüş, "roman" ve "karakteri" hakkında lehte ve aleyhte yazmışlardır. Tarihsel ve biçimsel bakımdan roman türünün ayırt edici özellikleri konusunda belli bir akademik birikime sahip olan eleştirmenlerde bile bu yorum karışıklığına rastlanır. Örneğin, 1968'de yayımlanan ve kitapla aynı başlığı taşıyan yazısında Murat Belge, "Eserleri arasında da yalnız romanlarına değer verebilirim" diyecek, "*Fahim Bey ve Biz*'e benzer bir roman okuduğumu hatırlamıyorum" (315) sözlerinden sonra yapıtı bir roman olarak okumayı sürdürecektir. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* adlı kapsamlı çalışmasıyla bilinen Berna Moran da, kendisiyle 1984'te yapılan bir söyleşide, çalışmasında ele almadığı "romancı"lar arasında Hisar'ı da sayar (172).

Oysa Kléber Haedens'in Türkçeye *Roman Sanatı* adıyla çevrilen kitabına yazdığı "Romana Dair Bazı Hakikatler" başlıklı önsözden, Sermet Sami Uysal'ın bugün hâlâ önem taşıyan kitabının girişindeki "sohbet" kısmında söylediklerinden (13-14), Cevdet Kudret'in *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman* adlı yapıtının ilgili bölümünde (467-76) farklı kaynaklardan alıntılanan görüşlerinden de anlaşıldığı üzere Hisar, aslında ne roman yazmaya niyet etmiş, ne de yazmıştır. Tersine, çeşitli yazı ve konuşmalarında "romanın hiçbir kalıba girmeyeceği" kalıbı altında romanda edebiyat yapılmaması, şairane olunmaması, yazarın kişisel duygu ve düşüncelerini dile getirmemesi yolundaki önerilere ısrarla karşı çıkarken, romanda vaka kaygısının birincil sayılmasını, macera merakı güdülmesini ve üslupsuzluğu eleştirirken, edebiyatın belli bir yer ve zamandaki tekil insanı değil, ebedi insanı ele almasını savunurken aslında "roman"ın anayasasına cephe almıştır. Yazar, roman konusundaki bu "özel" görüşlerini belli bir tutarlılık, süreklilik ve cesaretle dile getirmiş olmasaydı bile, *Fahim Bey ve Biz* gibi yapıtla-

rının epistemolojik evreni ve anlatıbilimsel parametrelerine biraz yakından bakan bir çalışma bunların roman sayılamayacağını ortaya koyabilirdi.

Kitapta en az Fahim Bey kadar, belki daha da çok, okura biz-zat seslenen yazarı buluruz. Hisar yazarlık görevini hayali bir anlatıcıya devretmeyi reddeder. Romanın “yetkeyle” yaptığı-nın tersine, mahrem alana girmekten kaçınır. Anlatım, olgu-sal olmaktan çok duygusaldır. Anlatıya, romandan beklenen -di’li geçmiş değil, -miş’li geçmiş ve geniş zaman egemendir. Birinci ve üçüncü kişilerde sesleniş dönüşümlü olarak kullanılır ve bunlar, hepsini kapsayacak bir “biz” söyleminde sentez-lenir. Kurmaca anlatıcı(sı)nın şimdi ve oradaki varlığını dev-reye sokan, betimleme ve diyalogla beslenen sahneleme tekni-gine yapıtta genelde yer verilmez. Bu nedenlerle, yazarın esin-siz, modelsiz ve kaynaksız yaratıcılık nosyonuna inanması, ya-ni karakterini “uydurması” da beklenmez. “Yaratıcı yazar” ol-mayan Hisar, bu yüzden, “etkilenme endişesi”ne de kapılmaz. (Hisar’ın yapıtlarının neden roman sayılamayacağı daha önce tartışılmış [bkz. Oğuzertem], yazarın romanla ilgili görüşleri ve eleştirel yargıların bazı sorunları Alena Ramiç’in yüksek lisans tezinde ayrıntıyla irdelenmiştir [bkz. Ramiç].)

Hisar’ın yapıtlarını konu alan eleştiri, tipik olarak, yazarın roman yazmadığını fark edememiş, algıdaki bu zaaf yazarın edebiyatçılığının teslim edilmesinde de tereddütler doğurmuş-tur. Yapıtlarının türü konusundaki hatalı algı, bazı örnekler-de, yazarı örtük olarak eleştirmekle, bazılarında ise karalamak-la sonuçlanmıştır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun görünüş-te (ve herhalde aslında) mültefit olan değerlendirmesinde ge-çen “hoş bir gevezelik”, “tatlı bir sayıklama”, “basit dedikodu edası” ifadeleri (alıntılanan Uysal 49), Tanpınar’ın “Türk Ede-biyatında Cereyanlar” başlıklı yazısındaki kısa Hisar değeren-dirmesinde geçen “daima hâtıralarında kalmıştır” (122) sözü, diğer bazı dışlayıcı yorumların yanında fazla göze batmayabi-lir. Cevdet Kudret de “ ‘hikâye’ diye nitelediği romanları dahi çoğu zaman birer anı gibi görünmektedir” (467-68), “romanla-rını anı biçiminde yazdığı için, ister istemez hikâyeye kendini

de katmış, roman kişileri karşısında acıma, sevme, yerme, vb. gibi duygularını açıklamıştır” (469) ya da “sırasını düşürdüğü, ikide bir vaka dışına çıkmış, birtakım yer tasvirleri, düşünce ve duygu çözümlmeleri yapmıştır” (470) gibi cümlelerinde örtük eleştirilerini mesafeli bir dille ifade etmiştir. Hisar’ın edebiyat anlayışını “manevi romatizma” bağlamında değerlendiren Vedat Günyol’un edebiyatla pek de ilgili olmayan yazılarını ise bu mesafeli eleştiriler arasında sayamıyoruz. Buna karşılık, Muzaffer Buyrukçu, bulunduğu edebiyat çevrelerindeki gözlemlerini kaydettiği günlük dizisinin parçası olan *Sıcak İlişkiler*’de, Hisar hakkında, tipikliğiyle dikkat çeken yargılarda bulunmuştur. Günlüğünün ilgili kısmında Buyrukçu, Murat Belge’ye söylediklerini şöyle aktarır:

Abdülhak Şinasi Hisar hakkında yazdığı yazıyı okuyup okumadığımı sordu. Okuduğumu söyledim ve Abdülhak Şinasi Hisar için düşündüklerimi belirttim. Yapıtlarında sağlam bir örgü, bir denge yoktu. Bir dağınıklık, sınır, kural tanımayan bir coşkunluk onun özelliği idi. Çok parlak, insanı şaşırtan pasajlara yer yer rastlamak mümkündü. Bu güzellikler yapının bütününe yayılmış olsaydı kuşkusuz büyük bir yazar sayılacaktı. Ama araya, anlattığı olayların çok altına düşen, çoğuna katılamayacağımız yorumlar sokunca, düşünür yanının ille de belirmesini isteyince, yapıtta bir bozulma başlıyor, yazarın pek de lehinde olmayan ya da lehinde olan her şeye gölge düşüren bir durum çıkıyordu ortaya. Bir yazarın kendini frenleyememesi, kişisel düşüncelerini ve yargılarını, daha başka yabancı öğeleri yapıta katma yolunu seçmesi, belki onu manen rahatlatıyor, yaptığından büyük bir tat alıyordu ama bu küçük oyun yapıtı zayıflatıyordu. Eğer edebiyat üstüne, kişinin sosyal, siyasal tutumu, dünya görüşünün nasıl olması üstüne söyleyeceği birtakım sözler varsa toplar, ayrı bir kitap hâlinde yayımlayabilirdi. Ayrıca A. Ş. Hisar’ın düşüncelerinin bir özelliği yoktu, herhangi bir düşünce sistemine de bağlı değildi. Bu bölüm pörçük, zaman zaman birbirleriyle çatışan düşünceleri hangi amaçla hikâye örgüsünün içine sokuyordu? Yoksa kla-

sik edebiyat geleneğini sürdürmek miydi isteği? Ama modern romancıların sözgelimi, Marcel Proust'un geçmiş zaman malzemesi üstüne kurulmuş edebiyatının etkisi[n]deydi. Böyle bir anlayışı olan yazarın, Balzac'ın romanlarında kusur sayılan bir yanı doğru olarak yapıtlarına yerleştirmemesi gerekirdi. ... A. Şinasi Hisar da böyle "kusurlu" bir roman anlayışının temsilcisiydi. (163-64)

Buyrukçu'nun yargıları, roman ve romancıdan beklenenler konusunda kritik belirlemeler içerir. Başarıyla temsil ettiği açığa göre, Hisar'ın edebiyatı türleşmemiştir, yani "hâlâ" karışiktır. Yazar kendini sınırlayamamakta, maalesef kendi görüşlerini dile getirmektedir. Öyleyse, galiba, klasik edebiyat geleneğini sürdürmektedir. Romansal söylemi "yabancı öğeler"den arındırmayı hedefleyen bu tarz eleştiri, Hisar'ın "sanatlı söz"den beslenen, söyleyenin orada bulunmasını gerektiren hikâyelerini, romanın biçimsel söylemi uğruna, o söyleme sığınarak öksüz bırakır.

Halbuki, daha önce olduğu gibi bugün de okur, yer verdiğimiz eleştirel itirazların pek de farkında olmadan, Hisar'ın edebiyatçılığını önemseyebilmekte, Fahim Bey'i de, yazarını da benimseyebilmektedir. Ortada bir roman ve roman karakteri bulunmasa da, hakkında söylenenler ve bunların sunuluş tarzı, Fahim Bey'in etkili bir edebi kimlik olarak yaşamasını sağlamakta, hatta buna yetmektedir. Bu edebi kimliği yaratan yapıt da, bütün eleştirilere ve "beklenen" romansal biçimin aradan geçen zamanda Türkiye'de aldığı yola karşın ayaktaadır. Pe ki, roman ol(a)mamasından kaynaklanan bütün "kusur"larına karşın, yapıtın bu küçümsenmeyecek başarısında Fahim Bey tipinin hiç mi payı yoktur? Yoksa roman olamayan bir yapıttan psikolojik bir derinleşme zaten beklenemez mi? Hisar "birey" olabilmiş midir ki bireyin psikolojisini gereğince yansıtabilsin? Modern ve roman sayılmayan yapıtların, sık sık, bu iki soruda dile gelen önyargılarla değerlendirildiğini anımsarsak Hisar'ın yapıtının da benzer bir (bilinçdışı) yargıyla karşılaşmış olabileceğini, dolayısıyla da, yazarın, roman türüne yakışmayan üslu-

buna odaklanan eleştirinin psikolojik bir varlık olarak Fahim Bey'i tam da bu nedenle ihmal ettiğini düşünebiliriz. Gerçi eleştirinin Fahim Bey'in psikolojisine tepkisiz kalışındaki sorun, Türkiye'nin psikoloji özürü, yani psikoloji okuyamayan eleştirisinin genel zaafının masum bir uzantısı da olabilir. Türkçe edebiyatla ilgili metinlerde sıkça karşımıza çıkan, "yazar karakterin psikolojisine inmiştir", "ilk psikolojik romanımızdır" gibi ifadelerdeki tuhaflığı ve bu saptamaları tipik olarak izleyen düşünce boşluğunu bu bağlamda anımsayabiliriz. Ancak, Fahim Bey'in psikolojisinin *Fahim Bey ve Biz*'in hâlâ zevkle okunabilmesindeki tartışılmaz payını göz önüne alırsak burada masum bir bilgisizlikten çok, beklentisini, psikolojinin yalnızca romanda sunulabileceğine ayarlamış yorumcunun doyumsuzluğuyla yüzleştığımız düşünülebilir. Galiba, "kusursuz roman"ı kollayan eleştirinin *Fahim Bey ve Biz*'e gösterdiği tepkinin altında Fahim Bey'in psikolojisinin yapıtta "bu tarzda" sunulmasına karşı bilinçdışı bir direniş vardır.

Fahim Bey bir roman karakteri olsa, tanışma olasılığımız bulunmayan bu uydurma varlıkla imgesel düzlemde özdeşleşebilecek, onda "kendimizi bulabilecek", onu "yaşayan", "evrensel" bir karakter ilan edebilecektik. Oysa, Murat Belge'nin dediği gibi, "Fahim beyi hep uzaktan ya anlatıcının, ya da başka kişilerin sözleriyle tanımamız, onunla özdeşliğimizi (*identification*) önlüyor" (319-20). Burada "imgesel" özdeşleşmenin kastedildiğini varsayıyor, Bertolt Brecht'i izleyerek, edebiyat yapının akıldışı özdeşleşmeler kurmayı sağlamamasını eleştirmiyoruz. Edebiyattan, bizi, başkasının yerini almaya değil, başkalarına ilişkin farkındalığımızı yükselterek kendimiz olmaya özendirmesini de bekleyebiliriz. Dolayısıyla, Hisar'ın Fahim Bey'i anlatırken ona benzediğimizin ve / ama o olmadığıımızın altını çizen "müdahaleleri", tam da bu yüzden, yaşamımızdaki anlamlılığın sürmesine katkıda bulunur. (Yeri gelmişken belirtelim: Hisar'ın yapıtlarındaki yazar sözleri birçok eleştirmene deneme türünü hatırlatsa da bu sözleri o bağlamda değerlendirmek de doğru olmaz; çünkü modern bir tür olan denemede düşünceler okur önünde "denenir". Hisar ise düşünce-

lerini alenen denemez. Zaman içinde imbiğinden geçirdiği, zamansızlaştırmaya çalışırken bir üsluba kavuşturup vecizeleştirdiği düşüncelerini yeri geldiğinde sunar.)

Buyrukçu'nun "klasik", bizimse "geleneksel" saydığımız bu Hisar metninde psikoloji, yapıtı kendi başına taşıyacak ölçüde, hem de hiç yabana atılmayacak bir sistematikte mevcuttur. Psikoloji insanla birlikte değil de sanki burjuva çağında doğmuş gibi insana yaklaşmak, yazarı yeterince burjuva olmamakla eleştirmeyi tahayyül edebilen acayip bir tür "ilerici" eleştiriyi olanaklıdır. Yapıtlarına başka itirazlarımız olabilirse de, *Fahim Bey ve Biz*'de psikoloji, bu dayanaksız anlayışsızlık sistemini geçersizleştirir.

Anlatımı ağırlıklı olarak geleneksel, sözel çerçevede gerçekleşse de, Fahim Bey'in hiç de yabana atılamayacak ölçüde derinlikli, bütünlüklü, kendi içinde tutarlılık barındıran bir "içselliği" vardır. Yazının ilk paragrafındaki saptamalarda öne çıkardığımız belirsizlikler, daha doğrusu, bunların *Fahim Bey ve Biz*'deki karşılıkları, çoğunlukla görünüştedir. Fahim Bey "deli" değildir. Hayali şirketinde kendi kendine yazışırken düşlerine biraz fazla kaptırırsa da, gerçeklikle ilişkisi bütünüyle kopmamıştır. O, toplumda çok daha sık rastlanan bir psikolojik profil sergiler. Takıntılı, kuruntulu, kuralcı, ayrıntıcı, biriktirmeci, arşivci, malumatfuruştur. Asli olan ile tali olanı karıştırabilir; niceliği nitelik yerine koyabilir; işin özüne değil şekline önem verebilir. Yazarın belirttiği gibi, işe verdiği önem "lafzi", ilgisi "sathî" olabilir (73). Bu düşünce ve davranış özelliklerinin altında, yaşamını yaratıcı şekilde sürdürmesini engelleyen gerilemecî (regresif) hayallerin önemli bir payı vardır. Ömrü boyunca babasını memnun etmeye çalışırken izlediğimiz Fahim Bey, yaşamdan zevk alma kapasitesini de büyük ölçüde yitirmiştir.

Hisar'ın bu tipik nevrotik kişilik hakkındaki gözlemleri, öyle bir kişinin bugün de varlığını sürdüren ortamlarda nasıl alımlanabileceği konusunda düşündürücü, eğlendirici, okurun duygusal katılımını davet eden incelikli yaklaşımlar sergiler. Fahim Bey'i belli bir modele dayandırdığı bilinen yazar, gerçek-

çi romanın biçimsel kaygılarına kapılmayarak, üstelik bu anlatı tarzını ısrarla eleştirerek, inandırıcı ve düşündürücü bir edebi varlık yaratabilmiştir. Roman yazmadığı için, ulaşılamayacak bir kimliğe hayranlaşma gereksinimini geçici olarak doyuracak, yani imgesel düzlemde özdeşleşilebilecek ama duygusal bakımdan ilişkisiz kalınacak bir “yıldız” yaratma gayreti içinde olmamıştır. Tersine, Hisar, “aramızda” rastladığı Fahim Bey’i bir yandan kahramanlaştırırken diğer yandan da yıldızlarını dökerek yıldızlaşmasını önler ve onu “biz”e iade eder. Yazarın kendini ve kişisini ulaşılmaz kılmayan, dolayısıyla yapıtı “kapatmayan” bu yaklaşımı, anlatısının, modernist edebiyat ürünlerinde olduğundan farklı, ama çok daha gerçek bir anlamda “açık yapıt” özelliği sergilediğini düşündürür. Fahim Bey hakkındaki değişik bakış açılarını devreye sokmakla yetinmeyip “Bütün bunlar kendi kendimde kalan faraziyeler ve tahminlerimin karanlık sahasını geçmemiştii” (75) diyebilen, anlattığı kişiye “kendi ruhi hali[n]in tesiri altında kalan bir mana ver[diğini]” (79) kabul eden yazar böylelikle “yetkesini” paylaşmaktadır. Hisar, kökenini gerçekçi romanda bulan bireyci-gayri şahsılık ideolojisine kapılmadan, anlatıcı kılığına bürünerek herkes olmaya çalışmadan, yığınsallığın psikolojik basıncına direnme cesareti göstermiş, o kadar da farklı olmayan bir kişiyi özelleştirebilmiş, okurda ötekine ilişkin bir farkındalık, yani ilişkidelik yaratabilmiştir. Edebiyattan beklenebileceklerden biri de budur.

Fahim Bey ise bir yetişkin olarak oyununu sürdürür. Gündüşleriyle yaşayan Fahim Bey, Hisar’ın değilse de kendi romanının kahramanıdır.

kitap-lık 83 (Mayıs 2005): 106-10.

KAYNAKLAR

- Belge, Murat. “Fahim Bey ve Biz”. *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994. 315-22.
- Buyrukçu, Muzaffer. *Sıcak İlişkiler*. İstanbul: Adam Yayınları, 1982.
- Cevdet Kudret. *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*. 2. cilt. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1987.

- Günyol, Vedat. "Abdülhak Ş. Hisar ya da Mânevi Romatizma". *Dile Gelseler*. İstanbul: Can Yayınları, 1966. 132-37.
- . "Geçmişe Konan Bellek". *Dile Gelseler*. İstanbul: Çan Yayınları, 1966. 122-31.
- Hisar, Abdülhak Şinasi. *Fahim Bey ve Biz*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1996.
- . "Romana Dair Bazı Hakikatler". Kléber Haedens. *Roman Sanatı*. Çev. Yaşar Nabi. İstanbul: Varlık Yayınları, 1953. 3-15.
- Moran, Berna. "Roman, Keskin Kuralları Reddeden, Farklı Örneklerle Dolu Bir Tür". Söyleşiyi yapan: Seyyit Nezir. *Edebiyat Üzerine*. Haz. Seval Şahin Gümüş. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004. 171-77.
- Oğuzertem, Sûha. "Modern Edebiyat ve Abdülhak Şinasi Hisar'ın Sözlü Yazı Serüveni". *Defter* 18 (Ocak-Haziran 1992): 114-27.
- Ramiç, Alena. "Abdülhak Şinasi Hisar'ın Söyleminde Gelenek". Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi. 2002. <http://www.thesis.bilkent.edu.tr/002020.pdf>
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. "Fahim Bey ve Biz". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995. 408-09.
- . *Türk Edebiyatında Cereyanlar*. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995. 101-27.
- Uysal, Sermet Sami. *Abdülhak Şinasi Hisar*. İstanbul: Sermet Matbaası, 1961.

Kayıp Yazarın İzi, Elias'ın Gizi

[Bu “eleştiri öyküsü”nde adı geçen kişi ve olayların gerçek kişi ve olaylarla ilişkisi bulunabilir.]

Kütüphanedeki az sayıda Türkçe kitap arasında dikkatimi çekmişti. Şöyle bir göz atmak için ödünç almıştım. Arka kapağında, Haldun Taner Öykü Ödülü'nü kazandığı belirtiliyordu. Bu da merakımı kamçılarlaştırmalı. Sonrasında tuhaf bir okuma serüveni geliştirdi.

Birkaç cümlesini okuduktan sonra bir tarafa bırakacağınız kitaplardan değildi. Epey dizgi hatası vardı ama Türkçesi pek aksamıyordu. Yazarın sözcük dağarcığı zengindi. Klasik Türk müziği ve antikacılık alanlarında önemli bir birikime sahip olduğu anlaşılıyordu. Kurgusunda da ilginç sayılabilecek öğeler vardı. Öykü kitabı olarak sunuluyordu ama bir öykü derlemesi değildi. Başlığın altındaki “Üç Kısım Tekmili Birden” sözleri ve öykülerin başlıklarına eşlik eden üstbaşlıklar, belli bir bütünlüğe sahip olduğunu gösteriyordu. Kitaptaki öyküler, o dönemde –hatta hâlâ– gözde olan ikiz kimlik, gerçeğin göreceliliği, çoğul anlatıcı perspektifi gibi bazı izlek ve tekniklere dayanıyordu. Bu ilk izlenimlerden yola çıkan yüzeysel bir değerlendirmeye “iyi edebiyat” sayılabilirdi. Nitekim öyle sayılmış ve önemli bir öykü ödülünü kazanmıştı.

Ancak galiba kitabın başka bir boyutu daha vardı. Dili ve yansıttığı kültürel birikim, arka kapakta yazıldığı gibi, “[g]-

enç öykücü”nün “ilk yapıtı” olamayacağını düşündürüyordu. Kitabın adı, epigrafi, öykülerin başlık ve üstbaşlıkları, öykülerdeki sahtecilik ve kayıp kimlik izlekleri, metinde yazarının kimliğiyle ilgili bir oyun oynandığını sezdiriyordu. Bu, “postmodern” denince akla gelen, bazılarınca otomatik olarak iyi edebiyatın göstergesi sayılan (ama “metin içinde” kalan) bir oyun muydu? Yoksa bu kitap, daha doğrusu yazarı, gözde izleklere dayanan bir metin kurarak edebiyat dünyasına bir oyun mu oynuyordu? Kitabın “ciddi edebiyat”la bağdaşmayan bazı öğeleri olduğunu, yüzeydeki bazı öğelerin altında okura farklı bir mesaj iletmeye çalıştığını düşünüyordum. Kitapta hem bir edebiyat dili vardı, hem de, alttan alta, bu dilin parodisi. Öykülerdeki olayların gelişimi epey rastlantısaldı. Anlatı sık sık özgünlükten uzaklaşıyor, klişeleşmiş ifadelere, diyaloglara yer veriyordu. Hem gözde izlekleri, teknikleri kullanıyor, hem de araya abes düşünceleri, banal sözleri, düşün ve edebiyat alanındaki klişeleri sıkıştırıyordu. Yazar, bir yönüyle “üsluplu”, diğer yönüyle “şakacı” bir kitabı piyasaya sürmüş gibiydi. Sonuçta “otoriteler”in onayını almıştı, ama belki de aslında onlara bir oyun oynuyordu. Nasıl bir oyundu bu? Amacı neydi? Kimdi bu yazar?

Birkaç kez okuduktan sonra kitabın takma adla yayımlanmış olabileceğini düşünmeye başladım. Ancak Türkiye’ye döndüğümde bu varsayımım geçersizleşti; çünkü kitabın kapağındaki adın gerçek bir kişiye ait olduğunu öğrenmiştim. Edebiyat dünyasındaki gelişmeleri yakından izleyen bazı dostlar tabii ki kitaptan haberdardılar. Öğrendiğime göre, kitaba öykü ödülü verildiğinde yazarının kimliği hakkında bazı söylentiler yayılmıştı. Kitabın yazarı olan ya da öyle görünen kişi gerçekten bir edebiyatçı mıydı? Söylentiler bir süre devam etmiş, sonra konu kapanmış, daha doğrusu unutulmuştu.

Yıllar geçiyor, kitabın yazarı yeni bir yapıt yayımlamıyordu. Kitap da, yazarı da edebiyat dünyasının gündeminden çıkmıştı. Metnin niteliği zihnimi kurcalamaya devam ediyordu ama kitabın izini yitirmiştim. Bazı notlar almıştım, fakat nasıl olsa Türkiye’de bulurum diye fotokopi yaptırmamıştım. Ancak piyasa-

da da, bazı kütüphanelerde de (kayıtlarda görünmesine karşın) bulamıyordum. Sanki gizli bir el, kitabı ulaşılmaz kılıyordu.

Geçen yaz üniversitede bir öğrenci yanıma yaklaşıp kendini tanıttı ve bu kitabı bilip bilmediğimi, hakkında ne düşündüğümü sordu. Kitapla ne vesileyle ilgilendiğimi kendisine ayak üstü anlatamazdım, anlatamadım. Kitabı bildiğimi, ilgilendiğimi, aradığım hâlde bir türlü bulamadığımı söyledim. Öğrenci, benim için bir kopya sağlamaya çalışacağını söyledi.

Ders yılı başında, aynı öğrenci, telefon edip kitabın bir kopyasını getireceğini söyledi ve birkaç dakika içinde bırakıp gitti. Israrıma karşın ücretini almamış, para ödemediğini söylemişti. Her şey o kadar çabuk olup bitmişti ki kendisine yeterince teşekkür edemediğimi düşündüm. “Hızır” rolünü üstlenen bu arkadaşımız, kitabın benim için taşıdığı tuhaf önemi bilmiyordu. (Kitaba yeniden ulaşmamı sağlayan Mustafa Eray Yücel’e çok teşekkür ediyorum.)

Kitaba yeniden kavuşunca daha önceki varsayımlarımı bir yana bırakıp yeni bir gözle okumaya çalıştım. Ama düşüncem değişmiyordu. Bence burada edebiyat dünyasına bir oyun oynanıyor, okurdan, örtük olarak, kitabın “diğer” ya da “asıl” yazarının kimliğini düşünmesi isteniyordu. Önceki okumalarda dikkatimi çekmeyen bazı ayrıntılar yeni okumada anlam kazanmaya başlamıştı. Kitap, “ciddi edebiyat” gibi sunuluyordu, ama alttan alta, şakacı bir söylemi vardı. Zihnimde oluşan yeni profile göre, yazarı, edebiyat alanında “iddialı” biri değildi. Kitap, edebiyatçılara sunulan bir “edebi aldatmaca”ydı ve bu, metin düzleminde örtük olarak dile getiriliyordu. Metin, “edebiyat gibi” kurulmuştu, ama “edebiyat dışı” olduğunu kabul ediyor, hatta bunu özellikle vurguluyordu. Burada söz konusu olan, sözcüğün kaba anlamında bir “sahtekârlık” değil, bir aldatma oyunu, edebi bir şakaydı. Edebiyatçılar tarafından önemsenmesi, yazarın, kendine koyduğu hedef doğrultusundaki başarısını gösteriyordu. Edebiyatçıları gayet güzel işletmişti.

Edebi aldatmacalar (İng. *literary hoax*), modern kültür tarihinin ayrılmaz bir parçası olmuşlardır. Edebiyat değerlendirmelerinde özgünlük, biriciklik ve telif yapıt nosyonlarının egemenlik

kazanmasından bu yana yüzlerce aldatma vakası ortaya çıkmıştır. Macpherson'un, Chatterton'un 18. yüzyıldaki aldatmacaları kültür tarihine mal olmuştur. Türkiye'deki Râbiâ Hatun vakası, Avustralya'da hâlâ tartışılan Ern Malley olayı, yakınlarda fizikçi Alan Sokal'ın postmodernizm kapsamına giren bazı argümanları deşifre eden sözde-bilimsel makalesi şu an aklıma gelen diğer örnekler. Sözcüğün dar anlamıyla "edebiyat" alanına giren aldatmacalarda, çoğu kez, bir ya da birkaç kişi bir şair icat eder, uydurulmuş bu şair, keşfedilmiş gibi piyasaya sürülür. Bu bazen o kadar inandırıcı olur, sahte şairin şiirleri o kadar beğenilir ki, sık sık alıntılanmaya başlar, antolojilere bile girebilir. Alan Sokal'ın "bilimsel" girişiminde de kurgunun, retorik, imgelerin bir "edebiyatçı bilinci"yle devreye sokulduğu görülmektedir.

Bu "eleştiri öyküsü"nde irdeleyeceğim metnin "edebiyat" sayılıp sayılamayacağı tartışılacaktır. Kitabın bir yerinde "saçma-sapan, uyduruk bir öyküden başka birşey" (93) olmayabileceği söylene de, böyle metinler, belli koşullarda "edebiyat" sayılabilir. Edebi aldatmacalar, sıradan sahtecilikler gibi değerlendirilemezler. Kendisine "sahte edebiyat" görüntüsü vermesine karşın, bence bu metin edebiyatın parçasıdır. Kitabın öneminin "edebi değer"inden değil, oynadığı oyundan, edebiyatçıları yanıltma başarısını göstermiş olmasından kaynaklandığı savlanabilir. Ama yalnızca bu bile onu "edebiyat" saymak için yeterli bir nedendir. Edebi aldatmacaları edebiyatın parçası saymakla kalmamalı, bu tür yapıtların edebiyata yaptığı önemli katkıyı da kabul etmeliyiz. Edebi aldatmacalar, belli bir dönemin edebiyat anlayışını, değerlerini, sistemini, kurumlarını sorgulamamızı sağlar. Kalıplaşmış değerlerimizi (ya da değerlerimiz arasında kalıplaşmış olanları) gözden geçirmemize olanak tanır. Bunlar iyi edebiyatta (da) aranan niteliklerdir. Hatta bu bakımdan, kendiliğinden "edebiyat içi" sayılan bazı edebi oyunbazlıklardan çok daha anlamlıdır. Ancak, edebi aldatmacalar ortaya çıkarılmazsa edebiyatın yadırgatıcı, dolayısıyla farkına vardırı ve kültürü yenileyici işlevi yerine gelmez.

Bu vakadaki aldatmacanın yukarıda sözünü ettiklerimden farklı bir tarzda tezgâhlandığını düşünüyordum. Aldatan ki-

şı, aldattığını metinde örtük olarak dile getiriyor, ancak kitabın asıl yazarı olarak başka bir kişiyi piyasaya sürüyor, yapıtı bu görünüşteki yazar üstleniyordu. Birisi kitap yazacak, başka biri de o kitabın gerçek yazarı gibi rol yapacak... Bu pek inanılır bir senaryo değildi; fazlasıyla cüretli bir girişimdi. Ancak ulaştığım (ya da ulaştığımı sandığım) ipuçları beni böyle bir sonuca götürüyordu. Bu inanılmaz senaryoya inanıyordum, çünkü bence metin bunu söylüyordu.

* * *

Doksan beş sayfalık kitap, İngilizce bir epigraf ile önsöze benzer bir metinden sonra gelen üç ana bölümden (ya da öyküden) oluşuyor. Dört cümlelik İngilizce epigrafta Merry, Gimli ve Gandalf adlı karakterler arasında geçen bir diyalog aktarılıyor. Bu konuşmalardan çıkan sonuç, kitabın aldatmacı içeriğine son derece uygun, çünkü bu diyalogda, kapıların ancak parolayı bilen dostlar için açılacağı söyleniyor (*“if you are a friend, speak the password and the doors will open”*). Epigrafın alındığı kaynak olarak Oscar Wedgwood’un 1893’te yayımlanan, 1962’de yeni basımı yapılan *Tales from Babylon* (Babil Masalları) başlıklı yapıtı gösterilmiş. Yaptığım araştırmada böyle bir yazara da, kitaba da rastlamadım. Merry, Gimli ve Gandalf’ın J. R. R. Tolkien’in *Yüzüklerin Efendisi* adlı yapıtının karakterleri olduğunu öğrendim. Aktarılan diyalog bu kitaptan alınmış olabilir (okumadığım için bilemeyeceğim). Kısacası, epigraf, bir epigrafa benziyor ama alıntılандığı belirtilen kaynak gerçek değil. Epigrafın amacı, kitabın aldatmacı içeriğine, parolalı (ya da şifreli) niteliğine dikkat çekmek. Bu yarı-sahte epigrafın kaynağı olarak gösterilen kitabın adındaki “Babil” sözcüğü, farklı dillerin karmaşasını, “Masal” ise hem bir edebi türü, hem de “uydurma” nosyonunu çağrıştırıyor. Böylelikle, parolayı anladığımı sanıyor, açılan kapıdan giriyorum.

Kitabın sonraki bölümü bir tür önsöz, ama herhangi bir başlığı yok. Kurmaca yapıtlar genellikle bu tür önsözlerle sunulmazlar. Yazar, bu önbölümde “masalbilime girişi”ni (11), masallar hakkındaki bazı gözlemlerini dile getiriyor. İlk bakışta

metnin deneme üslubuyla yazıldığı söylenebiliyor. Biraz dikkat edilince, bu bölümün de bazı özel mesajlar vermeye çalıştığı anlaşıyor. Bu bir öykü kitabıysa, yazarı, acaba neden ısrarla “masal” türü üzerine bir söylem geliştiriyor? Bölümü birkaç kez okuyup bazı tuhaflıkları not ettikten sonra, “masal” sözcüğünün “uydurma” anlamını da akılda tutmamız gerektiğini anlıyoruz. Yazarın masallar hakkında söyledikleri çoğunlukla genelgeçer düşünceler olsa da, araya sıkıştırılmış bazı ifadeler, kitabın uydurmaca niteliğine gönderme yapıyor. Şu cümleler özellikle ilgi çekici:

Ve tabii aynı şey kişiler için de geçerlidir. Adsızdırlar ya da eğer bir adları varsa eğer [aynen], yalnızca anlatıya bir kolaylık ve akıcılık katmak için verilmiştir bu adlar onlara veya belki de amaç belli bir özelliğe ya da farklılığa dikkat çekmektir. Ama, sonuç olarak güvenilirliği epeyce kuşku götürür bir isim ve bilgi seliyle boğar bizi masal ve ister istemez kaptırınız kendimizi bu önlenemez akışa. (14)

Masallar hakkındaki genelgeçer görüşlerin arasında böyle bir pasaj ister istemez kuşku uyandırıyor. Masallarda kişilerin “genellikle adsız” oldukları söylenemez (Keloğlan, Keloğlan’dır). Demek ki yazar, fazla belli etmeden, adların güvenilirliği konusuna dikkat çekiyor. “[1]sim ve bilgi seli” de, son derece tutumlu olan masal anlatılarının özellikleri arasında yer almaz. (Masalda Keloğlan’ın kime ne yaptığı bellidir.) Ancak bu kitabı farklı bir anlamda “masal” sayacak olursak yorumumuz da değişecektir. Belki de yazar, bu önbölümde, masal türü hakkında geçerli olabilecek görüşlerle geçerli olamayacakları bir arada sunmakta, ama alttan alta “sahte kimlik” olgusuna gönderme yapmaktadır. Aynı bölümde yer alan şu cümle de epey kuşku uyandıracak nitelikte: “Shakespeare’in dediği gibi ‘bir kişi birden fazla rolü üstlenmektedir’ artık” (15). Shakespeare’e yapılan bu yersiz, bağlam içinde anlamsız, hatta abes gönderme, metnin “şakacı” niteliğine dikkat çekiyor. Bu gönderme bir yandan metni “edebi görünüşlü” kılarken diğer yandan da “asılsız kimlik” konusunu vurgulamış oluyor. Yazar, daha son-

ra, masal ile öykü türlerini eşitleyen bir söyleme yönelerek edebiyatçılar arasında sık rastlanan bazı klişeleşmiş görüşleri (“görecelidir gerçek” vb.) peş peşe sıralıyor. Bu arada, kendi kitabının “asılsızlığı”yla ilgili sayabileceğimiz bazı noktaları da gündeme getiriyor:

Dolayısıyla, öykülerdeki kahramanları ve kimi zaman bir anlatıcı, kimi zaman ise yalnızca bizi düşüncelerine ortak eden belirsiz bir kişi olarak ortaya çıkan anonim sesi doğrudan doğruya yazarla özdeşleştirmek, içinden çıkmanın belki de imkânsız olduğu bir labirente sürükleyecektir okuyucuyu ve sonunda gözlerimizin önünde tümüyle yanıltıcı bir görüntü oluşabilecektir. Oysa, daha önce de değinildiği gibi, masalların dünyasında adlar, yerler, kişiler, kişilikler ve hatta cinsiyetler bile belirsizdir, kalın ve geçirimsiz bir buğu tabakasının ardından izleriz onları. (15-16)

Bu pasajda, kitap hakkındaki kuşkularımızı pekiştiren birçok ifadeye rastlıyoruz. Masalların anonimliği, el çabukluğuyla, öykülere atfediliyor. Ancak bu düşünce, buradaki özel bağlamda son derece anlamlı; çünkü galiba bu kitabın yazarı da “anonim”, yani asıl adı belirsiz. Öte yandan, alıntılıdığım pasajda, daha çok öykü türüne içkin olan (anlatıcının konumu ve yazarla ilişkisinin niteliği konusundaki) bazı belirsizlikler masalların özellikleri arasında sayılıyor. Cinsiyetlerin belirsizliğinden söz edilirken ise kitabın asıl yazarının görünüştekinden farklı olan cinsiyetine dikkat çekilmek isteniyor sanki. Dolayısıyla, kitabın bu önbölümünde söylenenlerden bazılarının “masalbilim”le ilgisi yok. Ancak, bu bölümün ayrı bir başlıkla sunulmadığını anımsarsak, burada anıştırılanların, önsözlerde olduğu gibi, kitaptaki asıl malzemenin dışında konumlanmadığını, tersine, kitabın oynadığı oyuna içkin olduğunu düşünebiliriz.

Kitabın “Sessizlik” başlıklı ilk bölümü (ya da öyküsü), bilimsel yayınları anımsatacak bir tarzda, “Giriş” üstbaşlığıyla sunuluyor. Kurmaca yapıtlarda olağan olmayan bir önbölümün ardından, bu kez de, olağan olmayan bir “giriş”le karşı karşıya-

yız. (Yoksa yazarı bir bilim insanı mı?) Bu kısa bölümde, ahşap bir konakta, geçmiş günleri yalnız başına anarken bir yandan da yağmur damlalarının pencere camındaki tıptırtısını klasik Türk müziğinin bazı ritimleri ile bağdaştıran bir karakterin iç monoloğunu izliyoruz. Bu kişinin sonraki bölümde tanışacağımız Zeynep karakterinin annesi olduğu anlaşılıyor. Üslup bakımından kitabın en edebi bölümü sayılabilecek olan “Sessizlik”, sahte kimlik ve edebi aldatmaca konularını izikleştirmede, epigraf ve önbölümden farklı olarak, “sessiz” kalıyor. İzini sürdüğümüz gizin çözülmesine bu bölümün en önemli katkısı, ritmik dizilerden –bu arada “aksak semai”den– söz eden ve sık sık bazı şarkı sözlerine gönderme yapan yazarının klasik Türk müziği konusundaki bilgisi olabilir.

Kitabın “Ortanca Öykü” üstbaşlığıyla sunulan “Kuzguncuk’taki Konak” adlı öyküsünde Zeynep ve Selim karakterleriyle tanışıyoruz. Bu karakterlerin Robert Kolej’den sınıf arkadaşı olduklarını, Amerika’da üniversite öğrenimi gördükten sonra Türkiye’ye döndüklerini, Zeynep’in reklamcılık, Selim’in bankacılık yaptığını ve ikisinin, halen, metinde söylendiği şekliyle, “yuppie way of life” (30) sürdürdüklerini öğreniyoruz. Selim, Zeynep’in elden çıkarmak istediği dede yadigarı konakla ilgilenmekte, onu satın almak istemektedir. Öyküde Zeynep ile Selim’in buluşmaları, konağa gidişleri, oradaki konuşmaları, daha sonra birlikte oluşları anlatılıyor. Selim’i tanıdığı anlaşılan anlatıcının öyküde birinci ve üçüncü kişi söylemlerini dönüşümlü olarak devreye sokması, kısmi bir ilgi uyandırabiliyor. Ancak, bağımsız bir öykü olarak düşünülürse, “Kuzguncuk’taki Konak”ta karakterlerin derindeki motivasyonları, anlatıcının konumu, neyin niçin anlatıldığı belirsiz kalıyor. Hedefin dağınıklığı, üsluptaki yalpalama, “abes” sayılabilecek kullanımların yer yer devreye sokulması, öykünün amaca ulaşmadığını, ama bu sonucun belki de aslında tasarlanmış olduğunu düşündürüyor. İlk bakışta “edebi üslup sahibi” sayılabilecek bir metin, sanki bazı bilinçli müdahalelerle bozulmak istenmiş. Örneğin, öykünün başlarında, tanınmış iktisatçı Keynes’e yapılan şu gönderme epey tuhaf: “Selim’in de başbaşa bar sohbet-

lerimizden birinde Maynard Keynes'den aktardığı gibi– görecelidir gerçek” (31). Kendisine yapılan göndermelerde genellikle hep soyadıyla anılan Keynes'in öyküde adıyla anılmasının –yazar neredeyse “Baron John Maynard Keynes” diyecek– hem de bu göndermenin son derece anlamsız bir bağlama yerleştirilmesinin rastlantısal olamayacağını düşünüyoruz. Başka bazı durumlarda beğeni sahibi olduğu anlaşılan yazar, burada beğeniyi elden bırakıyor, en azından “banal” sayılabilecek bir kullanıma yöneliyor. Benzer şekilde, öykünün sonunda Zeynep'in inci kolyesinden dağılan tanelerin Selim'e istatistikteki parabolleri anımsatması (50), romantik bağlamı epey aşındırıyor. Aynı şekilde, bazı erkekler arasında rastlanan “kadınların anlaşılmazlığı” söyleminin devreye sokulduğu pasajda (48) “*impenetrable*” (çözümlememez, nüfuz edilemez) sözcüğünün kullanılması yoluyla hem yazarın İngilizce bilgisine ilişkin vurgunun dozu kaçıyor, hem de üslubun fazla zorlandığı görülüyor.

Tüm bu “şakacı sapmalar” aracılığıyla okura bazı mesajların iletmeye çalışıldığı anlaşıyor. İktisada ve istatistiğe yapılan bu tuhaf göndermeler bizi asıl yazarın kimliğine yaklaştıracak mı? Bu arada, kadın kimliklerinin “*impenetrable*” sayılması, acaba, kitabın görünüşteki kadın yazarının sunduğu “geçirimsiz ... perde”nin (48) arkasındaki gerçeği görmemiz gerektiğini mi anırtıyor?

Kitapta edebiyat dünyasına bir oyun oynandığı, bu oyunun da, temelde, yazarın asıl kimliğiyle ilgili olduğu kanısına varmamda en etkili olan bölüm, “Çözüm” üstbaşlığıyla sunulan “Saklambaç” tı. Sanki kitap, ödül jürisinin üyeleriyle, okurla ve eleştirmenle bir saklambaç oynamıştı ve / ama bu başlıklar, kurgulanan giz, çözümünü de içinde barındırdığını dile getiriyordu. Normalde bağımsız bir öykü sayılabilecek bir ürünün “Çözüm” üstbaşlığıyla sunulması, hem kitabın genel kompozisyonunun belli bir tasarıma dayandığını anlatıyor –hatta bunu yüksek sesle bildiriyor– hem de, öncesi olan bir bilmecenin çözümüyle karşılaşacağımız anlamına geliyordu. Okuma tarzım ve varsayımlarım doğruysa, “ebe” konumuna konan okur galiba artık “sobe” diyebilecekti.

Öykünün başında adını bilmediğimiz bir karakter, Yeni Cami yakınındaki arzuhalcilerden birini bulup “Ali” (57) ya da “İbo” (58) adlı bu arzuhalciye “gayet mühim ve acil” (56) bir şeyler yazdırmak ister, bunun için masraftan kaçınmayacağını bildirir. Bu anlatıcı-karakter, nedense, anlatmak istediklerini kendi yazmaz. Yoksa burada “arzuhalcilik”, bir simge oluşturacak şekilde mi kullanılıyor? Arzuhalcinin adının Ali ya da İbo olmasının anlatıcı / yazdırıcı açısından fark etmemesi, asıl yazar açısından, görünüşteki yazarın kim olduğunun hiç de önemli olmadığını mı dile getiriyor?

Anlatıcının “yazıcı” konumundaki arzuhalciye yazdırdıklarında, 1920 doğumlu, bekâr, antikacılıktan emekli Arif Emin Konyalı ile tanışıyoruz. Ancak, anlatıcının kendini anlatıp anlatmadığı konusunda belirsizlikler bulunuyor. İlk bakışta, kendisini anlattığı sanılsa da, bölümün sonuna doğru, anlatan kişi ile öyküsü anlatılan kişinin kimliklerinin birbirine karıştığı görülüyor. Daha doğrusu, bu iki kimlik bilerek birbirine karıştırılıyor.

Metni arzuhalciye yazdıran anlatıcı, çok geçmeden sadece gelir. “[S]on zamanlarda kafamı ziyadesiyle meşgul etmekte olan bir mesele var” (62) dedikten sonra, elli yıldır tanıdığı ve “pek sevgili refikim, sırdaşım, gönüldaşım, kadim dostum” (63) sözleriyle sunduğu kişiden söz etmeye başlar. Anlatıcının bu kadim dostu, kısa adıyla “Eli” olarak bilinen Elias Behar’dır (63). Anlatıcı ile Elias’ın yaşları, oturdukları mahalle, gittikleri okullar, babalarının mesleği, kendi seçtikleri meslekler, dedektif hikâyelerine duydukları merak (nedense) hep aynıdır. Nitekim, eğik harflerle yazılan bir paragrafta, bu yakınlık, “Tıpkı bağlamsal bir bütünün birbirini tamamlayan ve gerektiren iki tikesi gibi” (63-64) sözleriyle vurgulanıyor. Bu sözlerle hem iki karakter arasındaki aynalayıcı / ikizleyici ilişkiye dikkat çekiliyor, hem de bazı çevrelerde “ciddi edebiyat söylemi” sayılabilecek dilin örtük parodisi yapılıyor. Yine eğik yazıyla sunulan daha sonraki paragraflarda kullanılan “şaşkı”, “ezinç”, “bunal-tı” (66), “biçem” (70), “yansı” (72) gibi sözcüklerde yansıyan bir tür edebiyatçı dili, “müteşekkil” (58), “kifayet” (59), “mü-

tekait” (60) gibi eski sözcükleri kullanma eğilimindeki anlatıcı / yazdırıcı tarafından, daha doğrusu, bu tekniği devreye sokan yazar tarafından, pastiş yoluyla parodileştiriliyor. Bu da yazarın “eski dil” ile “yeni dil” arasındaki çatışmaya belli bir eleştirelilikle yaklaştığını düşündürüyor.

Anlatıcının “cin gibi bir Yahudi oğlan” (63) olarak tanıttığı Elias, genç yaşında, kuyumculukta büyük bir ustalık göstermiştir, fakat nedense bunun bilinmesini istemez (64). Anlatıcıya göre, mitoman olmak gibi (küçük) bir kusuru vardır Elias’ın (65). Anlatıcı, “Eli’nin bu küçük yalanlarını uydurmaktan zevk duyduğunu, çevresindeki insanları her fırsatta kandırıp yalanlarının tuzacağına düşürebilmenin, onun için eğlencenin de fevkinde, adeta bir kendini tatmin vesilesi olduğunu anla[mıştır]” (66). Daha sonra Elias’la iletişimini yitiren anlatıcı, onun “hi-noğluhinliklerine vakıf olmaya başla[r]” (68). Elias, taklit antikalar üretip piyasaya sürmektedir. Ancak, anlatıcının kendisi de hiç masum görünmemektedir. Kendisine başvuran antika meraklılarının bilgisizliğinden, onları yanlış yönlendirmekten zevk aldığını itiraf etmekte, bunu “o vakitler, gençtik tabii, serde biraz hergelelik de var” (68) sözleriyle haklı çıkarmaya çalışmaktadır. Anlatıcının Elias’la ikizliği her bakımdan sürmekte ve vurgulanmaktadır.

Elias’ın “muhteşem sahtekârlığı” anlatıcı tarafından keşfedilmiştir, fakat bu “sanatkârane yaratış”taki kendi katkısı nedeniyle bu buluşu kendine saklar (72). Elias’ın “imitasyon”ları (71) anlatıcı için “bir iftihar ve keyif vesilesi”dir (72). “Elle-rindeki taklitleri hakikilerinden ayırtedemeyecek kadar bon-sanstan mahrum bulunan antika eksperleri ve koleksiyonerlerin haline için için gül[mekten]” (72) kendini alamaz. Bir yandan, Elias’ın piyasaya sürdüğü sahte antikaları izleyen anlatıcı, diğer yandan da bunların farkına varan tek kişi olduğu için gururlanmakta, insanların bilisizlikleri karşısında “kahkahalara boğulup, bütün meseleyi açığa vurmamak için kendi[n]i zor zapte[tmektedir]” (72). Elias’ın piyasaya sürdüğü sahte antikaların farkına varan anlatıcı, kadim dostu ile “edilgin suç ortağı” (73) olmayı sürdürmektedir.

Anlatıcıya göre, Elias, “ardında mahsus birtakım izler bırakarak benim onu takip etmemi, onunla amansız bir kovalamaca oyununa girmemi sağlamaya çalışmaktadır” (75). Daha sonra Paris’e giden Elias (76), sahte antikalarını arkadaşına bir şekilde ulaştırır. Anlatıcı, arkadaşına ihanet edemeyeceği için, “Onu ihbar ve ifşa etmem, hakiki yüzünü açığa çıkarmam mümkün değildi” (79) diye düşünür. Bir seferinde, kendine ulaştırılan bir hamam taşı üzerindeki tuğranın ortasında “fazladan bir ‘elifi’ fark eder (81). (“Elif”, bu bağlamda “e” harfini düşündürcektir ama “a” da olabilir.)

Anlatıcı ile Elias, gençliklerinde, elli yıl sonra buluşmak üzere sözleşmişlerdir. Bu buluşmanın nasıl gerçekleşeceğini bilemeyen anlatıcı, gereken “ipucunu ben kendi kendimde taşıyor olmalıydım” (83) diye düşündüğünde, anlatan ile anlatılanın ikiz olduğu bir kez daha anımsatılmış olur. Elias’la buluşmaya çalışan anlatıcı, pek inandırıcı olmayan bazı serüvenlerden sonra, kendini bir mezarlıkta bulur. Karşısına çıkan mezar taşının üzerinde kendi adı olan “İlyas Bahar” yazılıdır. Bu, “Eli Behar için Arifin uydurmuş olduğu Türkçe karşılıktı[r]” (91). Anlatan kişi şöyle der: “Çoğu kişi benim asıl ismimin Elias olduğunun farkına bile varmazdı, bilmezlerdi Yahudi olduğumu” (91). Metnin bu bölümünde kimin kim olduğu karışmış gibidir. Ancak, kurgulanan giz açısından bu pek de önemli değildir. Ne de olsa, anlatan ile anlatılan arasındaki olağandışı benzerliği aynılık olarak düşündüğümüzde, sahte yapıtları piyasaya sürenin Arif mi yoksa Elias mı olduğu önemini yitirir. “Benim takma ismimle defnettirmişti kendisini” (91) diyen kişi “iki kadim dost”tan hangisi olursa olsun, önemli olan, varılan sonuç, yani “takma adla gömülme” imgesidir. Nitekim, öykünün sonunda, yazdırıcı, arzuhalciye yazdırdıklarını almadan kalkıp gider (93). Bu sonuç, buradaki yorumu desteklemektedir. Kitabın asıl yazarı, yazdıklarını, aracı konumundaki kişiye bırakmış, yapıt üstündeki isim hakkından vazgeçmiş, “gölge yazar” olarak kalmayı seçmiştir.

Öykünün temel izleği olan sahte antika üretimini simgesel olarak yorumladığımızda “sahte edebiyat yapıtı üretimi” akla

geliyor. Takma adla defnedilmenin simgesel yorumu da “başka adla edebiyat tarihine geçmek”tir. Öykünün başlığının “Saklambaç” olması ve “Çözüm” üstbaşlığıyla sunulması, böylelikle –daha doğrusu, bu okumaya göre– açıklık kazanıyor. Kitabın asıl yazarı, okurla saklambaç oynadığı bir metin üretmiş, bu metin, günümüzde geçerli sayılan edebiyatın bağlamına sızmış, kendini “iyi edebiyat” olarak kabul ettirme başarısını göstermiş ve yazar, “diğer adı”yla edebiyat tarihine geçmiştir.

Metindeki “gölge yazarlık”, “taklit edebiyat” ve “edebiyat parodisi” bağlamlarını ortaya çıkarmak, eleştirinin ilk göreviydi. Asıl yazarın kimliğine ulaşmak ise ikincil sayılabilecek bir konuydu. Ancak, metnin yazarı, “edebi bir oyun” oynamakla kalmıyor, “edebiyata bir oyun” oynadığını da belli ediyordu. Herhalde o da, “Ellerindeki taklitleri hakikilerinden ayırddedemeyecek kadar bonsanstan mahrum bulunan antika eksperleri ve koleksiyonerlerin haline için için gülüyor ... bütün meseleyi açığa vurmamak için kendi[n]i zor zaptediyordu” (72). Belki de, “Saklambaç”ın sonunda sözü alan arzuhalcinin “Ama belki de hiçbir önemi yoktur bunun, saçmasapan, uyduruk bir öyküden başka birşey değildir” (93) şeklindeki görüşlerine katılıyor, dolayısıyla, alttan alta, bu edebi aldatmacanın açığa çıkmasını arzuluyordu. Böyle düşünen bir yazar, büyük bir olasılıkla, kimliğinin deşifre edilmesini sağlayacak ipuçlarını metne yerleştirerek “ardında mahsus birtakım izler bıraka[cak]” (75), ustaca yerleştirdiği bu izlerin fark edilmesini bekleyecekti. Eleştiri, bu olasılığı da ciddiye almak zorundaydı. Öyleyse, kitabın asıl yazarının olası kimliğine ilişkin tüm ipuçları değerlendirilmeli, bunlar, gizi çözüme ulaştıracak şekilde yorumlanabilmeliydi.

Kitabın herhangi bir yerinde bizi asıl yazarın kimliğine götürebilecek bir şifreye rastlanmıyordu. Ancak, epigrafta, kapıların ancak parolayı bilenler için açılacağını belirtilmesi, okuru ipucu aramaya özendiriyordu.

Öncelikle, yazarın genel profilini çıkarmak gerekiyordu. Kitapta edebiyat dünyasına bir oyun oynandığının anıştırılması, yazarın kendini edebiyat dünyası içinde saymadığını gösteri-

yordu. Önemli bir kültürel birikime sahip olduğu, Türkçe kullanımında dil beğenisi sergilediği, bazı eski sözcük ve deyimleri kullanmadaki rahatlığı göz önünde bulundurulursa, orta yaş geçmiş olabileceği, İngilizceyi iyi bildiği, (Türkçede fazla kullanılmayan “bonsans” sözcüğünün metinde üç kez geçtiğine bakılırsa) büyük olasılıkla Fransızca da bildiği düşünülebilir. Madem metin bizi buna zorluyordu, dedektiflerin yaptığı gibi, “failin profili” daha da daraltılmalıydı. Metindeki bazı somut göndermeler, bu genel profili özgüleştirmemizi sağlayabilirdi. Ancak bu göndermeler, metnin herhangi bir yerinde, herhangi bir şekilde bulunabilirdi. Öyleyse, öncelikle, sıradışı kullanımlara dikkat etmemiz gerekiyordu.

Kitabın ilk öyküsünde, yazarın, klasik Türk müziği alanında belli bir birikim sahibi olduğu anlaşıyordu; ancak bu izlek, diğer öykülerde sürdürülüyor, bir anlamda, “geçmişte” bırakılıyordu. Başka bir yerde, iktisatçı Keynes’e tuhaf bir gönderme vardı. Daha sonra, romantik bir bağlamda, istatistik grafiklerindeki parabollerden söz ediliyordu.

Metinde kullanılan özel adlara da dikkat etmek gerekiyordu. Toplumda sık rastlanan Zeynep, Selim, Ali, Ibo gibi adların yanında, son öyküde geçen “İlyas Bahar” adı düşündürücüydü. Kitabın “Çözüm” bölümünün “aydınlanma anı”nda karşımıza çıkan “İlyas Bahar”ın “Elias Behar” yerine kullanıldığının belirtilmesi özellikle dikkat çekiyordu. Ana izlek olan sahteciliğin çözüme kavuştuğunu imleyen anda “Elias Behar”dan “takma ad” olarak söz edilmesi, İngilizcede “takma ad” ya da “diğer ad” anlamında kullanılan ve “eyliys” şeklinde okunan “alias” sözcüğünü akla getiriyordu. (Metinde sözü edilen “elif”ten yola çıkarak Elias’taki “e” yerine “a” koyabiliyorduk zaten.) Bu durumda “Elias Behar” adı, “alias Behar”, yani “diğer adı Behar” şeklinde okunabilirdi. Demek ki, soyadı olarak kullanılan “Behar”ın önemsenmesi gerekiyordu.

Bu soyadı, metnin düşündürdüğü yazar profili ile birlikte değerlendirildiğinde belli bir ad akla geliyordu. Hem genel profil, hem de sıradışı kullanımlar, bu olasılığı destekliyordu. Akla gelen ad, ikinci öyküdeki Zeynep ve Selim gibi Robert Ko-

lej –o dönemdeki Robert Akademi– mezunuydu. Elias gibi Paris’te bulunmuş, orada doktora yapmıştı. İngilizce ve Fransızca’yı çok iyi biliyordu. İktisatçıydı. İstatistikçiydi. Klasik Türk müziği alanında önemli çalışmaları vardı. Üçüncü öykünün anlatıcısı (ve temel karakteri) gibi Yahudiydi. Soyadı “Behar”dı. Boğaziçi Üniversitesi’nin de adı geçiyor muydu yoksa metinde? Evet, geçiyordu (30).

Kayıp yazarın izi bu şekilde bulunuyordu. Kitabı A kişisi yazmış, B kişisi ise asıl yazarmış gibi öne çıkarılmıştı. Peki B kişisi kitabı gerçekten yazmış ve / ama A kişisi tarafından yazıldığı sanılmasını istemiş olabilir miydi? Belki de kitabı, hiç hesapta olmayan bir C kişisi yazmış, ama A kişinin profilini metne yerleştirerek kitabı o yazmış gibi göstermişti.

Nurten Ay’ın *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*, 1991 yılında Simavi Yayınları tarafından yayımlandı. Adına bakılırsa, kitabın “gizli kalması” baştan planlanmıştı.

kitap-lık 59 (Mart 2003): 28-35.

Ali Teoman'ın El Çabukluğu

Değerli edebiyatçı Ali Teoman'ı üç yıl önce, 23 Mart 2011 Çarşamba günü, ellinci yaşının eşiğinde yitirdik. Birçok dil bilen, ilgi ve yetenekleri mimarlıktan müziğe, basketboldan illüzyona uzanan Teoman, kısa sayılabilecek yaşamına çok sayıda deneme, eleştiri, şiir, öykü ve romanı da sığdırmıştı. Kendisiyle tanışma fırsatı bulamadık. Onunla ilişkim, *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı* hakkında Mart 2003'te *kitap-lık*'ta çıkan yazımdan ibaretti. Ancak, Haziran 2007'de *kitap-lık* dergisi editörü Murat Yalçın'a verdiği, "Her Şey Kusursuz Bir Fars Atmosferi İçinde Cereyan Etti" başlıklı söyleşiden sonra, aramızda birkaç kısa yazışma oldu. Yalçın'a verdiği söyleşide Teoman, 1991 Haldun Taner Öykü Ödülü'nü kazanan *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı* adlı yapıtın asıl yazarının Nurten Ay adlı gerçek kişi değil, kendisi olduğunu açıklıyordu. Teoman'la o günlerdeki yazışmalarımızda karşılıklı iyi dileklerimizi sunup görüşme arzumuzu dile getirdiğimizi, o arada hastalığından da söz ettiğini hatırlıyorum. O yazışmalara kadar Ali Teoman'la herhangi bir iletişim olmadığı gibi, onu bir yazar olarak da tanıımıyordum. Hâlâ da Teoman'ın sonraki yapıtlarını derinlikli bir çözümleme sunabilecek yoğunlukta okuma fırsatı bulamadım. Büyük roman üçlemesine bir okur olarak yaklaşmanın henüz ilk aşamasında-

yım. Dolayısıyla bu yazıda, yalnızca Ali Teoman'ın ölümünün birinci yıldönümü dolayısıyla 24 Mart 2012 günü İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde düzenlediğimiz etkinlikte yaptığım konuşmadan yola çıkarak, yazarın *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*'nda oynadığı edebi oyun bağlamında, eleştirel etkinliğin kaynakları, mantığı, stratejileri ile bu özel durumda yazarın kurguladığı edebi oyunun özgül belirlenimlerini tartışacağım.

* * *

İnternette hâlâ erişilebilen “Kayıp Yazarın İzi, Elias'ın Gizi” başlıklı yazımın başına koyduğum kısa notta “Bu ‘eleştiri öyküsü’nde adı geçen kişi ve olayların gerçek kişi ve olaylarla ilişkisi bulunabilir” demiştim (28). “Bulunabilir” fiili, hem “belki de vardır”, hem de “isteyen bulabilir” anlamlarını taşıyor. Bir yandan bir hipotez gibi; yani başkalarının savlarıyla desteklenmesi ya da çürütülmesi gerekiyor. Diğer yandan da bu fiil, metinde sözü edilenlerin bir kurmaca olarak tasarlanmadığının altını çiziyor. Evet, bir kurgusu var, ama kurmaca değil. Eleştiri ve öykü türleri genelde iç içe sokulmadığından, öyküye öncelik, eleştiriye sonralık yakıştırıldığından, “eleştiri öyküsü” derken sık rastlanan bir türden söz edilmediği de aşikâr. Bu türün ortaya çıkması için eleştirel bir etkinliğin öykülenerek anlatılması gerekiyor. Ancak bu da, ele alınan metinden bağımsız olarak verilebilecek bir karar gibi görünmüyor. Nitekim bu örnekte, “eleştiri öyküsü”nün oluşumunun, büyük ölçüde, Ali Teoman'ın metninin özelliklerinden beslendiği söylenebilir. Yazar edebiyat camiasına, ciddi bir hazırlık sürecini gerektiren çok boyutlu bir oyun oynamıştır. Kurduğu bu tuzağın, hem kendi bakış açısından hem de edebiyat camiası açısından olası anlamları ayrı ayrı irdelenmeye değer. Öte yandan, eleştirinin de bu sürece karşılık gelen bir serüven yaşaması gerektiği, sanki o metin tarafından belirlenmiştir. Kurulan metnin hakkını verecek deşifre çalışmasının da bir öyküsünün olması gerektiği zorunlu gibidir. Bu noktada düşünce iki patikaya ayrılıyor.

Patikalardan ilki, insanı biraz büyösel, hatta “tekinsiz” denebilecek bir duygu durumuna sürüklüyor. Yazarı daha iyi tanı-

dıktan sonra geriye baktığımda, “eleştiri öyküsü” dediğim tür seçiminin yazara epey yakıştığını görüyorum. Başta sevgili eşi Dilek Coşkun Tataroğlu olmak üzere yakınlarının tanıklıklarına göre Ali Teoman, kart hileleri, hokkabazlık gibi konulara meraklı, insanları bu oyunların içine çekmekten hoşlanan biri. Dolayısıyla, ben de bir eleştirel dedektiflik öyküsü yazarak yazarın oyununa dahil olmuşum. O yazıyı yazarken aktif bir özne, bir fail olduğumu düşünmüştüm, ama galiba oyunun içine çekilmişim. Sürece sonradan baktığımızda, sanki okurlar, eleştirmenler, jüri üyeleri, arzu ettiği oyunun içine istediğini çekebilen bir üst-zihin tarafından yönetilmiş. Tedirgin edici, ürper-tici bir düşünce.

İkinci patika ise eleştirinin kendiliği hakkında. Edebiyat yapıtları üretmenin, özellikle de *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı* gibi, kurgusu metnin dışına taşan bir yapıtı oluşturmanın kapsamlı bir yolculuk olduğu kabul edilir de, eleştiri dediğimiz tür uğruna yapılan işlerin de yolculuklar içerdiği, bu yolculukların da birer öyküsü olduğu, olması gerektiği pek takdir edilmez. Oysa eleştiri namına yapılan iş, birtakım sabit kuramların, kuralların uygulanması değildir. Bir yolculuk, serüven, keşif süreci içermeyen, eleştirmeni değiştirmeyen eleştiri ne ölçüde eleştireldir? Bu ikinci patika, aslında modern düşünce tarihinde iyi bilinen bir ilkeyi teyit etmekten öteye geçmiyor: Eleştirel özgürlüğümüz, araştırma nesnesini ciddiye almanın yanı sıra ondan bağımsızlığımız üzerine kuruludur.

“Kayıp Yazarın İzi...” yazısına on bir yılın uzaklığından baktığımda, orada nesnesinin farklılığını tanımlamaya, ayrışıklığını betimlemeye, bağlamını, bağımsız öğelerini ayrıştırmaya yönelik bir çaba sarf edildiğini görüyorum. Eleştirinin “bunu kim yazdı” sorusuna cevap aramak yerine “bu nasıl bir metin” etrafında kurulmuş olması bana bugün de isabetli görünüyor. Şöyle demişim: “Metindeki ‘gölge yazarlık’, ‘taklit edebiyat’ ve ‘edebiyat parodisi’ bağlamlarını ortaya çıkarmak, eleştirinin ilk göreviydi. Asıl yazarın kimliğine ulaşmak ise ikincil sayılabilecek bir konuydu” (34). Bu yazı üzerine hem o sırada hem de Ali Teoman’ın ölümünden sonra yazılanlarda, ilgili haberlerde ise

dikkatlerin metni iyi tanımlamak –Bilge Karasu “betimlemek” diyebilirdi– yerine asıl yazarın kimliğine yoğunlaşmasına, daha doğrusu, tek kaygının bu olmasına herhalde “insani tepki” deyip geçeceğiz.

“Kayıp Yazarın İzi...” edebi bir aldatmacayı ortaya çıkarmayı hedeflerken konuyu öncelikle tarihsel bir bağlama oturtmaya çalışmış:

Edebi aldatmacalar (İng. *literary hoax*), modern kültür tarihinin ayrılmaz bir parçası olmuşlardır. Edebiyat değerlendirmelerinde özgünlük, biriciklik ve telif yapıt nosyonlarının egemenlik kazanmasından bu yana yüzlerce aldatmaca vakası ortaya çıkmıştır. Macpherson’un, Chatterton’un 18. yüzyıldaki aldatmacaları kültür tarihine mal olmuştur. Türkiye’deki Râbia Hatun vakası, Avustralya’da hâlâ tartışılan Ern Malley olayı, yakınlarda fizikçi Alan Sokal’ın postmodernizm kapsamına giren bazı argümanları deşifre eden sözde-bilimsel makalesi şu an aklıma gelen diğer örnekler. Sözcüğün dar anlamıyla “edebiyat” alanına giren aldatmacalarda, çoğu kez, bir ya da birkaç kişi bir şair icat eder, uydurulmuş bu şair keşfedilmiş gibi piyasaya sürülür. Bu bazen o kadar inandırıcı olur, sahte şairin şiirleri o kadar beğenilir ki, sık sık alıntılanmaya başlar, antolojilere bile girebilir. Alan Sokal’ın “bilimsel” girişiminde de kurgunun, retorik, imgelerin bir “edebiyatçı bilinci”yle devreye sokulduğu görülmektedir. (29)

Bu tarihsel çerçeveden sonra yazı, bir yandan edebi aldatmacaların edebiyatın parçası olma özelliğini vurguluyor, diğer yandan da kendi varlığını gerekçelendiriyor.

Edebi aldatmacalar, sıradan sahtecilikler gibi değerlendirilemezler. Kendisine “sahte edebiyat” görüntüsü vermesine karşın, bence bu metin edebiyatın parçasıdır. Kitabın öneminin “edebi değer”inden değil, oynadığı oyundan, edebiyatçıları yanıltma başarısını göstermiş olmasından kaynaklandığı savlanabilir. Ama yalnızca bu bile onu “edebiyat” saymak için yeterli bir nedendir. Edebi aldatmacaları edebiyatın parçası say-

makla kalmamalı, bu tür yapıtların edebiyata yaptığı önemli katkıyı da kabul etmeliyiz. Edebi aldatmacalar, belli bir dönemin edebiyat anlayışını, değerlerini, sistemini, kurumlarını sorgulamamızı sağlar. Kalıplaşmış değerlerimizi (ya da değerlerimiz arasında kalıplaşmış olanları) gözden geçirmemize olanak tanır. Bunlar iyi edebiyatta (da) aranan niteliklerdir. Hatta bu bakımdan, kendiliğinden “edebiyat içi” sayılan bazı edebi oyunbazlıklardan çok daha anlamlıdırlar. Ancak, edebi aldatmacalar ortaya çıkarılmazsa edebiyatın yadırgatıcı, dolayısıyla farkına vardırıcı ve kültürü yenileyici işlevi yerine gelmez. (29-30)

Konunun bu şekilde çerçevelenmesi ve gerekçelendirilmesinin ardından çözümleme işine geçilmekte. *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı* ne tür öğelerle kendini ele veriyor, yani bir edebi aldatmaca olarak kurgulandığını dışa vuruyordu? Kitabı ya da yazıyı okumamış olanlar için birkaç öğeye değineyim. Kitap, İngilizce bir epigrafla başlıyor, ama epigrafın aldatıcı bir boyutu var. Yine de, yalnızca şifreyi bilen kişilerin içeri girebileceği doğrultusundaki söz, daha en baştan, şifreli bir yapıtla karşı karşıya bulunduğumuza dikkat çekmiş oluyor. Kitabın başındaki başlıksız sunu yazısında, biraz akademik bir üslupla, masalbilim üzerine bir şeyler söyleniyor, ama bu kısmın tamamına baktığımızda birçok tutarsızlık göze çarpıyor. Masallarla ilgili geçerli ve geçersiz düşünceler karışık bir şekilde sıralandıktan sonra bir anda “öykü” türüne geçiliyor. Yazıda şöyle demişim: “Masalların anonimliği, el çabukluğuyla, öykülere atfediliyor” (31). Burada geçen “anonim” sözü çözümlemenin gidişatı açısından önem taşıyacaktır, çünkü “anonimlik” nosyonunun barındırdığı çift anlamlılık, bilinmemek ile bilinmemek arasındaki gerilim, gündemimizdeki aldatmacanın özünü doğrudan ilgilidir. Öte yandan, kitabın açılışındaki başlıklandırılmamış sununun, bir önsözden farklı olarak, kurmaca metne dahil olması, kitapta yine kurmacalarda pek olağan olmayan bir “Giriş” bölümünün yer alması, en kritik sayılabilecek bölümün ise “Çözüm” üst başlığıyla sunulan “Saklambaç” olması, anlatı-

lanlardan kısmen bağımsız olarak, kitabın organizasyon şemasının da edebi bir aldatmacayı işaret ettiğini düşündürüyordu. İzlekler düzleminde ise, anlatıcıların cinsiyetlerinin belirsizliğine ilişkin göndermeler, anlatıcının küçük yalanlar uydurmaktan zevk alan, sahte antikalar üreten Elias ile benzerliğine, giderek ikizliğine dikkat çekilmesi, birinin “hinoğluhinliği”nin diğerinin “hergeleliği”nce tamamlanması, ayrıca, takma adla gömülmek ve gölge yazarlık gibi konularda dile gelen ayrıntılar, kitabın edebi bir aldatmaca bağlamında okunması gerektiğini gösteriyordu.

Yapıtları, edebiyat anlayışı ve kişiliği aydınlandıkça, Ali Teoman’ın ilk kitabı için kurduğu çerçevenin nedeni ve niçini de okur açısından yavaş yavaş belirginleşiyor. “Kayıp Yazarın İzi...” yazısını yeniden okurken dikkatimi en çok çeken sözcük, yukarıda alıntılıdığım cümlede kullandığım “el çabukluğu” idi. Bu sözcüğün ifade ettiklerinin bundan sonraki çözümlemelerde de önemsenmesi gerektiğini düşünüyorum. Murat Yalçın’a verdiği söyleşide, “farklı bir kimliğe bürünmek, cinsiyetleri takas etmek, aldatmak ve aldanmak gibi kavramlar öteden beri kafamı kurcalıyordu” (8) diyen Teoman, bu sözlerin biraz öncesinde de, onaylamadığı, “primitif” bulduğu bir yazarlık anlayışını “üslupçuluk” (7), “samimiyet[çilik]” (8) gibi sözcüklerle tanımlıyor, bunun karşısına şu anlayışı koyuyordu: “İyi bir yazarın yalnızca usta bir öykü anlatıcısı değil, aynı zamanda da bin bir suratlı bir tiyatro oyuncusu olması gerektiği gerçeği göz ardı edilmiştir” (8). Yazarın bu gibi sözlerinde dile gelen edebiyat anlayışı ile, dostlarının da tanıklık ettiği gibi, kart hilelerine, gözbağcılığa, genel olarak hokkabazlığa olan kişisel merakı arasında yakın bir ilişki olduğu düşünülebilir. İleride yapılacak çalışmalarda bu tür bağlantılar herhalde derinlemesine irdelenecektir.

“Kayıp Yazarın İzi...” yazısının sonuna doğru, “Asıl yazarın kimliğine ulaşmak ise ikincil sayılabilecek bir konuydu” (34) dedikten sonra olası asıl yazarın kimliği konusunda, metindeki verilere sadık kalan bir profil geliştirmeye çalışmış, bir hipotez kurmuştum. Burada eleştiri açısından öncelikli olan, “kim” de-

ğil, “nasıl bir profil” sorusunun yanıtlanmasıydı. Metinde Cem Behar’ın adı bir kere bile geçmiyordu ama oluşturulan profil tabii ki onu işaret ediyordu. Bu profilin dayandığı hipotez, basına, bir araştırmacının kuvvetli bir varsayımı değil, bir “iddia”, neredeyse “dedikodusal bir hakikat” olarak yansıdı. Konunun olgusal, araştırmasal, hipotetik boyutu yerine “kişiselci” boyutu ön plana çıkarılmıştı. Ali Teoman kitabın asıl yazarı olarak ortaya çıktıktan sonra yazılanların bazılarına bakacak olursak, kim oldukları, sayıları bilinmeyen birçok kişi sanki yıllardır bu gizi çözmek için harıl harıl çalışmıştı. Örneğin, *Hürriyet*’te yazan İhsan Yılmaz’a göre, “Öykünün gerçek yazarını bulmak için yıllardır dedektif gibi çalışan edebiyatçılar çeşitli teoriler geliştirmişti”. Yazının *kitaplık*’ta yayımlandığı ay içinde *Radikal*’de yazan Kemal Yılmaz ise asıl sorunsalın farkındaydı:

Zaten Süha Oğuzertem de tam her şeyi ortaya çıkarmışken yazıyı kafa karıştıran bir ihtimal hesabıyla kapatıyor. “Kitabı A kişisi yazmış, B kişisi ise asıl yazarmış gibi ortaya çıkarılmıştı. Peki B kişisi kitabı gerçekten yazmış ve / ama kitabın A kişisi tarafından yazıldığının sanılmasını istemiş olabilir miydi? Belki de kitabı, hiç hesapta olmayan bir C kişisi yazmış, ama A kişinin profilini ~~kitabı~~ [metne] yerleştirerek kitabı o yazmış gibi göstermişti”.

Kitabın asıl yazarının Ali Teoman olduğu ortaya çıktıktan sonra yazıya yeniden baktığımda asıl yazara ilişkin profilin bazı öğelerinin Ali Teoman’a da uyduğunu görüyorum. İngilizce ve Fransızca bilir; Osmanlı kültürüne ilgi duyar; Osmanlıca okur ve yazar; müzikten gayet iyi anlar. Ama Cem Behar, bunlara ek olarak, kitaptaki karakterin soyadı olan “Behar”ı taşıyor ve o karakter gibi Yahudi. Ayrıca, Robert Kolej ve Boğaziçi Üniversitesi mensubu; iktisatçılık, istatistikçilik gibi özellikleri var. Dolayısıyla, yazıdaki “asıl yazar” profili bence hâlâ Ali Teoman’dan çok Cem Behar’a uyuyor. Yani Ali Teoman’ın, kitabını başkasının adı ve gerçek kimliğini öne çıkararak yayımlatmasına ek olarak, asıl yazar olarak bir ötekinin profilini vermek gibi ikinci bir oyun oynamış olması ihtimal dışı değil.

“Kayıp Yazarın İzi...”nin sondan bir önceki cümlesi bu ihtimali göz önünde bulundurmuş: “Belki de kitabı, hiç hesapta olmayan bir C kişisi yazmış, ama A kişinin profilini metne yerleştirerek kitabı o yazmış gibi göstermişti” (35). Teoman’ın Murat Yalçın’a verdiği söyleşideki şu sözleri de kitapta kendi profilini çağrıştırmaktan özellikle kaçındığını gösteriyor: “Doğrudan doğruya kendi adımı ya da okuyanı gerçek yazarın adına götürebilecek bir ipucunu tabii ki metnin içine koymamıştım” (14); “Amacım kendimi bir şekilde öykünün içine koymak değildi. Tam tersine, bunun böyle olduğunun sanılmaması için özellikle gayret ettim” (15).

Bu gözlemlerden sonra, daha önce ilgimi pek çekmemiş olan bir konuyu, yazarın bu aldatmacayı kurgulamadaki motivasyonu meselesinin tartışmalı bazı boyutlarını ele almak istiyorum. Yazarı ve yapıtını daha iyi anlayabilmek bakımından, kurguladığı oyunun yazar açısından anlamı konusunda Teoman’ın söyleşilerdeki açıklamalarına kulak vermek gerekiyor. Murat Yalçın’a verdiği söyleşide, yayımlanan ilk yapıtı olan *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı* hakkında Teoman şöyle diyor: “[Y]azdıklarımı gün ışığına çıkarmak için gösterdiğim ilk çabadır. Daha önce öykülerimi ne bir ödüle ne bir dergiye ne de bir yayınevine göndermiştim. Hatta fikir almak için birilerine göstermeyi bile düşünmemiştim. Bunu ister çekingenlik diye yorumla, ister fazlaca gelişmiş özgüvene bağla, onları yalnızca kendime saklamıştım” (9). Yalçın’ın “Ödülü kazanacağına inanıyor muydun?” sorusunu ise şöyle yanıtlıyor: “Tuhaftır, evet. Ödül kazanıldığında, bu zaten olması gereken, olağan bir şeymiş gibi göründü bana. Yazdıklarımın değerinden o denli emindim” (11). Yalçın’ın söyleşisinde Teoman, oynadığı oyunun –bazen “proje” diyor buna– kendi açısından “hoşluğu”nu şu sözlerle belirliyor: “Deneyimsiz bir müptedi, kendi köşesinde usul usul çalışan bir amatör, bu işin kurdu olmuş edebiyatçıları oyuna getiriyor” (9); “Bu oyunu, tahrip etkisi zaman geçtikçe artan bir tür saatli bomba gibi de düşünebilirsin” (11); “Benim eleştirimin asıl adresi, yazınla profesyonelce uğraşan, ama kendi konularında gereğince çaba sarfetmeyen kişiler, yani yazarlar ve

eleştirmenler” (13); “Yazınla uğraşan insanların bundan böyle işlerine biraz daha dikkatle eğileceklerini umarım” (16). Yalçın’ın söyleşisinin sonundaki “Bu zeminde en iyi hangi oyun oynanır?” sorusuna Teoman’ın yanıtı şöyle: “Zemin bu kadar vurduymaz olduğuna göre, hangi oyunu oynarsan oyna, fark etmez. Oynadığınla kalırsın” (17).

Yalçın’ın söyleşisindeki yanıtlarından, Teoman’ın, kitabını üstlenecek “danışıklı” adı ararken, bir arkadaşının önerisi üzerine Nurten Ay’la tanıştığını, Ay’ın Teoman’ın “Kafa[sın]daki proje için biçilmiş kaftan olduğunu düşündü[ğünü]” (11) öğreniyoruz.

Amaç, metne aykırı bir yazar profili çizmekti. Bir yapbozun birbirine uymayan iki tuhaf parçası gibi, yazanla yazılan açıkça birbiriyle uyumsuz olmalıydılar. Nurten Ay’ın benim kişisel profilime taban tabana zıt bir profil çizmesini ve bu bariz uyumsuzluğun yazınla uğraşan –ya da uğraştığını iddia eden– kişiler tarafından rahatça görülebilir olmasını istiyordum. Bu çelişkiyi âdeta onların gözüne sokacaktım. Böylece, bir gariplik olduğunu anlayacaklar ve eğer çaba sarf ederlerse, oynanan oyunu ortaya çıkarabileceklerdi. (13)

Teoman, ödülü kazanan Ay’ı, gazeteciler karşısında sergilemesi gereken yazar profili konusunda bir süre yönlendirmiştir: “Beni en çok etkileyen yazarlar Kafka, Borges, Sevim Burak, Oğuz Atay gibi çağdaş avangar[d] yazarlardı, oysa Nurten Ay’a kendisiyle yapılan söyleşilerde en sevdiği kitapların Balzac’ın *Vadideki Zambak*’ı ve Ömer Seyfettin’in öyküleri olduğunu söylemesini tembih ediyordum vs” (13). Bir süre sonra Teoman’ın Ay’ı yönlendirmesi olanaksızlaşmış, bu zaten gereksiz kalmıştır.

Tabii bunların hepsini kontrol altında tutmam olanaksızdı. Sonuçta, Nurten Ay her sözü, her hareketi uzaktan kumandayla yönetilebilecek bir robot değildi. Onun da bir iradesi, bir tarzı, duyguları, düşünceleri vardı. ... Bir süre sonra, kendi haline bırakıldığında Nurten Ay’ın zaten istediğim yazar profili-

ni çizeceğini anladım ve müdahale etmekten vazgeçip olayları doğal akışına bıraktım. (13)

Ali Teoman'ın, oynadığı edebi oyunun kendince nasıl görüldüğüne ilişkin bu açıklama ve yorumları akla bazı soruları getiriyor. Bir yazarın ilk kitabını bir ödüle aday olarak sunması son derece anlaşılabilir, alışıldık bir şeydir. Fakat bir yazarın ilk yapıtını bir edebi aldatmaca olarak kurgulaması pek –hatta hiç– alışıldık değildir. Dahası, böyle bir tasarıda başka bir kişinin yazarlığı “aktif bir rol” olarak üstlenmesine ve asıl yazarın danışıklı yazara antrenörlük yapmasına da pek (hiç?) rastlanmaz. Dolayısıyla, buradaki “proje”nin bazı öğelerinin insanı düşünmeye itmesi kaçınılmaz.

Yazılı tarih boyunca karşımıza çıkan edebi aldatmacalarda belirli bir dinsel ya da siyasal konuda ideolojik üstünlüğü ele geçirmek, büyük paralar kazanmak gibi “kötücül” motivasyonlara sıkça rastlanır (bkz. The Busybody blogundaki “Top 20 Literary Hoaxes” [En Büyük 20 Edebi Aldatmaca] ve ilgili diğer yazılar). Ali Teoman'ın oyununda bu tür kaygıların olmadığı açık. Birkaç yapıtı yayımlandıktan sonra edebi kamu tarafından fark edilmemekten şikâyetçi bir yazarın o kamuya bir oyun oynamak istemesi de anlaşılabilir bir başka motivasyon olabilir. Benzer şekilde, bir yazar, edebi ödül jürilerinin kötü oluşumundan ya da ilkesizliğinden –dönen dolaplardan, kişisel ilişkilerin çapraşıklığından– rahatsız olup seçicilere bir “ders vermek” amacıyla edebi bir oyun tezgâhlayabilir. Ali Teoman'ın yazarlık serüveni bakımından düşündürücü olan nokta, ilk yapıtının yayımlanması bağlamında, bu tür şikâyet edilecek ya da eleştiri konusu yapılacak koşulların oluşmamış olması. Henüz ilk yapıtını yayımlayacağı için, yazarın eleştirmenlerce fark edilmemiş olmaktan yakınması söz konusu olamaz. Bir edebiyat ödülüne ilk kez katıldığından, ödül jürilerinin sağlıklı işleyişini sorgulamak gibi bir amacın güdülmesi de epey anlamsızdır. Dahası, tanınmamış bir yazarın ilk kitabı, 1991 Haldun Taner Öykü Ödülü'nün jürisi tarafından –aldatmaca boyutu fark edilmese de– ödüllendirilmiştir. Demek ki ödül jürisi, de-

gerlendirdiği yapıtta şu ya da bu ölçüde bir edebi değer olduğuna kanaat getirip ödülü vermiştir. Anlayabildiğim edebi ve etik açılardan, Teoman'ın bu tasarısında edebi aldatmaca oyununun gerekçesi ve makul motivasyonu oluşmadığı gibi, kitaba fark edilebilir edebi özelliklerinden dolayı ödül verilmesi, oynanan oyunu kısmen gerekçesizleştirmiştir.

Ancak, oyunun gerekçesizleşmesi, ortada bir oyun olmadığı anlamına gelmiyor. Ne de olsa, bir yandan metinde bir oyun oynandığının yoğun ipuçları sergilenmekte, diğer yandan da (sonradan anlaşılabileceği gibi) danişıklı bir kişi asıl yazarmış gibi rol yapmaktadır. Bir oyunun oyun olabilmesi için bazı koşulların oluşması gerekir. Bu vakada hangileri oluşmuştur? Oyunlara meraklı olduğunu öğrendiğimiz Ali Teoman, “oyun” dediğimiz edimler toplamının bazı ortak özellikleri olduğunun farkındadır: “Her oyunun belli kuralları vardır ve oyun ancak taraflar bu kurallara uyarsa mümkündür, yoksa anlamını yitirir, yavanlaşır. Eğer ortaya bir bilmece koyuyorsam, bunun bir şekilde çözülebilir olması da gerekliydi. Ben de bilmeceyi çözmek için gerekebilecek ipuçlarını bilmecenin içine yerleştirdim” (“Her Şey Kusursuz...” 15). Oyunların kurallı olduğunu, tarafların kurallara uyması gerektiğini bilen Teoman, bunlara ek olarak, oyunlarda yarışmacıların kuralları baştan bilme, eşit koşullarda yarışma, hile karıştırmama, sonucun önceden belli bir tarafça bilinmemesi, açık uçlu olması gibi demokratik özelliklerden habersiz olabilir miydi?

Oynanan oyunun, edebiyat meraklılarını öncelikle ilgilendirmesi gereken metinsel boyutuna baktığımızda acaba bu oyun- sal özellikler ne ölçüde gerçekleşmiştir? Dikkat çeken nokta, *Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı*’nda kurgulanan “bilmece”de verilen ipuçlarının, örneğin yazarın gözde izleklerinin, birer ipucu özelliği taşıması için yazarın başka kitaplarının yayımlanması gerektiğidir. Belirttiğine göre yazar, ilk yapıtında, kendine göre bazı ipuçları vermiştir. Yalçın’a verdiği söyleşide, “Dikkat edersen, daha sonra gelen öykü ve romanlarda kullanacağım tema, motif ve teknikleri ilk kez burada kullanmış olduğumu görürsün” (15) dedikten sonra Teoman, ilk kitabında-

ki yalnızlık, kadın-erkek ilişkilerinde iletişimsizlik, sahtekârlık, yalancılık, aklanma, ölüm, ruh ikizini arama ve kimliklerin karışması gibi izleklerin göze çarptığını belirtir ve ekler: “Bunların hepsi, bütün yazılarımda sürekli çevresinde dönüp durduğum konulardır” (15).

Burada iki mesele gündeme gelmektedir. Birincisi, yazarın saydıkları, kaba çizgilerle yaklaşılabilecek olursa, modernist-postmodernist edebiyatın neredeyse olmazsa olmazı hâline gelmiş, harcıâlemleşmiş izleklerdir. Bir yazarın yapıtlarında bu izleklerin bulunması, o yapıtların, yüzlerce (binlerce?) yazarın aynı izlekleri barındıran binlerce (on binlerce?) yapıtından farklılaşması için yeterli değildir. Bu izlekleri barındıran yapıtların diğerlerinden ayırtılabilmesi için ayırt edici bazı anlambilimsel, sözdizimsel, sözcükbilimsel öğelerin örüntüler oluşturacak şekilde belirginleşmesi gerekir. Bu örüntülerin ortaya çıkıp çıkmadığı, bir yazarın ilk kitabından son kitabına kadar metinlerinde bulunan süreklilik ve süreksizliklerin anlaşılabilmesi, kapsamlı incelemeleri gerektirir.

İkinci ve daha kritik mesele ise, ilk kitaptaki “ipuçları”ndan söz edilebilmesi için ikinci ve sonraki kitapların yayımlanmış olması gerektiğidir. İnceleme malzemesini oluşturacak örüntüler henüz ortaya çıkmadığı için olmayan bir şeyin “ipuçları”ndan söz etmek mantıksal bir olanaksızlığa işaret eder. Doğmamış örüntüler ipucu veremeyeceği gibi / için eleştirmenler de kehanette bulunamaz. Zaten yazar bu olanaksızlığı bir şekilde teslim etmektedir: “Sorun, tek başına bu metin okunarak gerçek yazarın adının belirlenmesinin olanaksız oluşudur. ... Gerçek yazarın adını belirlemek için daha sonraki kitaplarımla bu ilk kitap arasında koşutluklar kurmak gerekirdi” (“Her Şey Kusursuz...” 14); “Gerçek yazarın adını deşifre edebilecek ipuçları ise zamanla geldi, ama bu pek kimseyi ilgilendirmedir” (15).

Bu noktada, oynayabileceğimiz ya da oynamaya başladığımız bir oyunun kurallarını sonradan öğrenmemiz gibi bir sorun ortaya çıkmaktadır. Metin ısrarla ortada bir oyun olduğundan söz etmektedir, ama oynanabilecek bir oyunun öğeleri henüz tam oluşmamıştır. Bir yandan kendi kimliğini çağrıştıracak

öğeleri metne koymamaya çalışması, diğer yandan, örüntüleri ortaya çıkarabilecek gözde izleklerinin yayımlayacağı sonraki metinlerde belirtmeye başlayacak olması nedeniyle, Teoman'ın "projesi"ne metin açısından baktığımızda, ortada bir oyun oynandığının ısrarlı belirtilerini görebiliyor, ama "oyun" dediğimiz edimlerdeki uzlaşımların doyurucu karşılıklarına rastlayamıyoruz. Oyun olduğu ancak sonradan anlaşılabilecek, kuralları sonradan öğrenilecek bir metinsel oyun, ne ölçüde oyundur? Yazarın kendi başına oynadığı bir oyun mudur?

Ali Teoman, Murat Yalçın'a verdiği söyleşide, yaşanan süreç için, "Her şey kusursuz bir fars atmosferi içinde cereyan etti" (15) demektedir. Ufuk Matara'nın "egoistokur" sitesinden ulaşılabilen "Ali Teoman: İnsan Ağzını Açmayınca, Ses de Çıkıyor, İnanın!" başlıklı söyleşisinde ise oyununu "ustalıkla bir mizansen, büyük bir yutturmaca" olarak değerlendirmektedir. Murat Yalçın'ın yaptığı söyleşideki sözlerine göre ise oyununu "denenmiş ve başarılı bir proje" (10) saymaktadır. Didem Nur Güngören'in *Time Out İstanbul* için yaptığı "Ali Teoman'la 'Eşikte' Üzerine..." başlıklı söyleşide de Teoman, "Zaten ben de bunu yaparken çok kişinin şüpheleneceğini düşünmüyordum, biraz da bunu göstermek için yaptım. Dolayısıyla bu proje başarıya ulaşmamış değil" demektedir.

Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı'nda oynanan oyunun metin tarafından yeterince desteklenmemesi ile "kişiselci" yönde sürdürülmesi arasında bir bağ var. Metne baktığımızda edebi bir oyun oynandığı düşünülmektedir, ama yazarın açıklamalarına kulak verdiğimizde, gövdesi edebiyat metninin dışına sarkan bir oyun ön plandadır. Oyunun oynanmış ya da oynanmakta olduğunun metinde yoğun karşılıkları bulunsa da, yazarın söyleşilerde yaptığı açıklamalardan, tasarladığı oyunun, metnin yanı sıra kişi üzerinden de ilerlediği, geliştirildiği ortaya çıkıyor. Teoman'ın Ufuk Matara'nın söyleşisindeki şu sözleri dikkat çekici:

Yazarla metin arasındaki uyumsuzluğu bariz hale getirmek için kadın kimliğine bürünmeyi seçtim. Amaç yalnızca insanları al-

datmak değil, bunu göstere göstere yapmaktı. Öyle ki öykülerin üzerinde yeterince kafa yoran bir kişi, bütün bunların ustalıklı bir mizansen, büyük bir yutturmaca olduğunu anlayabilirdi. ... Metin ile yazar –yani Nurten Ay– arasında bariz bir uyumsuzluk vardır. Ben bu uyumsuzluğun ve kimi diğer noktaların (örneğin öykülerin hepsi İstanbul’da geçer, oysa Nurten Ay Tuncelilidir; son öykü spesifik bir branş olan antikacılık konusunda bilgiler içerir, ama Nurten Ay’ın antika ve antikacılıkla hiçbir ilgisi yoktur vs.) çok dikkatli olmayan bir bakışla bile görülebileceğini, insanları harekete geçirip oyunu ortaya çıkarmak için çaba sarfetmeye yönelteceğini düşünüyordum. Ama tabii ki böyle olmadı. Yazınla uğraşan kişilerin bu denli ince düşüneceklerini sanmak, yalnızca benim hüsnükuruntumdur. Bu incelikler tümüyle ıskalanarak, Nurten Ay sırf bir kadın olduğu için ve belki biraz da kökeni nedeniyle, adı çevresinde gürültü koparıldı ve kitap yazınsal bir olaydan çok, basit bir gazetecilik vakası olarak görüldü. Bu, toplumumuzda yazına genel olarak nasıl yaklaşıldığını göstermesi açısından da açıklayıcıdır, sanırım.

Bu açıklamalardan da görüldüğü gibi, buradaki oyun, kısmen, bir şahsın “olanaksız” kimliği üzerine kurulmuş, o doğrultuda ilerletilmiştir. Oyunda, danişıklı kişinin edebiyat anlayışıyla asıl yazarın edebiyat anlayışı arasındaki farka ek olarak Tuncelililik, antikadan anlamama gibi özellikler devreye sokulmuş, edebi kamunun bu tür kişisel farkları kayda değer bulması beklenmiştir. Matara’ya verdiği söyleşide Teoman, oyununun ortaya çıkmasıyla ilgili beklentisi ve kendisi tarafından açıklanmak zorunda kalması konusunda şunları söylüyor:

Elias, Arif Bey’in onu “yakalamasına” da izin vermiyor, onu kendisinden aşağı görüyor, böylece oyunun kurallarını bozmuş oluyor. Yenileceğini anlayınca oyunbozanlık eden şımarık bir küçük çocuk bence Elias. Benim oynadığım oyun ise, doğası gereği, amacı “yakalanmak” olan dürüst bir oyun. Biri-lerinin bir oyun oynandığının farkına varmasını ve bunu açıklamasını istiyorum. İçtenlikle söylüyorum, konuya ciddiyetle eğilen, kitaba hak ettiğini düşündüğüm, benim yazarken gös-

terdiğim dikkati gösteren birkaç yazı yayımlansaydı bu oyuna da gerek kalmazdı, ortaya çıkar ve gerçeği kabul ederdim. Ne var ki bugüne dek Süha Oğuzertem'in incelemesi dışında konuyla gerçekten ilgilenen bir yazı olmadı. Süha Bey'in yazısı, olaya doğru yaklaşan, derinlikli bir incelemeydi, ama tek başına beni ortaya çıkmaya zorlamak için yeterli değildi, başka yazarlarca da benzeri yazılarla desteklenmesi gerekirdi. Bu olmayınca, gerçeği açıklamak bana düştü.

Diğer söyleşilerinde de Teoman, oyununu birden çok kişinin fark etmesini beklediğinden söz etmektedir. Ancak, bu fark etme işinin "aykırı bir yazar profili" üzerinden değil de metinden yola çıkarak nasıl yapılabileceği belirsiz kalmaktadır. Bu arada, asıl yazar rolü verilen kişinin özgürlüğüne, bağımsızlığına, kişilik haklarına, seçimlerine ne olmuştur?

Bütün bu açıklama ve gözlemlerden sonra Ali Teoman'ın oyun stratejisi kanımca biraz daha netleşmekte. Yapıtlarıyla dikkat çekmek, edebiyat kamusunca kabul görmek, yazdıklarını çeşitli ödüllerde sınamak isterken doğal haklarını kullanmaktadır. Öte yandan, kaybeden olmaktan hoşlanmamak gibi yine herkeste rastlanan bir özelliği de bulunabilir. Kaybetme üzerine kurulan bir oyun, kişinin kendi başına kurguladığı bir kazan-kazan stratejisinden de kaynaklanabilir. Ödüle kendi adımızla katılırsak kaybedebiliriz. Bizim namımıza başkası katılır ve kazanırsa ödül yine bize verilmiş olacaktır. Öyle kurabiliriz ki oyunu, kaybedince kaybetmemiş, kazanınca kazanmış olabiliriz. Ama böylesi koşullarda kuralları bilmeyenlerin faka basmış olmalarından ya da bir fars sergilemelerinden söz edilebileceği kuşkuludur.

Ali Teoman edebiyat kamusuna edebi açıdan mükemmel bir oyun oynamanın biraz berisinde kalmış olabilir, ancak buradan yola çıkarak bu ve daha sonraki çok sayıda yapıtının edebi anlamı ve değeri konusunda aceleci yargılarda bulunamayız. Teoman'ın oyunuyla ilgili bu değerlendirmelerimizden, daha çok, edebiyattan beklentileri, edebiyata adım attığı günlerdeki kişisel iddiaları, kabul edilme(me) kaygıları, tedirginlikleri ve tabii ki

oyunbazlığı hakkında bazı sonuçlar çıkarılabilir. Belki de böyle bir oyun oynamak Ali Teoman açısından bir zorunluluktu(r) – Yaşar Kemal’in “mecbur insan”larında olduğu gibi.

* * *

25 Mart 2011 tarihli *Sabah* gazetesinde yazan Engin Ardıç’ın konuya eğilişi, bu konuda olabilecek en sakil yaklaşımlardan birini sergiliyordu. Buna göre, Teoman’ın yaptığı bir sahtekârlıktır; birileri bu sahtekârlığa alet edilmiştir; verilen ödül bir balondur; şimdi bu balon patlamıştır vs. Aynı yazıda Ardıç, vakti zamanında, yani 1991’de, kitap Haldun Taner Öykü Ödülü’nü alınca yazdığı yazının “ahmakça” olduğunu söylüyor; “tuzağa herkes gibi ben de düşmüştüm” diyor.

Elimize aldığımız herhangi bir kitabın üzerindeki adın gerçek yazara ait olup olmadığını ilk elde bilmememizde bir ahmaklık yoktur. Ama Ali Teoman’ın kurguladığı türden bir edebi oyuna “sahtekârlık”, “saçmalık” gibi nitelemelerle yaklaşmakta bir ahmaklık bulunabilir. Bunu da belki bir köşeci, aradan bir yirmi yıl daha geçtikten sonra itiraf edecektir. Kimimizin ömrü o günü görmeye yetmeyecektir. O köşeciye uzun bir ömür diler, yeni itiraflarını bekleriz.

Çağdaş Türkçe edebiyatın önemli yazarlarından Ali Teoman’ın yapıtları kuşaklar boyu okunacak, incelenecek, tartışılacak. Düşünceleri, edebiyat anlayışı kolay kolay sıradanlaştırılmaz. Sıradanlaştırmaya çalışanların kendi idraksizlikleriyle baş başa kalma riskleri yüksek. En verimli döneminde veda eden Ali Teoman keşke elini o kadar çabuk tutmasaydı da oynama, yazma, ölme konularını yüz yüze konuşabilseydik.

kitap-lık 172 (Mart-Nisan 2014): 130-38.

KAYNAKLAR

Ali Teoman. “Ali Teoman: İnsan Ağzını Açmayınca Ses de Çıkmıyor. İnanın!” Söyleşiyi yapan: Ufuk Matara. Son erişim: 21 Mart 2014. <http://egoistokur.com/soz-ali-teomanda>. (Bu söyleşinin kaynağı Vikipedi’de şöyle belirtilmektedir: “On Altı Yıl Süren Oyun Bitti”, Ufuk Matara, *Akşam Kitap*, No. 20, 24 Haziran 2007”).

- . “Ali Teoman’la ‘Eşikte-Üzerine...” Söyleşiyi yapan: Didem Nur Güngören. *Time Out İstanbul*. Haziran 2008. Son erişim: 11 Şubat 2014. <http://timeoutistanbul.com>
- . “Her Şey Kusursuz Bir Fars Atmosferi içinde Cereyan Etti”. Söyleşiyi yapan: Murat Yalçın. *kitap-lık* 106 (Haziran 2007): 6-17.
- Ardıç, Engin. “Ödül Balonu Patladı”. 15 Mart 2011. Son erişim: 11 Şubat 2014. http://www.sabah.com.tr/Yazarlar/ardic/2011/03/25/odul_balonu_patladi.
- Oguzertem, Süha. “Kayıp Yazarın İzi, Elias’ın Gizi”. *kitaplık* 59 (Mart 2003): 28-35.
- The Busybody (Loren Losson). “Top 20 Literary Hoaxes”. 25 Ekim 2005. Son erişim: 20 Ağustos 2012. <http://lorenrosson.blogspot.com/2005/10/top-20-literary-hoaxes.html>.
- Yılmaz, İhsan. “Gizli Kalmış Bir İstanbul Masalı’nın Gizli Yazarı 16 Yıl Sonra Ortaya Çıktı”. 27 Mayıs 2007. Son erişim: 11 Şubat 2014. <http://www.hurriyet.com.tr/pazar/6590622.asp?gid=59>.
- Yılmaz, Kemal. “Cem Behar’ın Mahlası Nurten Ay”. 10 Mart 2003. Son erişim: 11 Şubat 2014. <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=68553>

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Tanpınar'ın Gizemi

Narsisizmin Kurmacaları: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Öykülerinde Metafizik ve Psikoseksüel Çatışmalar

Ahmet Hamdi Tanpınar son on yılda Türkçe edebiyatın en dik-kate değer yazarlarından biri olarak öne çıktı. Şair, öykü yazarı, romancı, denemeci, edebiyat tarihçisi, edebiyat profesörü ve bir dönem milletvekilliği yapmış olan Tanpınar, aslında yaşarken de tanınan bir kişiydi. Bu nedenle, ölümünden sonraki bu yeniden keşif, Tanpınar'ın yaşadığı dönemde Türkiye'deki edebiyat faaliyetlerinin genelini tanımlayan paradigmanın hızla değişmesine bağlanabilir. Başka bir deyişle, Tanpınar'ı alımlayan okurlar, onun yapıtında, 1950'lerin sonlarından başlayarak zaten gelişen bir eğilim olan ama 1970'lerin başında belirginleşen bir oluşumun varlığını keşfediyorlardı: Türkiye'deki modernist edebi üretim ve tüketim kipini.

Tanpınar 1930'larda yaratmaya başladığı simgeci-modernist kurmacada [Türkiye'de] döneminin ilerisindeydi. Yapıtı, [Osmanlı-] Türk kültürünün, 19. yüzyılın ortalarında başlayan Avrupalılaşmayla deneyimlediği edebi üretimin belli başlı yönelimlerinden çok farklı bir edebiyatçılık damarını temsil ediyordu. Türkçe edebiyat, yaklaşık 1970'lere kadar toplumu dönüştürmeyi, genel olarak toplumsal eleştiri, yol gösterme, reform ve popülerliği hedefleyen romantizm ile toplumsal gerçekçiliğin bir karışımı olarak tanımlanabilir. Bu edebiyatın üreticile-

ri Kemalistlerden liberallere ve sosyalistlere uzanırken, Tanpınar'ın yapıtı Ahmet Haşım'ın ve kısmen Yahya Kemal'in Fransa'dan esinlenen simgeciligiyle eklemlendi ve bu minör estetist eğilimi bugün bilinen, olgunlaşmış modernist biçimine ulaştırdı. Dolayısıyla bugün Tanpınar'ın Avrupa ve başka yerlerdeki çağdaşlarına göre çok az gecikmiş, ama özellikle düzyazıda Türkiye'de döneminin epey ilerisinde, tam anlamıyla modernist bir estetik oluşturmuş bir yazar olduğunu düşünebiliyoruz. Tanpınar'ın modernist estetik ve ürünleriyle hemhal olması kapsamlı Poe, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Valéry, Gide, Proust, Rilke, Joyce ve T. S. Eliot okumalarına dayanıyordu. 1930'dan başlayarak Tanpınar, şiirin toplumsal bir davayı ya da didaktik bir amacı savunmakta değil, "her türlü menfaat endişesinden uzak" şekilde, "gayesini yalnız kendinde bulan" bir şiir ve "mükemmeliyet" ile uğraşması gerektiğinde ısrar etmekteydi. "[H]albuki hakikî şiirin, asıl sanat eserinin kendi varlığından başka bir hedefi yoktur. Kendisinden başlar, kendisinde biter" ("Şiir Hakkında" 1-2). Tanpınar "[g]ünün ve hayatın emirlerini sanatın üstünde tut[an]" ("Şiirin Peşinde" 13) şairleri eleştirmekteydi. Bu kategori, 1870'lerden başlayarak [Osmanlı-]Türk toplumunun dönüşümünde son derece etkili olmuş önde gelen şairleri (Nâmık Kemal, Tevfik Fikret, Mehmet Akif ve Nâzım Hikmet) içeriyordu (örn. bkz. "Yahya Kemal Hakkında" 334-35). Hem Tanpınar hem de Yahya Kemal, Nâmık Kemal ve Tevfik Fikret gibi figürlerin özgürlükçü toplumsal kaygılarını bir tür geri kalmışlık sayıyor, onların kusurlarını Baudelaire ve Verlaine'in başarılarıyla kıyaslıyordu (Tanpınar, "Notre-Dame'da..." 261; Yahya Kemal 261).

Şiir kuramında ve düzyazılarında Tanpınar, edebiyattaki romantik-gerçekçi gelenekleri küçümser ve elitist bir sanat ideali benimserken, sanat eserinin özerkliği vurgusunda modernist [Batılı] çağdaşlarının yanında yer aldı.

Tanpınar'ın edebiyattaki duruşunun bu şekilde belirlenmesi, yapıtında Tanzimat öncesi duyarlılıklardan kaynaklanan "otantik" bir Türklük deneyiminin sekteye uğramamış bir devamını görmek isteyenlere sorunlu gelebilir. Bense Tanpınar'ın edebiyat

kariyerinin bir Türklük deneyiminden değil, Avrupalı bir sorunsaldan yola çıkarak anlaşılabilirliğini vurguluyorum. Tanpınar da zaten yapıtının gelenekçi alımlanışına karşı bizi uyarmıştı. “Eski Şairleri Okurken” (1941) yazısı, kültürel duruşunu açıkça ortaya koyar. Bu yazıda yazar, kendisini, toplumun geçmişin feodal değer sisteminin henüz dışına çıkmamış kesiminden özenle ayırır. Klasik Osmanlı şiirini “sevenlerin çoğuyla anlayamadığını”, bunun nedeninin bu insanların “eskiyi devam hâlinde kendilerinde bulup sev[meleri]” ve “[b]eraberce mahpus oldukları bir daire içinde onu tanı[maları]” olduğunu söyler. “[B]izzat bu anlaşmazlık, bu şiirden uzak kaldığım zamanı boş geçirmedigimi bana ispat ediyor”. Nihayet, klasik şiiri önemsemesinin nedenlerini belirtir: Başka hiçbir sözlü sanat divan şiiri kadar sade ve saf bir “şekil sanatı” değildir; “söylenilen şey” değil “söyleyiş tarzı” bu sanatın başlıca ilkesi olmuştur (189-91). Böylelikle Tanpınar kendini açıkça İslâmi değerler sisteminden soyutluyor, bir modernist olarak –biçime ve bir şeyi söyleme “tarz”ına yaptığı vurguları not edelim– kültür politikalarında zamanının modern, seküler düşünceli entelektüellerinin yanında konum-luyordu. Modernizmi “otantik” bir Türklük deneyiminden kaynaklanmadığı gibi, divan şiirine verdiği değeri de bu “otantik” kaynaklardan uzak kaldığı, Avrupalı estetlerden geçmişin “damıtılmış” kültür ürünlerine nasıl gönül verileceğini öğrendiği döneme borçluydu. Tanpınar modernist estetiğini 1930’larda, ekonomisi geniş ölçüde tarına dayanan, büyük bir kırsal nüfusa, düşük okuma yazma oranına sahip bir toplumda geliştiriyordu. Bu toplum, yüksek oranda sanayileşmiş, şehirleşmiş, maki-neleşmiş, seri üretime ulaşmış, kültürel alanda ayrılmış popüler ve elit beğenilere sahip modernist Avrupa’yla pek az benzerlik taşıyordu. Tanpınar’ın Valéry’den alarak benimsediği modernist estetik programdakinin tersine, o dönemin edebiyatının entelektüelleri, sanat ürününü fetişleştirip özerkleşmiş bir sanat kültürünü geliştiren yahtılmış estetler değil, “kamusal alan”da “toplumsal bir işlevi” yerine getiren “toplumsal bireyler”di.¹

1 *Function of Criticism* (Eleştirinin İşlevi) adlı yapıtında Terry Eagleton (Jürgen Habermas’ın “kamusal alan” teriminden yararlanarak) seküler İngiliz edebiya-

Modernist bakış açısı göz önüne alındığında, Tanpınar'ın Türkiye'nin kültür yaşamında bir "merkez" ya da "bütünlük" yokluğuna dair söylemi sürpriz sayılmamalı –özellikle de modern çağın bir bütünlük kaybı ve yozlaşmanın ifadesi olduğunu düşünen, "geçmişten gelen birkaç küçük parçada varlığını koruyan sonsuzluk hissini muhafaza etmekte kararlı görünen ve bu olmadan her şeyin karanlık, sıkıntı ve ümitsizlikten ibaret olacağını" (Sheppard 324-25) öne süren Avrupalı akranlarının (örneğin Eliot, Yeats, Rilke ve Hofmannsthal'ın) karamsar tarih görüşleri anımsandığında. Çelişkili olan, Tanpınar'ın, tarihsel bakımdan klasik kapitalizm ve burjuva sivil toplumunun yükseliş ve olgunlaşmasına eşlik eden felsefe, sistem ve kurumların oluşmasını arzulama katsayısıdır. (*Edebiyat Üzerine Makaleler ve Yaşadığım Gibi* içindeki yazılar arasında özellikle Türkçedeki roman ile ilgili olanlar bu açıdan örnek gösterilebilir.) Bu ısrarı, gerçekten de, burjuva devrimlerini, sivil toplum kurumlarını ve burjuva "kamusal alanı"nı savunmaya girişmeyen Avrupalı modernistlerle uyum içinde değildir. Tanpınar bu görüşleri savunmuş, ekonomik ve kültürel üretimin, aynı zamanda şehir hayatı ve kültürünün gelişimi lehinde çokça yazmıştır. Cumhuriyet döneminin kültür reformlarında ısrarcı olmayı, Batılılaşma programlarına kararlılıkla sarılınmasını arzuluyordu (Kaplan 22). Dolayısıyla, düşüncesinde "tarihi silmeye ya da durdurmaya çalışan" (Eagleton, "Capitalism..." 64) modernist tarih anlayışı ile Türkiye'nin seküler reformlarının modern kültürün gelişimi açısından yadsınamaz önemi arasındaki çelişmeyi çözemedi. Böylelikle, bir yandan Batılılaşma sonucu "hayatın bütünlüğü[n]ün boz[ulması]"ndan yakınırken ("Milli Bir Edebiyata..." 80) diğer yandan dilin gelişebilmesi için "Avrupalı kültürü [Türkçeye] boşaltmak" gereğinden ("Tercüme Meselesi" 71) söz edebiliyordu. Sanat, edebiyat ve tarihe modernist yaklaşımı (Türkiye koşullarına göre) erken benim-

tı sisteminin 18. yüzyıl başındaki doğuşundan 19. yüzyıl sonlarına doğru yaşanan dönemini izlediğinde şu anlamlı paradigma değişimlerini saptar: profesyonelleşme, estetisizm, kamusal alandan ayırışma. Bu konuda Habermas'ın "Kamusal Alan" yazısına da bakılabilir. [Eagleton'ın kitabı *Eleştirinin Görevi* (Ankara: Ark Yayınları, 1998) adıyla Türkçeye çevrilmiştir. y.h.n.]

semiş olduğundan, Tanpınar'ın Türkiyeli modern kültürün gelişimi hakkındaki ifadeleri müphem, tutarsız kaldı.

Tanpınar'ın yapıtlarını incelemek, anlayabilmek için kültürel duruşunu bu şekilde belirlemek zorunlu görünüyor. Ne de olsa, bugüne kadar, Tanpınar eleştirilerinde kurmacalarının doğurduğu temel sorunlarla baş etme konusunda bir yetersizlik ya da gönülsüzlük görülmekte. Metinler ve içerdikleri özgül çelişmelerle doğrudan yüzleşmek yerine eleştirmenler, yapıtlarının tasavvuru dışında kalan meselelere, örneğin Türkiye'nin Batılılaşmasının Tanpınar'ın başkarakterleri üzerindeki etkisine odaklanmaya yöneldiler. Bu doğrultuda, Türkiye toplumundaki kültürel ikilik ile Tanpınar'ın karakterlerinin iç bölünmeleri arasında muğlak analogiler kuruldu.² Bunu bir Doğu-Batı çatışması şeklinde anlasak da anlamasak da, modern Türkçe edebiyatın genel olarak Türkiye'nin modernite öncesinden modern bir toplumsal dünyaya geçişini yansıttığı, bununla müzakere ettiği tabii ki doğrudur. Ancak bu sorunsal, Tanpınar kurmacasının farklı bir yerde konumlanan kendine özgü iç dinamiklerini anlamakta analitik bir araç olarak pek işe yaramıyor. Modernist sanat anlayışıyla Tanpınar, Türkiye'de o dönemde geçerli olan düzyazı kurallarını değiştirmeyi hedefliyordu. "Yerli" ve "geçici" olmak yerine, "evrensel" ve "kalıcı" olmak istiyordu. Dolayısıyla, Tanpınar (Barthesçi anlamda) "modern", "yazarsal" metinler üretirken, yapıtının Türkiye'deki sosyokültürel meseleler bağlamında yorumlanması gerektiğini öne sürmek tutarsızlık olur. "Günün ve hayatın emirleri"ne mesafeli durmayı savunan ("Şiirin Peşinde" 13) modernist programıyla Tanpınar, istikrarlı bir şekilde "dışa kapalı", "kendine yeten" metinler üretmiş olduğu için, yapıtlarında bu tür bir tutarsızlık yoktur. (Elbette bu tür bir programın tutarlılığını ve geçerliliğini tartışmıyor, yalnızca Tanpınar'ın yapıtının

2 "Doğu-Batı çatışması"nın yararlı bir analitik araç olabilmesi için, ilk olarak, çatışma koşullarının netleşmesi (diğer bir deyişle, "Doğu" ve "Batı" derken ne kastedildiği, ayrıca Tanpınar'ın kurmacalarında bunların kendisini nerede ve nasıl sergilediği belirtilmeli); ikinci olarak, karakterlerin bölündüğü eksen ortaya konmalıdır; son olarak da, içsel bölünmenin dışsal (sosyokültürel) olana nasıl karşılık geldiği gösterilmeli –eğer gerçekten geliyorsa.

değerlendirilebileceği uygun paradigmanın sınırlarını belirlemeye çalışıyorum.) Bu durumda, Tanpınar kurmacasının kendine özgü iç dinamiklerini anlamak için, metinlerinde yerleşik asli metafiziksel ve psikoseksüel çatışmaları dikkate almalıyız.

Tanpınar'ın yapıtları hakkındaki çeşitli tartışmalar arasında, Sarah Moment Atış'ın Tanpınar'ın öykülerine ilişkin öncü çalışmasının özellikle bir boyutu övgüye değer. Bu boyut, Tanpınar'ın karakterlerinin derin ikili doğalarına yaptığı yerinde vurgudur. Atış pek çok öyküde “ana karakterin tuhaf bir biçimde bölündüğünü”, bu aykırılığın üstesinden gelemediğini ve bu ikiliğin doğası gereği metafizik olduğunu gözlemlemiştir (88, 188 vd.). Bu metinde Tanpınar'ın karakterlerinin doğasındaki ikiliğin, metafiziğin dilinde ifadesini bulan sorunlu bir psikoseksüel görüngüyü dışa vurduğunu ileri sürerek Tanpınar'ın öykülerinde bu yarılmanın nasıl işlediğini özetleyeceğim. Yazarın bir çocukluk anısından kaynaklanmış olabilecek “Yaz Gecesi” (1951) öyküsü dışında, Tanpınar'ın bütün öyküleri, erkek karakterlerin psikoseksüel çatışmalarına karşılık gelen, özenle anlamlandırılmış metafizik uzamlar üzerine kurgulanmıştır. Öykülerde belirgin şekilde yinelenen kullanımlara dikkat çekeceğim.

Ünlü bir mitin meselimsi bir yeniden anlatımı olan ve Tanpınar'ın öykülerindeki performansının bir tür konser uvertürü sayılabilecek “Âdem'le Havva” (1948), öykülerdeki metafizik ve psikoseksüel kaygıların, yakın, simbiyotik ilişkide oluşunun ruh atmosferini ortaya koyar. Âdem, Aden Bahçesi'nde uyanığında, uykusunda Rabbi gördüğünü ve bir varlığın bedenini terk ettiğini hisseder. O varlığa kim olduğunu sorduğunda, “Benim, senden bir parçayım” yanıtını alır. O andan başlayarak Âdem, melekler âleminde ayrı olacağını ve yalnız kalacağını öğrenir. Üzüntüsünü ve korkusunu yatıştırmak için, “Sakla beni... sakla beni” diyerek Havva'nın vücuduna sığınır. Sonra kaderin siyah dumanı yaklaşır ve çifti, Gündüz ve Gece'siyle, Gençlik ve Ölüm'üyle “oluşlar âlemi” ile tanıştır. Âdem üzüntü ve korkuyla doldukça, Havva sevinç ve gururla parıldar. Ardından Rab onları Hayır ve Şer, Haz ve İstırap, Aşk ve Ölüm

bahçelerine uğurlar. Sonunda, Âdem ile Havva ayrılır ve birbirlerine seslenmeye başlarlar.

“Âdem’le Havva”, Tanpınar anlatılarının genel zamandışı kipi-
pine katılır. Klasik öykülerdeki gibi sonra ne olacağına değil,
varoluştaki asli yarılmanın betimlenmesine odaklanır. Temel
kırılma, Âdem’in önceki ve sonraki varoluş şekilleri arasında-
dır. İlk konum, Âdem ile Havva’nın Tanrı’nın ilahi âleminin bir
parçası olarak tek bir androjen varlıkta birleşmesini içerirken,
ikinci konum şunlardan oluşur: a) androjen varlığın Tanrı’nın
ebedi düzeninden ayrılması; b) androjen varlığın ikiye bölün-
mesi; c) Âdem’in yeni misyonunda yalnız ve korku doluyken
Havva’nın mutlu ve neşeli olması; ç) Kader’in (yani, yeryüzü-
nün ya da “bu dünya”nın) diyarındaki yeni yaşama geçmeleri,
ve d) birbirleriyle bir tamlık kuramamaları. Öyküdeki iki varo-
luş konumu bütün metafizik boyutlarıyla birbirinden ayrıştırıl-
mıştır: Varlık’a karşı Oluş, Zorunluluk’a karşı Olumsuzluk, Ebe-
diyet’e karşı Zaman (132-39). Bu ikili karşıtlıkların ilk terimle-
ri açıkça birinci varoluş konumuyla bağdaştırılırken, ikinci te-
rimler kırılmadan sonraki konum için saklanmıştır. Âdem ye-
ni varoluşundan mutlu değilken, Havva’nın bu sonraki durum-
la özdeşleştirilmesi özellikle dikkat çeker. Havva arketipi ara-
cılığıyla kadınların, “bu dünya”lı düzenle, “oluş”la ya da (kro-
nolojik) zamanla bağdaştırılması, bütün Tanpınar kurmaca-
sına sinmiş bir izlektir. Âdem’in tersine Havva’nın kendi varo-
luşu hakkında bilgilenme isteksizliği de onun –ve yazarın me-
tinlerinde karşımıza çıkan çoğu kadının– “bedensel” ya da “do-
ğasal” varoluşa yatkınlığıyla uyum içindedir. Havva’nın ilk iş-
levi budur. İkinci olarak Havva, erkek karaktere, cennetten ko-
vuluş öncesindeki varoluşa, anne rahmindeki androjen tamlığa
yabancılaştığını anımsatan bir anima figürü olarak işlev görür.

Tanpınar’ın erkek karakterlerini hep eşikte bırakan da, aslın-
da bu temel (metafizikle ifade edilen) psikoseksüel yarılmadır.
Özellikle “Bir Yol”, “Erzurumlu Tahsin” ve “Abdullah Efen-
di’nin Rüyaları” gibi öykülerde, karakterin cennetten kovuluş
öncesindeki saadet durumuna dönmeye, tam ve bütün olmaya,
Ebediyet tarafından emilmeye yönelik mistik bir özlemi var-

dır. Tanpınar kurmacasındaki bu mistik öge, karakterlerin “bu dünya”da yaşadıkları ikilemlerin bir sonucu sayıldığında derin anlamını açığa vurur.

Tanpınar kurmacalarındaki imgelerin çoğunluğu, negatif değer biçilmiş “dünyevi yaşama” ya da benim “Doğa” demeyi tercih ettiğim alana aittir –“uygarlık” değerlerine göre “aşağıda” olanın ideolojik yapılandırması. Bu alanın metafiziksel vasıfları “beden”, “oluş”, “zaman” ve “olumsallık”tır. Varlığın bu “daha aşağı” alanı, beden, yeryüzü, taşra, fahişeler, bar kızları, tensellik, hayvanlar, şans (kumar), kendiliğindenlik, kronolojik zaman (gazete ve sinema imgeleri), ilkelcilik, büyücülük, çeşitli batıl ve doğaüstü inanışlar, mekaniklik, otomatizm (kukla ve otomaton imgeleri), dans, ritim ve çocuksuluk gibi kavram ve imgelerle temsil edilir. “Kadınsallık” da Doğa’nın bu vasıflarını üstlenir. “Geçmiş Zaman Elbiseleri” (1936), “Erzurumlu Tahsin” (1937), “Abdullah Efendi’nin Rüyaları” (1941), “Fal” (1946) ve “Acıbadem’deki Köşk” (1949) öykülerinde, Tanpınar’ın bu aşkın, tinsel, tektanrılı ve “uygarlaşmış” âlemi, gündelik, dünyevi, çoktanrılı ve ilkel âlemden ayrıştırma ve kollama çabalarına çarpıcı şekilde tanık oluruz. Metafiziksel Doğa eleştirisi, felsefi idealizm, hümanizm, tektanrıcılık ve uygarlığın “yüksek” değerleri namına üstlenilmiştir.

Doğa âlemi Tanpınar’ın karakterlerini tuhaf bir şekilde büyüler. Bu karakterler Doğa’yı inkâr eder ve ona direnirken, tam da bu alana sürüklendikleri duygusunu taşırlar. Karakterlerin bu istemsiz sürüklenişleri, bir kadın sesi olarak algılandıkları şu imgelerde belirginleşen bir iç sesle ifade edilir: Başlangıçtaki yarılma, sınırı aşma, susturulmuş, meçhul bir kadın tarafından davet edilme, yaşanmamış bir hayatın düşleri. İkiz kadının meydana çıkması en bariz şekilde “Rüyalar” (1952), “Emirgan’da Akşam Saati” (1944) ve “Yaz Yağmuru” (1953) öykülerinde gözlemlenir. Özellikle de son iki öyküde, Tanpınar’ın edebiyatta Hoffmann, Poe, Dostoyevski, Stevenson, Wilde, Conrad, Hesse ve Nabokov gibi yazarların yapıtlarında rastlanan *Doppelgänger* (ikiz) geleneğine katkıda bulunduğu söylenebilir. “Rüyalar”da karakter, bağımsız bir şahsi-

yet olarak ortaya çıkmanın eşiğine gelen ama bunu başaramayan genç bir kadını düşler. Diğer iki öyküde ise düşlenen kadın gerçek bir “fert” olarak belirir. Burada kadın karakter, maharetle ama kuşku bırakmayacak şekilde, erkek karakterin ikizi “olarak” sunulur. Bu kadının betimlenişine Doğa’ya ait çeşitli vasıflar (çocuksuluk, kuklamsı davranış, anlık olana düşkünlük, iradesizlik vb.) nüfuz ederken okur, erkek karakterin kadında kendi “beden”inin hayali bir imgesini gördüğüne tanıklık eder. (Burada “beden olarak kadın” nosyonu dikkat çeker.) Erkek karakterin kendiliğinin toplumsal cinsiyet konumları arasındaki eşikliğinde ve cinsel kimlik geçişlerinde, “merkezinin dışında” (Lacan 171) kaldığını fark ederiz. Lacancı psikanalizin ruhuna uygun olarak Tanpınar, uzlaşmsal karakter sınırlarını lüzumsuzlaştırarak öznenin bütünlüklü şekillenmesini gereksiz kılar. Öte yandan, psikesinde kadın ikizin belirmesi erkek karakteri mutlu etmez. Öyle olsaydı, bu beliriş Tanpınar’ın baş karakterlerinde sürekli kaygı ve suçluluk duygularına yol açmazdı.

Tanpınar kurmacasını oluşturan imgelerin çoğunluğu, negatif değer biçilmiş Doğa alanına ait olsa da, açıktır ki erkek karakterlerinin mukadderatları yapısal bakımdan “kadınsallık”la çizilmemiştir. Dolayısıyla (Ebediyet ve Doğa’dan sonra) idealize ettikleri ama bir türlü ulaşamadıkları üçüncü bir alan vardır: Kültür alanı. Her ne kadar bu alan da, mistiklerdeki gibi kuvvetli bir metafizik perspektiften bakıldığında, “dünyevi yaşam” kategorisine girse de, erkek öznenin toplumsal işlevselliği açısından yer alabileceği en uygun uzamdır. Tanpınar, “Kültür” dediğim uzamı uygarlık, kent hayatı, hukuk, tektanrıcılık, akıl ve irade ile özdeşleştirir; bu alanın varlığından genellikle yokluğu ya da ima edilen mevcudiyetiyle haberdar oluruz. Ne de olsa, karakterin bu alanla kurduğu ilişki “eksiklik”ten ibarettir. Özellikle “Evin Sahibi” (1943) öyküsü, Kültür alanını oluşturan en dikkate değer öğelerin birleşimini sunar. Burada Kültür, karakterin talihinde mutlu bir dönüşüme aracılık eden, idealleştirilmiş bir baba figüründe (Yümnü Bey) kişilik bulur. Karaktere “evlât gözüyle” (299) bakan Yümnü Bey,

kültürlü bir İstanbul beyefendisi ve klasik Türk musikisi âşığıdır. O sırada karakterimiz hukuk okumaktadır ve müstakbel eşiyle tanışmıştır. Evlendikten bir süre sonra, değersizlik, biçarelilik duygularına, karısını kaybetme korkusuna kapılır. Yoksunluk ve yetersizlik düşleri görmeye başlar. Bu düşler karakterin çocukluk anılarına işlemiş bir yılanın ezici etkisiyle şekillenen, hastalık, korku ve ölüm imgelerinin karanlığından beslenir. Öyküde, karakterin babası ile yılan imgesi arasında net, ampirik bir ilişki bulunmasa da, bu imgede (“evin sahibi”) evin “hâkimi mutlak”ı (274), “zâlim bir hükümdar” (293), aile dininin “mabud”u (274) olan “kötü” babanın özenle kurgulanmış, manidar bir temsilini algılayabiliriz. Böylelikle, “Evin Sahibi” Kültür alanının idealleştirilmiş baba figürünü yetkince kişileştirmekle kalmaz, öznenin cinsiyetler arası ilişkilerdeki işlevselliğini sekteye uğratan “kötü”, korkulan babanın maharetle kurulmuş simgesel bir imgesini de sunar. Yılanın babayla özdeşleşen imgesinin bu öyküde mutlak, varoluşsal korku izliğiyle ilişkilendirilmesi, karakterin “babanın adı”na yalnızca olumsuzlukla, hoşnutsuzca yaklaştığını düşünmemize yol açmamalıdır. Bu, Babanın Yasası’nın idealize edilmediğini göstermez; tam tersine o, Lacan’ın belirttiği gibi, “asli gösteren” olmayı sürdürür. Korku, Baba tarafından temsil edilen simgesel düzenin arzulanmazlığını göstermekten çok, karakterin bu değer yüklenmiş simgeyle özdeşleşmekte, o konuma yerleşmekte karşılaştığı zorluğa işaret eder. (Bu noktada, Derrida’nın Lacan’daki “Kayıp Mektup” [Poe] yorumunun eleştirisini anımsayabiliriz: “Özne fazlasıyla bölünmüştür ama fallus kesilmemelidir. Parçalanma, onu ilgilendirmeyen bir arızadır”. Derrida’ya göre bu “aşkın topoloji”de “kastasyon sayesinde, fallus hep yerinde durur” [185, 195].) Dolayısıyla, ya tehditkâr, “kötü” baba figürünün varlığı, ya karakterlerin neredeyse doğuştan gelen “eksiklik” duyguları yüzünden, ya da Doğa’nın “kadınsı” alanının güçlü çekiminin karakterlerde yarattığı kaygıdan (ya da bu etmenler psikenin inşasındaki tek meseleden kaynaklanabileceğinden, bütün bunların karma etkisiyle), Tanpınar’ın karakterleri olumlu değer yüklenmiş Kültür

alanında arzuladıkları konuma ulaşamazlar. Bu alana yerleşmiş ideal baba figürlerine narsisist bir çekim duyarlar. Kültür’le özdeşleşme arzuları, bu konumu koruyamamaları yüzünden engellendiğinde, “kadınsal” duruşu benimseyip Doğa konumuna adım atma ya da mistik başlangıca avdet etme seçenekleriyle baş başa kalırlar.

Tanpınar öykülerinin belli başlı alanlarını karakterlerin varoluşsal yolculukları bağlamında (androjen, steril tamlık, yani mistik Ebediyet; idealize edilmiş ama erişilemeyen Kültür; değersizleştirilmiş Doğa’yı [ve alternatif anima’yı]) katettikten sonra, bu karakterlerin kendilerine özgü kişilik yapılarını anlamlandırabilmek için psikanalitik literatürden yararlanmak istiyorum. Başkarakterlerin ruhsal süreçlerinin, psikiyatri literatüründe “narsisist kişilik yapısı” başlığı altında ele alınan terimin içeriğiyle örtüşmesi oldukça ilginçtir. Narsisizme ilişkin çok sayıda yaklaşım arasında Otto F. Kernberg’in, Tanpınar’ın karakterlerinin özgül varoluşsal uyumsuzluklarını yorumlamakta özellikle isabetli görünüyor. Klasikleşmiş çalışmasında Kernberg şunu belirtir: Narsisist öznde “gerçek kendilik ile ideal kendilik ve ideal nesne arasındaki normal gerilim, içinde gerçek kendilik, ideal kendilik ve ideal nesnenin kaynaştığı şişkin bir kendilik kavramının oluşturulmasıyla bertaraf edilir. Aynı zamanda kabul edilemez kendilik imgelerinin kalıntıları bastırılır, dış nesnelere yansıtılır ve bu nesneler değersizleştirilir” (203).* “[N]arsisist destek bekledikleri bazı kişileri idealleştirme, hiçbir şey beklemedikleri kişileri ise (genelde eski ilahları) küçük görme ve onlara tepeden bakma eğilimi göster[diklerini]” vurgulayan Kernberg (199) şunlara dikkat çeker: “Başkalarının, özellikle de idealleştirilmeyen kişilerin, bu şekilde [ölü] gölge ya da kukla gibi yaşanması, bahsini ettiğim bu hastalarda oldukça yaygındır. Bu hastaların, ‘bağımlı’ gibi göründükleri idealleştirilmiş insanların, değişmez bir şekilde kendi büyütülmüş kendilik kavramlarının yansımaları olduğu ortaya çıkar” (204). Sonuçta Kernberg, narsisist yapıdaki

(*) Burada başlayan Kernberg alıntılarında Mustafa Atakay’ın çevirisinden yararlanıldı – y.h.n.

psikenin işleyişinde üçlü bir belirlenim saptar: “Bu hastaların iç dünyalarında var olanlar, kendiliğin idealleştirilmiş temsilcilerinden, başkalarının ‘gölge’lerinden ve ... korkulan düşmanlardan ibarettir” (204 ve bkz. 244).

(Kültür’ü) *idealize etme*, (Doğa’yı) *küçümseme*, (“kötü” baba figürlerinden) *korkma*, [içlerindeki anima’yı seslendirme] yönelimleri, Tanpınar karakterlerinin çevreleriyle kurdukları ilişkilerin bir özetini verir.

The Turkish Studies Association Bulletin 14.2
(Eylül 1990): 223-33.*

AÇIKLAMA VE TEŞEKKÜR

Bu yazı, Indiana Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü’nde hazırladığım “Fictions of Narcissism: ‘Nature’ and ‘Culture’ in the Stories of Ahmet Hamdi Tanpınar” başlıklı yüksek lisans tezine dayanmaktadır (Nisan 1990). Metni Türkçeye çeviren Jale Özata Dirlikyapan’a, revizyonlarda yardımcı olan Nazlı Karabıyıkoglu’na çok teşekkür ederim.

ARDINDAN

Bu yazıda sona doğru Ödipal mesele öne çıkarılıyor. Halbuki daha önce dile getirilenler preödipal soruna işaret ediyordu. Bu odak kayması, metnin yazıldığı dönemde, üzerimdeki olumsuz Lacan etkisinden kaynaklanmış olabilir. Kernberg’i keşfetmişken Lacan’a fazla yüz vermemem gerekirdi.

KAYNAKLAR

- Atış, Sarah Moment. *Semantic Structuring in the Modern Turkish Short Story*. Leiden: E. J. Brill, 1983.
- Beyatlı, Yahya Kemal. “Yahya Kemal ile Konuştum”. *Edebiyata Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1990. 251-64.
- Derrida, Jacques. “The Purveyor of Truth”. *The Purloined Poe*. Haz. John P. Muller ve William J. Richardson. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988. 173-212.

(*) Yazının Türkçesi ilk kez bu kitapta yayımlanıyor – y.h.n.

- Eagleton, Terry. "Capitalism, Modernism ve Postmodernism". *New Left Review* 152 (1985): 60-74.
- . *Function of Criticism*. Londra: Verso, 1984. [Eleştirinin Görevi. Çev. İsmail Serin. Ankara: Ark Yayınları, 1998.]
- Kaplan, Mehmet. *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1983.
- Kernberg, Otto F. *Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm*. Çev. Mustafa Atakay. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- Lacan, Jacques. "The Agency of the Letter in the Unconscious or Reason Since Freud". *Ecrits: A Selection*. Çev. Alan Sheridan. New York: W. W. Norton, 1977. 146-78.
- Sheppard, Richard. "The Crisis of Language". *Modernism 1890-1930*. Haz. Malcolm Bradbury ve James McFarlane. Penguin, 1981. 323-36.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. "Âdem'le Havva". 1948. *Bütün Hikâyeleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1983. 126-35.
- . *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969.
- . "Eski Şairleri Okurken". *Edebiyat Üzerine Makaleler* 189-91.
- . "Milli Bir Edebiyata Doğru". *Edebiyat Üzerine Makaleler* 77-85.
- . "Notre-Dame'da Başboş Düşünceler". *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Türkiye Kültür Endüstrisi Yayınları, 1970. 255-62.
- . "Şiir Hakkında". *Edebiyat Üzerine Makaleler* 1-6.
- . "Şiirin Peşinde". *Edebiyat Üzerine Makaleler* 13-15.
- . "Tercüme Meselesi". *Edebiyat Üzerine Makaleler* 69-71.
- . "Yahya Kemal Hakkında". *Edebiyat Üzerine Makaleler* 333-35.

Hasta Saatler Bozuk Sıhhatler: *Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım*

Zaman denen şey onun için akıcılığını kaybetmişti. Her gelecek lâhza ayrı bir korku âdeta içinde büyür, öyle karşısına çıkardı. (16. nota bakınız)

Kırk yıl önce yazılmış ve öteden beri hep övülmüşse de, hakkında yazılanları okuduğumda *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün doğru dürüst anlaşılabilirdiği sonucuna varmakta güçlük çekiyorum. Örneğin romanın psikanaliz seanslarıyla ilgili bölümünü değerlendiren eleştirmenler burada olanları abes ilan etmekle kalmıyor, böyle yapmakla yazarın asıl niyetini kavradıklarına da inanmış görünüyorlar. Bu yorumlarda, analizin öznesi olan Hayri İrdal'ın aynı zamanda kurmaca bir metnin başkışisi ve anlatıcısı olduğu gözden kaçıyor, Tanpınar'ın sonradan paranoya bağlamında sözünü ettiği Hayri İrdal, anlaşılması güç bir görev hissiyle hiç de inandırıcı olmayan bir saflığa büründürülüyor, yazarın romana yazdığı eki önemsememek doğru bir tercih sayılıyor. Bu tuhaf durumun varoluşçuluğun (metinde sözü geçen) “abes”ine itiraz edilirken oluşması komikse de, kültür yaşamında ısrarla karşımıza çıkan başarısız yorumların basit nedenlerden kaynaklanmadığını düşünmek yerinde olur. Nitekim, sözünü ettiğim tipik algılayış şekli ile Tanpınar'ın 1954'te tefrika edilen romanına yönelik yorumlarda sık sık öne sürülen “toplumsal eleştiri”, “tarihsel yorum”, “hiciv”, “protesto” türünden içeriğe ilişkin temel saptamalar arasında

bir süreklilik olduğu gözden kaçmıyor.¹ Tanpınar'ın diğer roman ve öykülerinde bu tür saptamaları destekleyecek verilerin ancak ikincil bir rol oynadığı, varoluşsal iç çatışmanın arazları ve bunlara uygun düşen metafizik bölünmelerin ise fazlasıyla belirgin olduğu kısmen de olsa biliniyor. Bu durumda, kitabın eleştirileriyle yetinecek olsak, ya *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Tanpınar'ın kendisine büsbütün yabancı bir sanat anlayışını benimsediği sonucuna varacağız ya da bambaşka ınetinlerden söz ediyor olacağız.

Yine de, romanın bundan önceki yorumlarını hafife almak için en az iki önemli neden var. Bunlardan biri romanın alışılmamış, modern Türkçe edebiyatta hâlâ eşi olmayan bilmeccemsi niteliği. Okur olarak romanın özel diline yabancı kaldığımız, bu özelliğe dikkat çeken göndermeleri atladığımız oranda bu niteliğin iyice belirginleşmesi kaçınılmaz. Diğer neden ise Tanpınar'la yaşam hakkında temel bazı ahlaki nosyonları paylaştıklarını varsayan ve romanda bunların savunulduğunu düşünen eleştirmenlerin iyi niyeti. Örneğin Mehmet Kaplan, romanın en önemli karakterlerinden biri olan Halit Ayarcı'yı "hiçbir içtimai, ahlaki ve dini kıymete inanmayan korkunç bir şarlatan" olarak tanımlarken hocasının yazdığı bu Türk edebiyatı "şaheseri"nin (143) dayandığı hiciv ilkesini kavradığını düşünüyor, bu karakter ile başkişi arasındaki iç bağları (280, 297) hesaba katmıyordu. Benzer şekilde, Hayri İrdal'ı

1 Burada Ayvazoglu, Kaplan, Kutlu, Moran ve Timur tarafından yapılan, bu görüşleri kısmen ya da bütünüyle öne süren yorumları göz önünde bulunduruyorum. Moran'ın kapsamlı yorumundaki önemli tartışma konularına aşağıda değineceğim. Bu değerli eleştirmenin içtenlikle dile getirdiği çelişkiler romanın alınılmasındaki temel sorunlara da dikkat çekiyor. Bu yazının ilk sunuluşundan sonra elime geçen kitabında, Oğuz Demiralp'in de *Enstitü*'yü yorumlarken (101-10) diğer eleştirmenlere paralel görüşler öne sürdüğünü gördüm; ancak Demiralp'in *Enstitü* yorumunu etkilememiş olsa da, çalışmasının özellikle ayna, ana ve narsisizmden söz eden bölümünde (28-38) benim de Tanpınar yorumunda önemli saydığım konular üstünde durmasını memnuniyetle karşıladığımı belirtmek isterim. Tarihçi Timur'un yorumu ise romanın tefrika tarihine dikkat etmeyip onu 1961'de yazılmış gibi ele alması ve toplumsal-siyasal çözümlemesini bu hatalı tarih üzerine kurmasıyla dikkat çekiyor. Tanpınar'ın romana yazdığı ek, Alptekin'in Tanpınar araştırmalarına önemli katkısı olan kitabında yer alıyor (32-36).

“romanın büyük bir kısmında ... geleneksel değerleri savunan bir adam” olarak gören Berna Moran, onu kolayca özdeşleşilebilecek bir figür olarak değerlendiriyor, ama yine de, yazısının bir yerinde, Tanpınar’ı “başta ironi’ye dayanan bu hiciv yöntemi kullanmakla, sanırım, okuru gereksiz yere yanıltmış, işini güçleştirmiş oluyor” diye eleştirirken yapıtın değişik yorumlarına kapıyı aralıyordu (312, 327, 329).

Bu yazıda daha önceki yorumları tek tek ele almamam *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’ne yaklaşımındaki temel farklılık nedeniyle hoşgörölür sanıyorum. Kısaca söylersek, Tanpınar’ın bu romanının bütün yapıtları içinde bir istisna ve yazarın diğer kurmacalarından daha “tarihsel”, daha “toplumsal” ve daha “eleştirel” olduğunu düşünmediğim gibi, bu doğrultudaki verilerin zayıflığına bakarak, bu romanın “hiciv” olarak tanımlanabileceğini de sanmıyorum. *Enstitü*’yü iyiden iyiye bir sorun yumağı hâline getiren, bir yandan muğlak benzeşimlere, diğer yandan lafız düzleminin ötesine uzanmayan okumalara dayanan yorum türü ise belli bir kültürel oluşum ve tarihsel dönemin parçası sayılabilir. Ne de olsa okur / eleştirmen sanat yapıtlarını, belki de kaçınılmaz olarak, tanıdığı örneklerle bakarak değerlendiriyor. Öyleyse, romanı konu alan isabetsiz yorumlar dizisinin, bir okuma kuramcısının deyişiyle, “kuralların yanlış uygulanmasından değil, yanlış kuralların uygulanmasından” kaynaklandığını düşünebiliriz (Rabinowitz 175).

Bu yazıda Tanpınar’ın süregelen geleneksel ya da neoklasik imgesi sorgulanacak ve daha dikkatli okuma stratejileri önerilecek. Bu yüzden, aceleyle her şeyi anlamış görünme yerine, romanı daha yetkin bir düzeyde anlamaya giden yolda şimdilik yeterli saydığım bir çerçevenin zorunlu öğelerine dikkat çekilecek. Romanda geçen bir cümle okuma girişimleri için uyarıcı sayılmalı ve ciddiye alınmalı kanımca: “Bizde üstünkörü okumak âdettir” (286).

Tanpınar kurmacasının dayandığı temel estetik pratiklerin yeterince anlaşılmamış olmasının yorum girişimlerine büyük bir engel oluşturduğunu öncelikle vurgulamak istiyorum. *Mahur Beste* incelemesinde simgeleme ve eşdeşleme teknikleri ola-

rak özetlediğim bu pratiklerin doğurduğu ve kurduğu özel dilin farkına varmadıkça *Enstitü* yorumumuz üstünkörü okuma ve ilk tanışıklık düzeyinde kalacaktır. Bu pratikler yoluyla iletilen örtük anlamlara duyarlı bir okuma ise yorumumuzu hiç olmazsa daha çıkışta kusurlu olmaktan kurtarabilir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde olanların şimdiye kadar anlaşılıp aktarılandan epey farklı bir düzlemde geliştiğini kabul edecek olursak, romanın türünü saptarken, aceleyle yakıştırıldığı anlaşılan “toplumsal eleştiri” ve “hiciv” terimlerinin yerine, Tanpınar’ın felsefi ve sanatsal arzularıyla da uyum içinde olabilecek kategoriler arayabiliriz.

Simgesel hakikatler

Saatleri Ayarlama Enstitüsü sorununu çözmeyi hedefleyen bir okuma, kitabı baştan sona saran simgesel kullanımların farkına varmak zorunda; hepsinden çok Tanpınar’ın bu romanı için gerekli bu. Eğer romandaki simgesel kullanımları belirleyebilir ve bunlar aracılığıyla dile getirilen kısmi hakikatleri doğru yorumlayabilirsek romanı sarmalayan gizem perdesini aralama şansımız doğabilir. Burada “simge” derken, başlangıçta ve hemen anlaşılandan farklı anlamlara gönderme yapan kullanımları kastediyorum. *Mahur Beste*’nin gündeme getirdiği “ev”, “kitap”, “saat”, “servet” ve “Şark” gibi simgelerin çözümlenmesinde ortaya çıktığı gibi, Tanpınar’da simgesel kullanımları belirleme ve yorumlamanın çeşitli güçlükleri var. Hepsi bir düşünce ya da düşünceleri anlatsa da, bu simgeler, imge ve kavram şeklinde ortaya çıkabilir, bir figüre yakıştırılmış olabilir, bir karakterin ya da sosyal varlığın adında gizlenebilirler; köken bakımından herhangi bir sözcük grubunun parçası olabileceklerinden başlangıçta yazarın alışılmış anlatımı içinde belirginleşmezler. Örneğin bir zamanlar benim durumumda olan deneyimsiz bir *Mahur Beste* okuyucusu, bu romanda “Şark”ın, “ev” gibi, aslında annenin varlığı ile ilgili olduğunu düşünmez; “kitaplar”ın kadın giysilerine gönderme yaptığını fark etmez; bozuk saatlerin bedensel eşgüdüm eksikliği (ahenksiz-

lik), özdenetim zayıflığı ve parçalanmış beden imgesi ile ilgili olduğunu aklına bile getirmez. Öte yandan, bu simgelerin düşünsel karşılıklarına varabilmek için bunların metinde beklenenden farklı, dolaylı ve bağlam dışı yollarla, örneğin anlamlı suskunluklar ve tuhaf yinelemelerle ya da açıkça belirtilmiş mecazlarla anlatılmış olmaları gerekmiştir. Gerekli bağlamsızlaşma bir kez gerçekleştiğinde, yani belirli bir anlatım, içinde yer aldığı alışılmış kullanımlar bağlamından kopup kendi başına bir varlık hâline geldiğinde, burada “simge” adını verdiğim görüngü ortaya çıkıyor. Hayri İrdal, yine bağlamından kopartılmış bir anlatımla, “Hayatım kelime öğrenmekle geçti. Hemen her safhasında sözlüğümü yeniden yapmıştım” (146) derken aslında “anılar”ının dayandığı simgesel özel dile gönderme yapmaktadır.

Simgenin ortaya çıkış tarzı Tanpınar estetiğinin diğer temel pratiğini akla getiriyor: eşdeşleme ve ikileyerek çoğaltma. Eşdeşin de kökeninde bir bağlamsızlaşma göze çarpar. Daha önce tanışmış olduğumuz bir figürle birdenbire yeniden karşılaşırız. Yeni figürün birçok özelliği öncekiyle örtüşmektedir. İşte bu yüzden Tanpınar’da tam anlamıyla bireyselleşmiş karakterlere değil, bazen şu, bazen bu ad çevresinde toplanmış yinelenen kişilik özelliklerine rastlarız; bunların kimlikleri psikolojik bakımdan “arkaik” yansılama ve bölünme süreçlerine uygun olarak çoğalır ve birbirine karışır. Tanpınar’ın bu simge ve eşdeşler yoluyla anlattığı felsefi ve psikolojik düşünceler ya da öznel hakikatler yazarın diğer kurmaca metinlerinde olduğu gibi burada da sürekli olarak sorunlu, karışık bir kişilik oluşumuna, asıl ötekine duyulan imkânsız bir özleme, hep aile romansı temelinde gelişen nafile aşk / nefret ilişkilerine işaret eder.

Epey basitleştirilmiş olsa da *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nü oluşturan simgeleri tek tek saptayabilmek ve çözümleyebilmek için bu tür bir hazırlık gerekiyor. Romanın sunduğu ve birçok okuru tam anlamıyla şaşırtan değer karmaşası, kabul edilmek istenmeyen varoluşçu abes duygusu, unutturulmaya çalışılan (Alptekin’in kitabındaki) ekte çocuksu, düşsel ve patolojik olanın tam da Freud’daki gibi buluşturulması, tüm bunlar roma-

nın içeriğiyle bağlantılı olmakla kalmaz, onun ana sorunlarına götürürler bizi. Örneğin, anlatıcıbaşkişi Hayri İrdal'ın düştüğü mahkemede ve gördüğü tedavide yanlışlıklar komedisi yalnızca bir görünüm olarak vardır. Çünkü biraz dikkat edince, bu olayların Türkiye'yi ya da psikanalizi hicvetmek için Tanpınar'a birer vesile sağladığını varsaymak yerine, burada ciddiye alınması gereken, üstelik yazarın başka yapıtlarında da dikkati çeken öznel simgesel hakikatlerin dile getirildiği fark edilebilir. Öyleyse, yetkin düzeyde bir yorum için romanın simge dağarcığının saptanması ve simgelerin düşünsel karşılıklarının bir envanterinin çıkarılması gerekiyor. Bu yazıda böyle bir şeyi hedeflemediğim için romanın kısa bir bölümüne biraz daha yakından bakmak ve burada dikkati çeken simgesel kullanımların romanın diğer bölümlerindeki bazı yankılanmalarını izlemekle yetineceğim.

Baştan beri gündemimizde olan ve romanın alımlanmasını iyice karmaşaya düşüren terapi seansları böyle bir girişime uygun görünüyor. Bu seçimin kısmen de olsa keyfi olduğunu teslim etmekle birlikte, Tanpınar'ın kurmaca anlatılarının (yazarın dillere destan olduğu oranda sırrını bir türlü öğrenemediğimiz “zaman felsefesi”ne karşın) hep uzamsal nitelikte olduğunu, bu eşzamanlı durumun kurmaca yaşam öykülerinin sergilediği ilerleyen zaman benzetisince (*mimesis*) gizlenemediğini ve olay örgülerinde doruk, çözüm gibi ayrıcalıklı kısımlar bulunmadığını göz önünde tutarsak bu seçimin mantığını fazla sorgulama gereği duymayız. Üstelik romanın bu bölümü simgesel kullanımlar açısından epey zengindir: Örneğin “sıhhat” ile “saat” bütünüyle simgesel, yani benzeşik olmayan bir şekilde buluşturulmuştur.²

2 “Mübarek” figürünün bu buluşmayı temsil ettiğini aşağıda göreceğiz. “Sıhhat” ile “saat” arasındaki simgesel ilişkinin, “saatler olsun!” ve “saatinize!” gibi standart olmayan kullanımlardaki bozulmada “saat”in gösteren olarak özgülleşmesi ve kendine özgü bir yaşam edinmesinden kaynaklandığı anlaşılıyor. Bu yüzden romanda geçen “Sen saatinden şikâyet ediyordun” (154) cümlesinde “sıhhat” anlamının simgesel düzeyde korunabilmesi mümkün oluyor. Bu şekilde özgürleşen “saat” artık özel anlamlar kazanabiliyor, örneğin birçok yerde (27, 40-41, 155-57) fallik çağrışımlar taşıyor. Bu süreç, modern şiirde imgenin dönüşen rolünü anımsatmakta. Karsten Harries’in belirttiği gibi, “mecazi işlevi belirsizleştikçe, imge tuhaf şekilde inatçı bir yer edinmektedir” (78).

Hayri İrdal, akli yeterliliğinin saptanması için gönderildiği Adli Tıp'ta Dr. Ramiz ile karşılaşır. Kendisini oraya getiren du-ruşmada üstüne atılan imgesel suç, imgesel bir mirası imgesel olarak iç etmiş olmaktadır. Görünüşte hep komiktir bunlar. Za-ten bu noktaya kadar Hayri İrdal'ın yaşamındaki olayların sim-gesel anlamı farsa benzer bir akış içinde başarıyla gizlenmiştir: birdenbire keşfedilecek hazineler, büyü ile üretilecek altın, üs-tüne konulacak miras. Bunlarda hep azametli yanılısamaların cazibesi ve yoldan çıkarıcılığı anlatılmıştır. Zaten bu ilk bölü-mün tefrikadaki adı da "Büyük Düşler"dir. Daha önceki oku-maların, böylesi şartmış, başka türlü olamazmış gibi, bu bö-lümde bir tarihsel dönem, bir Tanzimat öncesi bulmakta epey ısrar ettiğini biliyoruz. Oysa başka modernist ve varoluşçu an-latılar gibi Tanpınar anlatılarının da genelde doruksuz oluşu, ondaki kişi sorunlarının "ebedi" ve "evrensel" niteliği, romanın bölümlere ayrılmasının mutlaka "dönemleme" anlamına gel-meyebileceğini düşündürebilirdi. Ne de olsa Tanpınar'da "dö-nem", yani kahramanlarımızın hep tutsağı kaldıkları çocukluk-ları, yaşamın tamamını kapsar. "Büyük Düşler"de anlatılan gi-rişimlerin simgesel içeriği ise tektanrılı dinlerin, idealist, mis-tik sistemlerin, bazı romantik söylemlerin dogmatik vaatlerin-de gösterir kendini: bir anda ve toptan varlık edinme (varlığa kavuşma), hazır zenginliğe konma, tümünden erişme. Ve tabii va-at edilen hep başka bir yerde, başka bir zamanda ve başkasın-dadır; ona ulaşmanın, gerçeklik terbiyesi ve yaşam deneyimi ile bağdaşmayan arkaik, imkân dışı yolları ise hem akıl hem etik açısından kuşkuyla karşılanagelmıştır. Uyanıkken görülen ço-cuksu düşlerdir bunlar. Freud'un diliyle söylersek, bu düşler-de zihnin birincil süreçleri olan bitleştirme ve kaydırma, zaman ve uzamdaki kopma ve atlamalar, ikincil süreçler olan düşün-me, öğrenme ve anımsamanın yerini almakta, bu arada ahla-kın emek verme, hak etme, hakkıyla edinme gibi ölçütlerine de

Simgesel işlevinin yanı sıra, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde "saat"ın açık-ça belirtilen metaforik kullanımları da var. Bunların en önemlisi, Nuri Efen-di'nin bozuk ve ayarsız saatleri hasta insanlara benzetmesi. Hep mecazlarla ko-nuşan bu adamın (29, 31) yaşlı bir bilge olarak betimlenmesi dikkat çekici (3. nota da bakınız).

yan çizilmiş olmaktadır ki Tanpınar zaten metinde bu sonuçları sezdirir (62, 77).³

Terapistiyle ilk buluştuğu anda Hayri İrdal'ın "karısı" Emine'yi düşünüyor olması son derece önemli. Biraz sonra olacaklar yüzünden bu pasajı rahatlıkla gözden kaçırabiliriz. Çünkü biraz sonra doktor, Hayri İrdal'da bir "baba kompleksi" teşhis edecek (Freud'da bu kavrama rastlanır), doktor ile hasta arasındaki komik diyalog görünüşte kahramanın babası ile ilişkileri üstünde yoğunlaşacak, terapist kendini Freud dinine adanmış bir fanatik gibi görünebilecektir. Baba sorununa gelmeden önce Hayri İrdal'ın aklından geçenler ise "karısı" ile ilgili:

Bir an, bütün davanın devamı boyunca korktuğum şey tekrar aklıma geldi. Ya karımı da bu işe karıştırırlarsa? Hâkim şimdi-

- 3 Bu bölümdeki etkinliklerin akıl ve imkân dışı niteliği, birçok eleştirmeni kestirme yoldan Tanzimat öncesi ile benzeşim kurmaya itmişti (Moran 309; Kutlu 334 vb.). Olgusal temeli olmayan bu görüş kolay bir açıklama olarak popülerlik kazanmışsa da, titiz bir eleştirmen olan Moran'ın bu düşüncüyü öne sürerken "aldanmıyorsam", "Yorumum doğruysa", "kullanılmışsa" (309, 313) gibi tereddütlü ifadelerle yer vermiş olması dikkate alınmalı. Romanı tarihsel dönemler açısından değerlendirirken eleştirinin gözden kaçırdığı, Hayri İrdal ve eşdeğerlerinin yaşamları boyunca aynı düşler peşinde koşmaları, diğer bir deyişle, zamanlarının akmamasıdır (16. nota bakınız). Nasıl mutlakin peşindeki bir idealist ve kahramanımızın eşdeşi olan Seyit Lütfullah'ın " 'hep'i elde etmek için 'hiç'in kısır çölünde yaşamayı tercih" edişi (43) sonradan bir dönüşüme uğramazsa, "idealist" (18) ve "mutlakin peşinde" (202) olan Hayri İrdal da hep aynı düşlerle zehirlenecektir (46, 143). Önceden kestirilemeyecek ve sürekli yenilenen şekillerde olsa da, "asıl varlığın" peşindeki imkânsız arayış bütün romanı kaplar. Adından da anlaşılacağı gibi, Murat'ta bir halüsinasyon olur; Afrodit'i'nin yaşam öyküsü, Hayri İrdal'ın baştan yinelenişidir; Nevzat Hanım farklı bir kişilik sergilemez vb. Bu arada, romanın "birincil süreçler"i anlatan bir dizi anlatıma yer verdiği gözden kaçmamalı: "üstüstelik" (73), "birbirini tutmama" (117), "lehimlenmek", "kaynamak", "hulûl" (174), "mıknatıslanma" (175) vb. Tanpınar'ın sonradan yazdığı ekte "tımarhane", "nurse[r]ly" ve "beşikler"den (Alptekin 35) söz etmesi de, romanında türün tarihinden çok, belki de yalnızca bireyin gelişmesi önündeki engeller üstünde durduğunu düşündürüyor. Aslında dikkat edilirse, her şeyi otomatik olarak "toplumsal sorun" sayanlarla kahramanı aracılığıyla inceden inceye alay etmekte, örneğin Dr. Ramiz'in "bilhassa içtimâi meselelere olan büyük ilgisi"nden (85), "içtimâi tenkid" merakından (110) söz etmektedir. Aynı şeyi, Nuri Efendi'nin "hiçbir açık geliştirme yapmadan" öne sürdüğü görüşlerin Halit Ayarç ve Dr. Ramiz tarafından "hakiki felsefe" (30) olarak görülmesinde de akla getirmekte. Ama tabii "baba dostu" (171) Nuri Efendi'nin hikmet felsefesi Seyit Lütfullah'ın saf metafiziğinden çok farklı.

ye kadar garip şekilde onu dışarda tutmuştu. Bu bir ümitti. O halde bu ithamın ciddiliğine inanmıyordu. Öyleyse ne diye beni buraya göndermişti? Hayır, bekliyordu. Emine'yi de bu korkunç ağa sokacaklardı. (84)

Roman boyunca Hayri İrdal'ın duygu dünyasında Emine'nin özel bir yeri olduğunu biliyoruz. Onunla evlendiğinde bir yabancıyla değil tanıdığı biriyle evlenmiştir (69). Emine, “ev”in dışı kapalılığını ve tutsaklığı düşündürmektedir (70). Daha ileride Hayri İrdal, “Bütün bunlar hayatımda tek bir hadisenin doğduğu şeylerdi. Emine ölmeseydi hiçbiri olmayacaktı” (296) diye yakınacaktır. Üstelik Emine'nin hastalığı ve ölümü (118) bize Hayri İrdal'ın annesinin hastalığı ve ölümünü (47-48) anımsatacaktır ki Tanpınar'da bu bağlantının rastlantısal olduğu söylenemez.⁴ Bütün bunlar Hayri İrdal'ın terapi öncesindeki kaygılarının haklılık derecesini sorgulatır: Acaba korktuğu gibi sonuçta “karısı” da bu işe karıştırılır mı? Bu soruya olumsuz yanıt vermek için bütün nedenler var gibi: Emine görünüşte doktorun teşhisinin dışında kalır. Simgesel düzeyde olan ise tam tersi: Emine'nin örtük olarak temsil ettiği hakikat aslında terapinin konularından biridir.

Terapinin ilk “komik” olayı Dr. Ramiz'in obsesif-kompulsif [takıntılı-zorlantılı] davranışlarıdır. Kendisini bir ritüele kapırmış olarak çantasından bir şeyler çıkarır, kullanır, yerine koyar, çantayı kapatır. Kahramanımız önce doktora çantasındaki kileri üstünde taşımasını söyleyecek (88), sonra bunları cebine koymadığı için ona kızacaktır (96). Masum olduğu söylenen Hayri İrdal ile “herkes gibi” özdeşleşecek olursak terapiye gereksinimi olanın doktorun ta kendisi olduğunu düşünmek zorunda kalırız. Sorunun doktorun davranışında değil, Hayri İr-

4 Tanpınar kurmacasındaki “anne-eş” birimi ve buna ilişkin sorunlar Oğuzertem'de tartışılıyor. *Enstitü*'nün simgesel yapısı açısından burada bizi ilgilendiren, kahramanın “karısı”nın bu birimi bir kez daha gündeme getirmesi. Fransızca *mère* ve *mer* arasında bulunan ve başka sanatçıların da yararlandığı ilişki yüzünden, Hayri İrdal'ın “karısını” düşünmeden önce “deniz”i düşünmüş olmasını da (84) bir rastlantı saymıyoruz. Bu bağlamda, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*'nda Mehmet Kaplan'ın Tanpınar'daki anne özeleminden biyografik bir ayrintı olarak sık sık söz ettiği anımsanabilir.

dal'ın algılayışında olduğu, doktorun belki de hiçbir özelliği olmayan bu davranışlarına tepkisinin simgesel anlamı ise sonradan ortaya çıkar.

Hayri İrdal'ın çocukluğu üstünde durmaya başlayan doktorun ilgisi roman boyunca göreceğimiz ve annesinin “Mübarek” adını verdiği saate çevrilir. Bir “yangın”dan kalmış olan bu “ayaklı” saat, adından da anlaşılabilceği gibi, düzensiz ve keyfi davranışlarıyla dikkat çekmekte, ancak annenin tersine, baba tarafından satılmak istenmekte (23), uğursuz sayılmaktadır (25-26). Tabii ki doktor saatin insanbiçimsel özelliklerini de, anne ve baba tarafından farklı değerlendirmelere tabi tutulduğunu da fark eder. Metnin açıkça belirtmediği ise Hayri İrdal'ın yaşamıyla Mübarek'inki arasındaki paralelliktir. Kahramanımızı yaşamı boyunca ikinci benliği ya da gölgesi gibi izleyecektir bu saat. Örneğin Hayri İrdal “iyileşip” evine döndüğünde Mübarek de “tertemiz, pırıl pırıl, bütün azametiyle kurulmuş”tur ve evdeki boşluğu doldurmaktadır (105). Aynı şekilde, aralarına döndüğü arkadaşları sanki Hayri İrdal'inkini sorarlarmışçasına Mübarek'in hatırını sorarlar (109).⁵ Dolayısıyla, bir kez Mübarek'in kahramanımızın eşdeşi olduğunu saptadıktan sonra doktorla hasta arasındaki konuşmaların örtük anlamına yabancı kalamayız. Artık Dr. Ramiz'in Mübarek'in “bozuk” ve “bakımsız” (87) oluşunu önemsemesine tepkimiz deneyimsiz bir okurunkinden farklıdır.

Tanpınar'ın özel dilinde “bakım”ın farklı anlamları (bakış, ilgileniş) birbirleriyle yer değiştirebildikleri gibi anlatılan eylemlerde öznenin yansılama sonucu kendini nesnede yitirmesi, ya da bu edimlerin olmadığı yerde var olmaması söz konusudur.

5 Mübarek'in önemli rolleri arasında Hayri İrdal'ın “hala”sı ile yakın ilişkisini, daha sonra da Enstitü'nün binasını esinlemesini sayabiliriz. Tanpınar'ın diğer anlatılarını da göz önünde tutan bir okuma, halanın “varlıklı” ve / fakat “hassis” (verici olmayan) anne imgeleri serisinin bir parçası olduğunu düşündürür. Son bölümde anlatılan bina ise, ilettiği anlam bakımından ciddi olmamak şöyle dursun, romanın simge sistemini bütünlemekte. Genel olarak romanı, özel olarak da bu bölümü doğru yorumladığımızda, Hayri İrdal'ın mimari tasarımı son derece isabetli olduğunu fark ederiz. Bu insanbiçimsel külliye, kastre bir kurbanın, içindeki “boşluk”la dışındaki “yokluk”u buluşturan sürpriz bir görüntüsünü çizer.

Öznenin yokluğu ya da yitimi, bu dildeki iyelik, sahip olma ve ekonomik alışveriş nosyonlarında da dikkati çeker. Bunlar göz önüne alındığında Hayri İrdal'ın Mübarek'i doktora "satma" arzusu ("gözlerine satın alır ümidiyle bakıyordum" [86]) ve babasının Mübarek'e para harcamak istememesi (87), simgesel anlamlara dikkat edilmezse anlaşılamayacak yepyeni, özel anlamlar kazanırlar. Öyle ki, bu "alışverişler" kahramanımız açısından küçültücü (şahsiyeti silici) olmasa, o, ironiyle "Bu hale girdiğim için teşekkür ediyordu" (87) demeyecekti.

Yine Dr. Ramiz için "Baştan aşağı irade ve dikkat kesilmiş, yüzüme bakıyordu" (88) diyen kahramanımız burada kendisini kaybettiği, kimliğinin karmaşaya düştüğü bir anı betimlorsa da aynı zamanda arzusu yerine gelmekte, "bakım"ı elde etmektedir.⁶ Bunlar bize "bakım"la ilgili başka bir konuyu, Hayri İrdal'ın "özgür" çocukluğunu anımsatır. Özgürlükten "çocukluğumun bellibaşlı imtiyazı" (20) şeklinde söz eden kahramanımız aslında çocukluğundaki yalnızlığını, bakım görmeyişini anlatmakta, o zaman ihmal edilişi ile ileride, yaşamda seyrice konumunda kalması arasında bir bağ kurmaktadır (21). Tanpınar'da yinelenen bu izlek Hayri İrdal'ın oğlu "Ahmet" in bakım görmeyişinde bir kez daha gündeme gelir (152-53).⁷

Demek ki Hayri İrdal'ın, Mübarek'in ihmal edilmiş olması, doğru dürüst işlememesi, "ev"deki yeri vb. hakkında söyledikleri, izini sürdüğümüz özgül anlam sistemi çerçevesinde son derece önemli. Metnin "baba kompleksi" teşhisinden önceki bölümünün gösterdiği, "anne-eş" birimi ve bununla ilgili özlem ve ikilemleri simgeleyen Emine'nin Hayri İrdal'ın haretle yadsıdığı hastalığıyla yakından ilintili olduğu. Yani görünenin tersine, hem kahramanımız hem de doktoru Emine'yi "bu korkunç ağa" sokmuş oluyor. Asıl ironi, bunun iyice aç-

6 Romanın daha kapsamlı bir okuması bu "alışverişler"de bir türlü karşılanamayan ilgi ve bakım talebinin doğurmak zorunda olduğu küçültücü sonuçları, narsisizm, mazoşizm ve hipokondriya açısından ele almak zorunda.

7 Buradaki "bakımsızlık" ve "çocukluk yalnızlığı" izleklerinin Tanpınar'da ilk kez karşımıza çıktığını söyleyemiyoruz. Yeri gelmişken, daha kapsamlı bir okumada "Ahmet" adının metindeki dolaşımı üzerinde durulması gerektiğini de belirtelim.

ğa çıkmasının Hayri İrdal'ın davadan da terapiden de kurtulmasını izlemesinde. Kahramanımızın gördüğü bir rüya bize bunu anlatır. Bu bilginin terapi sırasında doktor ile hastanın anlaştığı örtük dilde anlatımını fark etmek ise neredeyse olanaksız kılınmıştır. Ancak doktorun kullandığı, sıradan, fakat bağlam içinde tuhaflığıyla dikkati çeken birkaç sözcük önemli ipuçları verir. Hayri İrdal'ın "Doktor, karım hasta. Yüzünden belli, hasta. Beni buradan bir an evvel çıkarın" şeklindeki sözlerine Dr. Ramiz (tefrikadakinden farklı olarak) şu yanıtı verir: "O ayrı şey, dedik ya!" (90). İlk bakışta yersiz gibi görünen bu yanıtın anlamı doktorun "başka" ve "ayrı" sözcüklerine yaptığı vurguda gizlidir. Bu da ister istemez Dr. Ramiz'in Hayri İrdal'a anlamsız bir ritüel gibi görünen, nesneleri "ayrı tutma" davranışını anımsatır. Demek ki esas terapiye gereksinimi olanın Dr. Ramiz olduğu sonucuna varmakta acele etmemek, tersine Hayri İrdal'ın, Emine'nin temsil ettiği Öteki'nden "farklı" olmaya katlanamamak, bağımsız bir kimlik oluşturmamak, başkalarıyla ilişkide sınırları ve mesafeleri ayarlayamamak gibi ciddi sorunları olduğunu düşünmek gerekiyor. Nitekim romanın bir sonraki bölümünde aktarılan ve yansılama özdeşliğinden psikolojik doğumu anlatan çarpıcı düşte, kahramanımız ile Emine çok acılı ve korkuyla dolu bir Öteki'nden "ayrışma" sahnesinin başoyuncuları olurlar (102-04). Ayrılmanın, diğer bir deyişle büyüme ve bağımsız bir kimlik edinmenin gerekliliği ile korkusu arasındaki çelişme hep yinelenir Tanpınar'da.⁸

Terapinin onuncu gününde Dr. Ramiz, komik görünüşüne karşın romanın bütünü içinde hiç de hafife alamayacağımız teşhisini bildirir. Özetle şöyle der:

8 Romanın bütününi tartışmayı hedefleyen bir çalışma, anlatının asıl odağını oluşturan gölge, kılık, maske ve rol gibi izlekler aracılığıyla işlenen bölünmüş benlik ve kendi olmama ile ilgili sorunların nedeni ve nasılı üzerinde durmak durumunda. Romanın, her şeyden önce, "hemen anladığımız", çünkü "zaten bildiğimiz" kültürel kimlik, Batılılaşma vb. sorunlar ile uğraştığını varsaymak, kolay görüldüğü oranda aldatıcı sonuçlar vermekte, bu arada metnin temel varoluşsal dokusunu oluşturan düzmece, yalan, kurmaca ve fantezinin doğasına ilişkin iç çatışmalar yok sayılabilmektedir.

Sizde tipik bir baba kompleksi var. Babanızı beğenmemişsiniz... Bu o kadar mühim değil. Reşit olmak için belki de en kısa yoldur. Fakat siz daha mühim bir şey yapmışsınız... .. Beğenmedikten sonra kendiniz onun yerine geçeceğiniz yerde, kendinize durmadan baba aramışsınız... Yani reşit olamamışsınız. Hep çocuk kalmışsınız! (92)

Hayri İrdal'ın bu yorumları bir tür taarruz olarak değerlendirilmesi, ikide bir araya girmesi, kurtuluş ümidiyle kendini iyice küçültmesi, mecazi anlama değil çıplak kelimelere tepki göstermesi konuşmayı tam bir sağırlar diyaloguna çevirir. Hasta, kendini savunduğunu sanarak doktorun tezlerine yeni kanıtlar sağlamakta, doktorun işlevi ise komedinin mantığına uygun sıçramalarla inandırıcılık ve dogmatik katılık arasında gidip gelmektedir. Ara sıra, örneğin hastasına göreceği rüyaları ısmarlarken (98) iyiden iyiye saçmalar doktor. Bu yüzden her dediğini kuşkuyla karşılayabilir, kısa ve kestirme sözlerinin otomatik ve anlamsız olduğunu düşünebilir, romanın ekindeki övücü sözleri hiçe sayıp yarı cahil bir ilgisizlikle Tanpınar'ı psikanalizin karşısında görebiliriz. Oysa okuma deneyimimizin daha zenginleşmesi için Dr. Ramiz'in sözlerinin romanın dolaylı yoldan ilettiği simgesel hakikatlerle eklemlenmesini izleyebilmeliyiz. Biraz dikkat edince doktor ile hastanın hiçbir zaman anlaşamadıklarını düşünmek yerine, farklı yollarla da olsa çoğu kez aynı şeyi söyledikleri fark edilebilir. Örneğin Dr. Ramiz, anne, baba ve Mübarek'ten oluşan üçgende babanın "ev" ile "saat" arasındaki ortakyaşam ilişkisini kırmaya çalıştığını tam da hastası gibi anlar. Bu yüzden "Yani evden uzaklaştırmak istiyordu" der (94). Hayri İrdal'ın buna yanıtında, babanın saat için "Evimi âdeta zaptetti" (94) dediğini öğreniriz ki dikkat edilirse burada hem doktor hem de hasta aynı, baştan beri var olan "ev" simgesini kullanırlar. Aynı şekilde, Hayri İrdal'ın babasının "saat"i kışkırdığını söyleyen Dr. Ramiz'in bu düşüncesi ("saat"ın ta kendisi olan) Hayri İrdal tarafından yalnızca görünüşte yadsınır. Çünkü "Saat kıskanılmaz... Eşya kıskanılır mı hiç? Başkasının olsa anlarım. Kendi malını insan kış-

kanmaz[;] belki beğenmez, bıkar, atar, satar, yakar, mahveder, amma...” (94) derken Hayri İrdal’ın iletlediği, kendi varoluşçu hissiyatından başka bir şey değildir. Romanın başka yerlerinde de belirtildiği gibi (146, 155), o kendisini edilgen bir nesne, duyarsız bir otomat, başkaları tarafından sahip olunan, kullanılan, atılan bir eşya olarak görebilmektedir. Benzer şekilde, terapi sırasında gündeme gelen vodvilimsi karışıklıklar, kızın anne ile karıştırılması, Hayri İrdal’ın kendi annesi olmadığını belirtmek zorunda kalması (94-95), bu görüşün Dr. Ramiz tarafından doğrulanması (ama hangi anlamda?), bunlar hep romanın odağındaki psikolojik sorunların simgesel hakikatler dilindeki karşılıklarıdır. Farklı kuşaklar ve cinsiyetler arasındaki bu karışmalar, Hayri İrdal’ın kişilik sınırlarını belirleyememesi, özleminden de öte, kendisini annesiyle karıştırması ve kız sanması ile ilgilidir. Romanın sonraki bölümlerinde bunların birçoğu veri olarak gündeme gelecek, romanın bütün ana izleklerini esinleyen karışık kişilik sorunu (“karışık” sözcüğüne dikkat), İspiritizma Cemiyeti’nde olduğu gibi, kılık ve kişilik değıştirme şeklinde su yüzüne çıkacaktır. Son olarak, hem doktorun hem de hastanın anlaştığı bir nokta olan Hayri İrdal’ın babasını kıskanmaması üzerinde duracak olursak (95), burada bir kez daha romanın simgesel sisteminin örtük olarak, ama ısrarla vurguladığı gerçeği görürüz. Anlatıcı-kahramanın iç çatışmalarını belirleyen karmaşa “baba kompleksi” kavramının çağrıştırdığı Ödipal çekişme değil, normalde birey evriminin daha erken aşamalarında görülen farklılık / aynılık çatışmasıdır. Dolayısıyla, kahramanın gözündeki birçok arkaik özelliğinden dolayı Hayri İrdal’ın babasının da tam bir “Ödipal baba” olmadığı ileri sürülebilir.

Kısacası, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün burada irdelediğimiz psikanalitik terapi bölümü, romanın diğer kısımları (ve Tanpınar’ın burada değinmediğimiz diğer yazıları) açısından değerlendirildiğinde, kahramanımızın komik görünüşlü trajik “talih”inin odağında daha önce “ithamın ciddiliğı” (84) bağlamında sözü geçen “karısı” Emine’nin bulunduğı söylenebilir. Diğer bir deyişle, hâlâ bir “baba kompleksi”nden söz ede-

cek olsak bile bunun adı konmamış fakat dolaylı olarak anlatılan ve simgesel düzeyde son derece belirgin olan bir “anne kompleksi”nin üzerine aşılanmış olduğunu kabul etmek gerekmektedir. Öyleyse romanın terapi seanslarıyla ilgili bölümü, kahramanımızın iç dünyasında Emine’nin temsil ettiği hakikati ortadan kaldırmamış, tersine, psikanaliz bunu dolaylı olarak vurgulamanın bir aracı hâline getirilmiştir. Biraz ileride anlatıcı bunu hileli bir dille de olsa açıkça söyleyecektir: arkadaşları Hayri İrdal’a “baba psikoza dolayısıyla” (evet, bu yüzden!) “Öksüz” adını takacaklardır (109).

İmkânsız anlamlar

Yukarıdaki çözümleme *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün zengin simgesel yapısı ve özel diline dikkat çekerek bu yapının toplumsal bir hiciv gibi okunuşunu sorgulamayı hedefliyordu. Bu yorum, yazarın, başlangıçta hayal bile edemeyeceğimiz hakikatleri aynı anda hem gizleyen hem de açığa vuran kompozisyon tekniği ile okuma stratejimiz arasında bir uyum kurma gereksiniminden doğmuştu. Tanpınar’ın başka yapıtlarında olduğu gibi bu romanında da olanın görünenden, kastedilenin söylenenden hemen her zaman farklı olduğunu göz önünde bulundurmak önceki yorumların çıkmazlarından koruyacaktı okuru. Romanın söylenen ile kastedilen arasındaki ilişkiyi ne ölçüde kopardığını fark ettiğimizde, kısa bir bölüme odaklansa da, yukarıdaki türden bir okuma, metnin yapısı, izlekleri ve imgeleriyle ilgili görüşleri değiştirmekle kalmaz, bizi böyle bir metnin türünü yeniden saptamaya zorlar. Yapıtların sürekli gözden geçirilmesi ve türlerin yeniden belirlenmesi edebiyat araştırmalarının ayrılmaz bir parçası olduğundan, Tanpınar’ın bu romanı hakkındaki son sözü söylediğim gibi bir yanılsamaya kapılmadan, Wayne C. Booth’un bu tür yol ayrımlarında esin verebilecek sözlerini aktaracağım: “Okurlar yapıtları türe ilişkin beklentilerinin olanakları doğrultusunda yorumlasalar da, yapıtlar sonuçta geçerli olacak ‘çıkma sokak’ levhaları ve yön okları koymaya uğraşırlar” (435).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün türüne ilişkin tartışmada sorun doğuran konu bu yapıtın roman statüsü değil. Modern Türkiye edebiyatında yanlışlıkla “roman” adı verilen başka bazı yapıtların tersine bu yapıtın –ve bütün özgül niteliklerine karşın– sunduğu yaşanmış zaman, bireysel karakter ve ampirik gerçeklik benzetilerini, modernist romanı da içine alacak geniş kapsamlı bir roman paradigması açısından sorgulama gereği duymuyoruz. O hâlde tartışılması gereken, yapıttaki başat temsil yöntemi ve yazarın anlatısı ile kurduğu ilişkinin niteliği.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde söylenen ile kastedilen arasındaki sürekli ve sistemli kopuş, bu işlevi kendi farklı kurallarına göre yerine getiren iki tür retorik tekniğiyle baş başa bırakır bizi: alegori ve ironi. Alegorik anlatılar anlamalama düzlemlerinin yatay bölünmesiyle tanınırlar; ironide ise sözün kendi içinde bir anlaşmazlık gizlidir. Konuyu fazla uzatmadan, Tanpınar'ın romanında her iki stratejiye de yer verildiğini söyleyerek yapıtın başat temsil yönteminin “ironik alegori” ya da “ironi kipindeki alegori” olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bu temsil yöntemlerinin edebiyat kuramcıları tarafından farklı şekillerde değerlendirildikleri göz önünde tutulursa, bunların Tanpınar'ın romanına uygulanışında belli bir isabet kaydetmek için bazı açıklamalar gerekiyor.

Alegorinin kendisi farklı yorumlara açık bir yöntem olduğu gibi (de Man; Van Dyke; Whitman) Tanpınar'ın anlatılarında alegorinin tam olarak nasıl işlediği de üzerinde uzun uzun durulabilecek bir konu. Özellikle alegoriden bazı ortaçağ ve Rönesans yapıtlarındaki gibi soyut kavramları açıkça kişileştiren anlatı sistemleri anlaşılıyorsa, böyle bir şeyin Tanpınar'da görülmediği açık. Öte yandan, Erich Auerbach'ın “tarihin temsili yorumu” (75) ya da “temsili gerçekçilik” (196) diye adlandırdığı, Dante'nin büyük yapıtında örneklenen, ilahi düzen ile somut dünyevi tecellinin hem ayrı tutulabildiği hem de dikey olarak bağlantılı kılınabildiği daha incelikli alegori tarzları bulunduğunu anımsamakta yarar var. Eğer sürekli olarak “asıl” öykü ile dikey olarak bağlantılı başka bir söylem düzlemine sistemli göndermeler yapan kompozisyonlarda alegoriyi anımsatan bir

şey olduğunda ısrar edersek, Auerbach'ın "temsili gerçekçilik" ile alegoriyi birbirinden ayırma dileğine saygısızlık etmiş olmayız.⁹ Öyleyse *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün yalnız bu anlamda bir alegori sayılabileceğini, yani romanın "birincil" ve "ikincil" düzlemlerinden birinin, diğeri anlaşıldığında vazgeçilebilecek bir fazlalık (Van Dyke 215) olmamasına karşın, "asıl" öykünün ancak "öteki" öykünün izdüşümü olarak kavrandığında doğru dürüst anlaşılabilmesini belirtmeliyiz. Yalnız bu, iki düzlem arasında saydam bir ilişki olduğunu, iki paralel çizgi üstündeki noktaların bire bir karşılıkları bulunduğunu düşündürmemeli. Ben bu romanda daha çok her zaman ve her yerde geçerli iki düzlem varmış gibi düşünüyor, üstelik, simge sistemi çözüldüğünde farkına varılan "üst" anlatının sürekli müdahalesi nedeniyle, insan edimlerine dayalı ve sürekliliği olan bir olay örgüsü bulmakta güçlük çekiyorum.

Tekrar tekrar yazdığı ya da yazmaya çalıştığı için, Tanpınar'ın yapıtlarının "arkasındaki" (ya da "üzerindeki") öykünün ne olduğunu biliyoruz. *Hikâyeler*'de yer alan ve ünlü miti mesel tarzında yeniden anlatan "Âdem'le Havva" öyküsüdür bu. Tanpınar'ın yeniden anlatımında bu mitin psikanalizin nesne ilişkileri kuramını (Buckley; Kernberg; Mahler) akla getiren bir ayrışma-bireyleşme öyküsü, bir eksik doğum, psikoseksüel ve metafizik "düşüş" (cennetten kovuluş) öyküsüne dönüştüğünü görüyoruz. Bu öyküyü bir prototip saymamın nedeni, aynı izlegi farklı şekillerde yineleyen bir dizi öykü içinde yazarın en çok bunu işlemiş olması. Yukarıda sözü edilen, Hayri İrdal'ın "karısı" Emine'den ayrış(ama)masını anlatan düş; "Deli" Seyit Lütfullah'ın geçici olarak ayrıldığı ve bir gün kavuşmayı düşlediği halüsinasyon ürünü sevgilisi, o şahane, başka dünyalı ve harikûlade Aselban (38-39), hep aynı başlangıç hayalinden kaynaklanır.¹⁰

9 Dante'nin yapıtının alegori ile ilişkisini ele alan yararlı bir tartışma için Van Dyke'in kitabına bakınız (205-46).

10 "Asıl ben"i çağrıştıran "Aselban" adı daha sonra Emine'nin Hayri İrdal'a (çift anlamlı) seslenişinde yankılanacaktır: "Kendine gel" (119). Tanpınar'da sıkça rastlanan diğer eşdeşleme durumlarında da olduğu gibi, anlatıcılar, karakterleri ve bunları gösteren zamirleri doğru dürüst ayırt edemezler, ya da öyle yapmaya özen gösterirler.

Bir “romans öyküsü” değil (melodramı çağrıştırmamasın diye “romantik öykü” demiyoruz), romansın ta kendisidir bu: imkânsız, umarsız, narsisist ve, bayağı da olsa, ensesti düşündüren bir aşk.¹¹ Dolayısıyla, Tanpınar’daki simgelerin çoğunlukla bu hayali başlangıç ve tamlık (ev, deniz), bunun yokluğu ([bozuk] saat) ve onu yeniden elde etme çabası (ayna) ile ilgili olduğunu söylersek abartmış olmayız. Tek tek simgeler ve simgesel kullanımlar öteki (“üst”) anlatıya işaret ederken, o anlatıdan haberdar olmamız onun “alt” anlatı üzerindeki dönüştürücü etkisini görmemize olanak tanır.¹² Bu noktada alegorinin doğası hakkında genellemelere girişmenin çekiciliğine direnmek zor görünüyor: genelde düşündürdüğü niteliksiz insan ilişkileri, içinden çıkamadığı zaman sorunu, döngüsel mantığı, söylediğinin tersine saplantılı derecede “dünyevi” oluşu vb. Tanpınar’ın romanında bu görüşlere haklılık kazandıracak pek çok örnek bulabilir, istersek alegorinin gayri şahsiliği ile insanın ve dünyasının “saat gibi” işlediğini düşünme arasındaki paralellikten yola çıkabiliriz. Bunları bir yana bırakıp, sahte bir olay örgüsüne sahip “üst” anlatının “alt” anlatıdan daha anlamlı olmadığı gibi onu açıklamasını da bekleyemeyeceğimizi vurgulamak istiyorum. Tanpınar’ın alegorisi, özne ve nesnenin yokluğunda anlaşılamayacak ve anlatılamayacak bir şeyi anlatıyormuş gibi yaparak kültürle alay etmekte, onu mümkün kılan dille oynamaktadır yalnızca.¹³

11 Bu romans değerlendirmesinin Denis de Rougemont’un klasik yapıtından esinlendiğini belirtiyim. *Tales of Love (Histoires d’amour, Aşk Hikâyeleri)* adlı yapıtının çağdaş anlatıyı ele alan bölümünde Georges Bataille’in *Ma Mère (Anne)* adlı kitabını tartışan Julia Kristeva, buradaki anne figürünün tabu tanımadığını, preödüpal ve arkaik olduğunu, mümkün bir kimliği elinde tuttuğunu ve psikoza sürükleyebileceğini belirtir (371).

12 “Simge” kavramına yüklenen son derece değişken anlamlar yüzünden ve Tanpınar anlatısının özel gereksinimlerini göz önünde tutarak, burada simgeyi alegorinin kuruluşunda rol alan tek bir anlamlama birimi olarak ele aldığımı belirtiyim. Bu kullanım simgeye zaman zaman yüklenen çağrışımçı, benzeşimci ve –vurgu yer değiştirme değil de kıyaslama işlevine yapılıyorsa– metaforik görevleri ikinci plana atmakta, romanın anlaşılması için sözcüğün köksüzleştikten sonraki serüveni üzerinde yoğunlaşmaktadır (2. nota da bakınız).

13 Tam da bu nedenle, “anılar”mın ilk sayfasında Hayri İrdal’ın “başlangıcını bilmediğim çok mühim meseleler”den (9) söz etmesi rastlantı gibi görünmüyor. “Oynama” izleği ise sona doğru belirginleşir (299, 301).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ndeki ironi üzerinde durmak onu bir alegori olarak okumaktan daha kolay görünebilir; çünkü daha önce eleştiri, onaylamasa da, bu konuya dikkat çekmiştir. Romanı bir hiciv olarak değerlendiren Berna Moran'ın içtenlikle dile getirdiği kararsızlıklarda romanın türü konusunda vardığı kararın sorunları iyice belirginleşiyor. Moran hicivden beklenenlerin ne olduğu konusunda son derece açık: "Hiciv, geleneksel, toplumsal ve ahlaki değerlerle, hayatta bunlara ters düşen davranışların yarattığı uyumsuzluktan kaynaklandığına göre, etkili olması için yazarın okurla paylaştığı rasyonel bir normlar sisteminin bulunması gerekir" (311). Öte yandan, anlatıcı-başkişinin güvenilmez oluşu ve değerlerinin muğlaklığı yüzünden tam bir hicivci rolüne bürünemediğini fark eder. Bunlar Moran'a göre "durumu biraz karıştırmaktadır" (312); hatta iş "bir yerde okurun eseri anlamasını güçleştirecek kerteğe varır" (312). Yine de Moran "romanın büyük bir kısmında" (312) Hayri İrdal'a güvenmeye karar verir. Yazısında çeşitli hiciv tekniklerini örnekleyen Moran, sona doğru romanın giriş bölümüne döner ve buradaki ironi tekniğini "okuru, esere nasıl bakacağı konusunda şaşkınlığa düşürüyor" (327-28) diye eleştirir. Bu bakış açısına göre, kullanıldığında şaşırtıcı olsa da, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ironinin çok sınırlı bir yeri vardır. Moran ironinin bütün romana egemen bir strateji olduğunu düşünmez; bu yüzden "Tanpınar, başta ironi'ye dayanan bu hiciv yöntemini kullanmakla, sanırım, okuru gereksiz yere yanıltmış, işini güçleştirmiş oluyor" (329) diyebilir. Eleştirmen ne de olsa genelde Hayri İrdal'ın "hangi değerleri temsil ettiğini biliriz" (327) diye düşünür.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ne daha "kararlı" bir yaklaşımın ortaya çıkabilmesi için bence vazgeçilmesi gereken, ironi tanımlaması değil, hiciv tanımlaması. Romanın görünüşte anlatıklarının simgeler aracılığıyla sürekli olarak başka bir dile aktarılıyor olması, yani "öteki" anlatının varlığı, bizde Hayri İrdal'ı pek tanımadığımız, (varsa eğer) değerlerini bilmediğimiz, hatta "değer" diye bir şeyi önemseme kapasitesine sahip olup olmadığına karar veremeyeceğimiz şeklinde kuşkular uyandı-

rıyor. Belki de yazarın bu konuda okuru uyarmaya çalıştığı bile söylenebilir. Romanın tefrikası başlamadan önce yapılan bir görüşmede, kendisine yöneltilen “Bu kitabın bir mizah ve hiciv tarafı var, değil mi?” sorusuna Tanpınar’ın yanıtı, “Belki... Hayri İrdal neş’eli adam, galiba biraz da görmesini biliyor. Kendi aleyhinde olsa bile, konuşmaktan hoşlanıyor” olmuş (Tanpınar, “Ahmet Hamdi...” 554). Romanın hiciv şeklinde okunuşunu kuşkuya düşürebilecek bu yanıt aynı zamanda “kurban”ın kim olduğunu da açıkça belirtiyor: Hayri İrdal’dan başkası değil bu. Ne de olsa roman haksızlık ve düzmeceyle mücadeleyi değil, romanın ekinde de ısrarla üzerinde durulduğu gibi (Alptekin 33), Hayri İrdal’ın benliğinin çeşitli versiyonlarıyla iç mücadelesini anlatıyor.¹⁴ Bu yüzden, anlatıcının yadsıma tutkusunun, alay, karikatür, nefret ve iğrenmesinin boy hedefi olan nesneler en iyi ihtimalle kısmi nesneler olmaktan öteye gitmezler. Hedeflerin bu ayrıcalıklı seçimi, “olumsuzlama” gibi görünen tavrın tersinde, yani karakterlerin bitişme ve kaynama durumlarında da geçerli. Diğer bir deyişle, karakter, “aşk”ında da, nefretinde de, imgesel özdeşliğe dayalı eşdeşlenme süreci tarafından tutsak ediliyor, yutuluyor. Hem ben, hem de öteki, sırayla, aynı şekilde, aynı nedenlerle yadsındığında, hiciv ve parçası olduğu etik evren ile birlikte terk edilmesi gereken, farklı benliklerin ilişki içinde olmalarını arzulayan model oluyor. Bu model, kurmaca insan bağlantılarının mantığını ve kaos sonucunu doğuran ironinin özgül niteliğini kavramamıza yardımcı olamıyor.

Romandaki anlamlama etkinliğini karmaşaya düşürerek “abes”, “korkunç” ve “kaçıkça” sonuçlar doğuran ironi, kişi-

14 Çağdaş Batı dünyasında hicvin çekiciliğini büyük ölçüde yitirmiş olması, üzerinde durulmaya değer bir konu. Hicve zaman zaman gösterilen refleks tepkiler kültürün diğer eğilimleri ve genel durumu ile bağlantılı olmalı. Bu konuda tipik denebilecek bir itiraz Italo Calvino’dan gelmişti. Calvino hicvin “ahlakçılığını” yeriyor, hicivdeki “sorgulama” ve “arayış” yokluğuna dikkat çekiyor, bu tarzın sınırlı ve tek yanlı olduğunu düşündürüyor, onu “tikel olana karşı yeterince mesafeli” bulmuyordu (62-63). Eleştiriye açık olan bu görüşler, yine de, Tanpınar’ın romanının türü hakkındaki tartışmada uyarıcı bir işlev görebilir. Calvino’nun hicivde bulunmadığını söylediği özellikler Tanpınar’ın romanında fazlasıyla var.

nin sözde övgü, sahte tevazu ya da hafifseme türü yöntemlerle söylediğinin tersini kastettiği masum bir söz sanatının zekice kullanılması değil. Örneğin anlatıcının Dr. Ramiz'e söylediği ve hicivle pekâlâ bağdaşan “ilim ağızdan nakledilir” (101) sözünden bu tür sonuçlar doğmuyor; kastedilenin tersinden söylendiği belli burada; ironist kendisiyle “buluşuyor”, ironi aldatıcı olmuyor. Ancak “aynı” Dr. Ramiz, görünüşte budalaca fakat simgesel “hakikat”i dile getiren sözler söylediğinde, yani anlatıcı ona başlangıçta anlaşılandan farklı olmakla birlikte yine de anlamsız sözler söylediğinde kaosun doğması kaçınılmaz. Burada söz konusu olan, kastedilenin tersinin söylenmesi değil, söylenenlerin herhangi bir anlamı kastetmemesi; anlamın farklı bir yere konması değil, yersiz kalması. Mistisizm de zaten “asıl varlık”la buluşmanın “kasıtsız” olduğunu, kasıttan vazgeçmekle mümkün olabileceğini söylemez mi? “Karısı”nın hasta olduğunu söyleyen Hayri İrdal (93) karısı “hakkında” değil, karısı “olarak” konuşurken, Tanpınar kurmacasının tipik “rüya düzeni” devrede değil midir? Son çözümlemede anlamı olmayan bu ses çıkarma etkinliğinde onu bulmak olanaksızdır. O kadar “biçare” ve “yer”den yoksundur ki o, kendisi olarak bir anlam ifade edemez. Kimliklerinin çoğalışı yalnızca yokluğunu garantilemektedir.¹⁵

Bildiğim kadarıyla, “alegori ile ironi arasında retorik tarihi boyunca görülen örtük ve bilmecemsi bağlantı”ya (208) ilk dikkat çeken Paul de Man olmuştu. De Man, bu bağlantıyı özellikle Alman romantizmde buluyor, daha sonra Baudelaire’in *comique absolu*’sünden yola çıkarak, ironiyi, ampirik benliğin otantik olmayışının bilincinde olması şeklinde yorumluyordu (214). De Man’a göre “mutlak ironi, kendisi tüm bilincin so-

15 Daha geniş bir değerlendirme, anlamlama ediminin böyle bir yok olma tehdidi altında yaşamasının, romanda özgül izlekler halinde karşımıza çıkan irade, karar, yargı, değer verme ve inanma gibi edimlerin de içinde olduğu geniş bir kültürel kazanımlar yelpazesinin krize girmesiyle ilgili olduğunu gösterebilir. Örneğin, Hayri İrdal’ın babasını “beğenmemesi”, özel bir durum olmaktan çok bir norm olarak görülebilir (120) ve kahramanın hayranlık, imrenme, kıskanma, korku ve nefret gibi hislerin ötesinde, örneğin saygıyı da içerebilecek bir beğenme ilişkisine zaten hiçbir zaman giremediği gösterilebilir.

nu olan deliliğin bilincidir; bilinçsizliğin bilinci, deliliğin içinden delilik üzerine kafa yoruştur” (216). De Man şöyle sürdürüyordu: “[Ironinin] açığa vurduğu zamansal boşluk, alegorinin hiç ulaşamayacak bir eskiyi çağrıştırmasında karşımıza çıkan boşluktur. Dolayısıyla alegori ile ironiyi yan yana getiren ortak keşif insan kaderinin tam anlamıyla zamana bağımlılığıdır” (222). De Man bu kaderi, “bölünmüş benlik tarafından art arda kopuk anlar olarak yaşanan varoluşun düzmece niteliği” (226) şeklinde değerlendiriyordu.¹⁶

Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nün hiciv şeklinde yorumlanışında yazar ile anlatıcı arasındaki ayrımın neden sık sık gözden kaçtığı da anlaşılabilir. Anımsanacak olursa, modern kurmacada yazarın (artık “geleneksel”, dolayısıyla fazlalık sayılan) kişisel sesinin boğulması ile her kılığa girebilen anlatıcının sahneyi tümüyle doldurması arasındaki bağlantı, tartıştığımız romandaki türden “özgür”, “hafif” ve nihilist ironi çerçevesinde ele alınmış ve belgelenmişti (özellikle Booth; De Man 219, 227). Bu dönüşümün Tanpınar’ın romanındaki yansıması, kendi kendine konuşma idealini gerçekleyen bir “iç diyalog” dünyası kurulması olmuştur. Okuma stratejimiz, tam da bu yüzden, çevresi duvarlarla örülü ve sürekli kendisiyle meşgul olan bu “kişisel dil”in dünyasında, söyleyen, söylenen ve söz edilen arasındaki ayrımların silinmesine, yer değiştirmesine ve birbirine karışmasına uyum göstermek zorunda. Bu bağlamda, yazarın romana yazdığı ekte Hayri İrdal’ın bir sağlık evinde, yatağa oturmuş, başı elleri arasında, dış dünyadan habersiz kendi kendine konuşurken gösterilmesi (Alptekin 33) son derece önemli ve ister istemez Paul de Man’ın sözlerini düşündürüyor. Asıl yoksa, ben de yoktur. Öyleyse, romanda birçok kez gündeme gelen ve aşkınlık ile değer ihlalini buluştu-

16 Roman bu tür bir “zamana bağımlı kader” tanımına Nevzat Hanım’ın anlatıldığı ve tefrika metinden sonradan çıkarılan bir bölümde iyice yaklaşmış görünüyor. Başka Tanpınar karakterleri gibi Nevzat Hanım da “rüyalarına dikkat ede ede, uyanık hayatiyle onları karıştır[maktadır]”. Bu karakteri anlatan iki cümleyi epigrafta kullandım (*Yeni İstanbul* [1954], tefrika no. 38). (Romanın yeni basımlarında, çıkarılan bu bölümlerin yanı sıra Alptekin’deki ekte de yer verilmesi gerekir.)

ran “yokluk” izleğinin (147, 238, 245) *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün şifresini çözebileceğini söyleyebiliriz. Bu durumda, “anılar”ını hiciv gibi okutması, Hayri İrdal’ın “hayattan intikamını alması”nın bir uzantısı mıdır acaba? Onun “kendine [çevirdiği] i’tisaf hissi”ni, okurun farkında olmadan topluma çevirmesi yerinde bir tepki midir?

Defter 23 (Bahar 1995): 65-83.*

TEŞEKKÜR

Bu yazının oluşması sırasında desteğini gördüğüm Yasemin Alptekin, Walter G. Andrews, Sarah M. Atış, İlhan Başgöz ve John M. Crofoot’a çok teşekkür ederim.

KAYNAKLAR

- Alptekin, Turan. *Bir Kültür, Bir İnsan: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Edebiyatımıza Bakışlar*. İstanbul: Nakışlar Yayınevi, 1975.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Çev. Williard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1968.
- Ayvazoglu, Beşir. “Saatleri Ayarlama Enstitüsü Yahut Bir İnkıraz Felsefesi”. Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* 340-54.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2. baskı. Chicago: University of Chicago Press, 1983. [Kurmacanın Retoriği. Çev. Bülent O. Doğan. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.]
- Buckley, Peter, ed. *Essential Papers on Object Relations*. New York: New York University Press, 1986.
- Calvino, Italo. “Definitions of Territories: Comedy”. *The Uses of Literature*. Çev. Patrick Creagh. San Diego: HBJ, 1986. 62-64.
- de Rougemont, Denis. *Love in the Western World*. Çev. Montgomery Belgion. 2. baskı. New York: Fawcett Premier, 1956.
- de Man, Paul. “The Rhetoric of Temporality”. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. 187-228. [Körlük ve İçgörü: Çağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine Denemeler. Çev. Ferit Burak Aydar ve Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.]
- Demiralp, Oğuz. *Kutup Noktası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

(*) Bu yazının İngilizcesi şurada yer almaktadır: “Unset Saats, Upset Sıhats: A Fatherless Approach to *The Clock-Setting Institute*”. *The Turkish Studies Association Bulletin* 19.2 (Güz 1995): 3-18 – y.h.n.

- Harries, Karsten. "Metaphor and Transcendence". *On Metaphor*. Ed. Sheldon Sacks. Chicago: University of Chicago Press, 1979. 71-88.
- Kaplan, Mehmet. "Saatleri Ayarlama Enstitüsü". *Edebiyatımızın İçinden*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1978. 140-43.
- . *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. 2. baskı. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1983.
- Kernberg, Otto F. *Object-Relations Theory and Clinical Psychoanalysis*. New York: Jason Aronson, 1977.
- Kristeva, Julia. *Tales of Love*. Çev. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1987.
- Kutlu, Mustafa. "Tanpınar'ın Yalan Dünyası". Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* 332-39.
- Mahler, Margaret S., Fred Pine ve Anni Bergman. *The Psychological Birth of the Human Infant*. New York: Basic Books, 1975.
- Moran, Berna. "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü". Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* 309-31.
- Oğuzertem, Süha. "The Dead Tree of Compassion: Existence, Imagination, Love, and Narcissism in Tanpınar's *Mahur Beste*". Yayınlanmamış doktora tezi. Indiana: Indiana University, 1994.
- Rabinowitz, Peter J. *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. "Ahmet Hamdi Tanpınar Yeni Eserini Anlatıyor". 1954. Söyleşiyi yapan: Ayşe Nur. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969. 553-55.
- . *Hikâyeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1983.
- . *Mahur Beste*. 1944-45. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1975.
- . *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. 1954. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1987. Üç eleştiri yazısı içermektedir.
- Timur, Taner. *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*. İstanbul: Afa Yayınları, 1991.
- Van Dyke, Carolynns. *The Fiction of Truth: Structures of Meaning in Narrative and Dramatic Allegory*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Whitman, Jon. *Allegory: The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*. Oxford: Clarendon Press, 1987.

Gizemli Bir “Yaz Gecesi”nde Freud, Joyce ve Tanpınar

İnsan nasıl doğru bir yaşam sürmeli? Kendini bir yapıntıya dönüştürerek...

– TERRY EAGLETON, *The Ideology of the Aesthetic*

Ahmet Hamdi Tanpınar son yıllarda iyiden iyiye tanınan bir yazar oldu. Türkçe edebiyatla ilgilenen aydınlar arasında Tanpınar tutkusu son yirmi yıl içinde giderek arttı. *kitap-lık* dergisinin 34. sayısında yayımlanan anket sonuçlarına göre Tanpınar, Cumhuriyet döneminin yüzlerce yazar ve şairi arasında, yapıtları Nâzım Hikmet’ten sonra en çok oy alan edebiyatçı olmuş (“75 Yılda...”). Ülkedeki kültürel ortamdan, yazarların değerinin bilinmediğinden sık sık yakınılsa da, Tanpınar, hakkında yayımlanan çok sayıda yazı ile ikinci bir yaşama kavuşmuş durumda. *Toplum ve Bilim* dergisinin “Türkçe Edebiyat” özel sayısının ön-sözündeki şu satırlar da bu gözlemi destekliyor: “Ahmet Hamdi Tanpınar, modernleşme / Batılılaşma sorunsalı deyince Türkçe edebiyatta anılmadan edilmeyen bir ‘konu’dur. Bu ilişkinin, ‘Batılılaşma ve edebiyatımız’ konusunun bizatihi bir ritüeli hâline gelmiş olduğunu söyleyebiliriz” (“Bu Sayıda...” 4).

Tanpınar hakkında son yıllarda yazılanları şöyle bir anımsamak istediğimde 36 farklı yazarın çalışmasını okumuş olduğumu saptadım. Yazısı gözümünden kaçanlar da olmuştur muhakkak. Bu yazarların bir kısmı, Tanpınar’a odaklanan makale, kitap ve tez yazmış durumdalar; bazıları ise yazılarında ona önemli yer ayırıyor, hatta tekrar tekrar aynı konuya dönüyor-

lar. Yazıların türleri çeşitlilik gösterirken toplam yazı sayısı her geçen gün artıyor.

Günümüzün koşullarına göre epey yoğun sayılabilecek bu ilgi, fark edilmemekten hep yakınmış olan Tanpınar'ın ruhunu sevindiriyor olmalı. Ancak bu gelişme, geride kalanların elinde sürüp giden kültür yaşamı açısından çelişkili durumlar, eleştiri ve edebiyat tarihi açısından da ilginç sorunlar doğuruyor. Bir yazarın kısmeti bir kez açılınca, zaman içinde savsözleşen bazı saptamaları, farklı kesimlerden insanlarda farklı çağrışımlara yol açmaya başlıyor. Bahtı dönen yazarın bazı sözleri, artık büyüsel bir nitelik taşıdığından, her derde deva sayılabiliyor. Böyle bir yazar, geçtiğimiz yıl içinde görüldüğü gibi, ülkenin önde gelen işadamları derneği başkanının görevi devretmeden önce yaptığı konuşmada uzun uzun alıntılanabiliyor. Tanpınar'ın gibi doğru dürüst çözümlenmemiş bir yapıt bir kez böyle bir şansa kavuşunca, okurların yorum yeteneklerinin sınırsızlığı, kişisel görüşlerini yazara atfetmede kendilerine tanıdıkları özgürlük özellikle dikkat çekmeye başlıyor; esin dolu yorumların, paralel okumaların, özdeşleşen eleştirilerin sonu gelmiyor.

Tanpınar'la ilgili bazı yazılarda, yazarın yapıtlarına gösterilen ilginin gelişmiş bir estetik beğeniye sahip okurlar için "kendiliğinden" ve "son derece normal" olduğu mesajı veriliyor. Yirmi yıl önce düşünölemeyecek olan bu gelişme bugün sanki doğal, beklenen, sorunlaştırılması gerekmeyen bir durum. Bu yazılarda, "zor bir yazar" olarak nitelenen Tanpınar'ı okumanın bile başlı başına bir ayrıcalık olduğu yolunda bir anırtırma var. Oysa Tanpınar'ın yapıtının alımlanmasının zaman içindeki değişimi, bunun okur katmanları arasındaki farklılaşması kendi içinde sorunlaştırılabilir, başlı başına bir araştırma konusu hâline getirilebilirdi. Tahminime göre, ileride, modern Türkçe edebiyat tarihindeki paradigma değişmelerinden, estetik beğeni dönüşümlerinden söz edilirken okurlar arasındaki Tanpınar tutkusu da bu tarihin imgelenmesinde önemli bir yer tutacak. O zaman, Tanpınar'ın "keşfedilmesi" daha geniş kapsamlı bir sürecin, Türkiye'de modernist bir edebiyat yaratılmasının parçası olarak değerlendirilecek. Tanpınar'ın keşfedilmesi ile edebi-

yat estetiği açısından onunla akraba sayılabilecek bazı yazarların yeni bir okur türü yaratması –ya da yeni bir okur sınıfının yeni bir yazar türü yaratması– tek bir sürecin parçası olarak algılanabilecek. Edebiyatın toplumdaki işlevi, toplumun edebiyat ve edebiyatçıdan bekledikleri, etik ve estetik alanların tanımlanmaları ve karşılıklı ilişkileri gibi konularda Tanpınar'ın alımlanması paradigmatik bir örnek olarak işlev görebilecek. Bu varsayımın doğrulanması ise bugün geniş ölçüde –ve aslında çelişkili biçimde– gelenekçi, gelenekli ve yerli bir yazar olarak değerlendirilen Tanpınar'ın yapıtının farklı okumalarla yeniden yorumlanmasına bağlı.

Bazı dikkate değer girişimlere karşın, Tanpınar'ın yapıtlarını eleştirel çözümlemeye tabi tutan çalışmalar, yazara duyulan hayranlığın dışavurumları yanında şimdilik fazlasıyla sönük kalıyor. Hayranlık anlatımlarının yoğunluğu, bazı yazılarda inceleme gerekliliğine değinilmesi ve / ama bu görevin ya ertelenmesi ya da başkalarına devredilmesi, “okuyamadık, anlamadık” söyleminin yaygınlığı, Tanpınar'ın yapıtı ile biraz tuhaf bir ilişki kurulduğunu düşündürüyor. Bu durum Tanpınar'ı hem anlaşılan hem de sevilen, ya da anlaşıldığı için sevilen bir yazardan çok, yeterince anlaşılmasa da sevilen, hatta anlaşılmadığı için daha da fazla hayran olunan bir yazar görünümüne büründürüyor. Tanpınar'ın (işadamlarını bile büyüleyen) kurmaca dışı sözlerine hak vermek, onun kurmaca yapıtlarına hayranlık duymak için yeterli koşul sayılabiliyor. Bazı okuyucular, Tanpınar'ın yapıtlarında kendilerinde hissettikleri ama adını tam olarak koyamadıkları bir boşluğu doldurma potansiyeli seziyor, metinleri tam anlamasalar da bu olasılıkla büyüleniyor, belirsiz bazı özelemlerini yazara yansılıyor gibiler.

* * *

Tanpınar'ın yapıtını kendi etik ve estetik sistemi içinde değerlendirecek bir eleştirel uzaklığı kurabilmek, bilinçdışı süreçlerin bilinç düzlemine çıkartılması, hayran olunma nedenlerinin anlaşılması ve sözünü ettiğim alımlama tuhaflıklarının aşılması anlamına gelecek. Bu amaçla, yazarın kısa bir öyküsü-

nü –bence edebiyatımızın en karmaşık öyküsünü– yorumlamaya çalışacağım.

İlk kez 1951 yılında yayımlanan ve Tanpınar estetiğinin neredeyse bütün öğelerini barındıran “Yaz Gecesi”, eleştirmenlerden çok antolojistlerin ilgi gösterdiği bir öykü durumunda (İz 107-114; Nayır 67-72). Öykünün çözülmesi, dilinin ve yapısının büyük bir dikkatle kurulduğunu, bütün ayrıntıların, amaçlanan gizemli atmosferin oluşturulmasına ve konu edilen psikolojik trajedinin serimlenişine katkıda bulunduğunu ortaya koyuyor. Öykünün boyutu –Varlık Yayınları basımında yalnızca beş sayfa– dramatik gerilimin odaklanmasında bir avantaj olarak kullanılabildiğinden yapıt, modern “kısa öykü” tanımlarına tam anlamıyla uyuyor. Öyküde üçüncü şahıs anlatımının sınırlı odaklanmaları ve iç monologları da içine alacak şekilde baştan sona tutarlılıkla sürdürülmesi, yazar ile anlatıcı arasındaki ayrımın vurgulanmasına ve kurmacanın sözümona “özerk” dünyasının kurulmasına katkıda bulunuyor. Öyküde sıkça yer verilen iç monologlar ise, tek tek karakterlerin iç dünyaları hakkında okuru karakterlerin her birinden daha “bilgili” kılıyor ve böyle gizlice bilgilendirilmek, kurmaca okurunun “seyirci” konumunu pekiştiriyor. Okuru seyirci edilgenliğine iterek katılımını imgesel özdeşleşme düzeyinde tutan öykünün bu temel etik ve estetik tavrı tematik düzlemde de “oyun”, “seyir” ve “taklit” gibi motiflerle bütünleniyor. Öyküde dramının öne çıkması, okurla iletişim ve söyleşi değerini önemli ölçüde gölgede bıraktığından, okur ilgisi, belirsizliklerin merakı kamçılacak şekilde düzenlenmesi ve beklentilerin ustaca manipüle edilmesiyle sağlanıyor. Nitekim, seyirciliğe davet edilen okurun ilgisinin sürmesi onun çok önemli bir sırrın itiraf edilmesine tanıklık edeceği yolundaki vaat ile mümkün oluyor. Bizi asıl karakterin sırrını paylaşmaya davet eden öykü, sırrın itirafına dönük bazı ipuçları vermekle yetinip itirafın tam anlamıyla gerçekleşip gerçekleşmediğini belirsiz bırakıyor. Öyküyü özetlemekte çekeceğimiz zorluklar, söylenenlerin ardında söylenmeyenlerden oluşan bambaşka bir öykünün bulunuşu, diğer bir deyişle, öykü ile öyküleme arasındaki saydamlıktan son de-

rece uzak ilişki, burada klasik gerçekçi çerçevede ele alınabilecek bir öykü ile karşı karşıya olmadığımızı düşündürüyor. Öykü, masum okuru yanılttığı gibi kuşkucu okurun sezgilerini de tam anlamıyla doğrulamıyor.

Bu genel gözlemlerden sonra öyküyü özetlemeye çalışalım: Bir yaz gecesi, Göztepe'deki bir evde, yirmi yıldır tanıdığı iki kız kardeşin konuğu olan elli yaşındaki bir adam, kendisine verilen odada yatmaya hazırlanırken, bir yandan da otuz beş yıl ya da daha öncesinden getirdiği, acı ve / ama tuhaf şekilde zevkli bir çocukluk deneyimini anımsamakta, bu deneyimle yakından ilgiliyse de niteliğini bir türlü açıkça itiraf edemediği bir sorundan kaynaklanan ruhsal bunalımı yeniden yaşamaktadır. Cinsel bir boyutu olduğu anlaşılan, trajik sonuçları adamın bütün yaşamını etkileyen olay ya da ilişkinin, adamın çocukluğunda tanıdığı, daha sonra felç olan ve ölen "hasta"yla bir şekilde bağlantılı olduğu anlaşılmaktadır. Başkişinin ruhsal sıkıntısının görünürdeki nedeni, çoktan ölmüş olan hastanın, yıllar önce, şimdi üç karakterin bulunduğu evde, üstelik başkişinin yatmaya hazırlandığı odada kalmış olmasıdır. Ancak, hastanın evlatlığından bir çocuğu olması, ölen ya da öldürülen bu çocuğun bahçedeki ceviz ağacının altına gizlice gömülmesi, geceleri bağırarak hastanın çevredekileri uyandırması, öykünün başkişisini korkutması, çocuğun ne olduğunu tam anlayamadığı ama sonradan zevk ve endişeyle anımsadığı cinsel deneyim, daha sonra hiçbir kadınla ilişki kuramaması ve benzeri öğeler öyküdeki gerilimi iyice artırmakta. Şimdi evdeki iki kadının kendisi için yaptığı yatakta yatmaya hazırlanan adam bir yandan geçmiş, çocukluğunu anımsamakta, bir yandan da bunalımına kaynaklık eden deneyimi kardeşlere itiraf etmekle etmemek arasında bocalamaktadır.

Bu özet, öyküde birçok konunun bilinçli olarak belirsiz bırakıldığını gösteriyor. Daha ilk satırlardan başlayarak kurulan gizemli, gerilimli, Gotik atmosfer öykünün sonuna kadar korunuyor. Başkişinin sorununun kaynağındaki deneyim her ne ise, öykü, bilinçli olarak parçalanmış bir anlatımla, hem başkişinin buna ilişkin olarak geçmişten getirdiği sıkıntıları, hem de ka-

rakterlerin sınırlı bir zaman diliminde, öykünün şimdiki zamanında yaşadıklarını aktarıyor. Anlatıcı, bir yandan adamın anılarına ve düşüncelerine odaklanırken bir yandan da karakterlerin diyaloglarına ve iç monologlarına yer veriyor. Hem adamın kadınlara söylemeyip aklından geçirdiklerini okura aktarıyor, hem de kadınların iç monologları aracılığıyla adam hakkında kendisinin vermediği bilgileri iletiyor. Öykülemde farklı zaman ve perspektiflerin bir arada bulunuşu ve bunların sıralanışındaki karmaşıklık, olayların sıralanışını, neden-sonuç ilişkilerine dayanan bir olay örgüsünün yeniden kurulabilmesini iyice güçleştiriyor, hatta olanaksızlaştırıyor. Gérard Genette'in anlatı söylemiyle ilgili sözlerini anımsatacak şekilde, öykünün açıkladıkları, gizlediklerinden az, ancak bildirdikleri anlatılanlardan fazla (198). Adamın kimliği (bu arada adı), kadınlarla ilişkisinin ayrıntıları, neden o gece o evde konuk olduğu hakkındaki sorular öykü boyunca yanıtlanmıyor. Ancak bütün bunlar asıl soru yanında epey önemsizleşiyor: Adamın kişiliğini belirlediği ima edilen ama bir türlü açıklayamadığı sır nedir? Adam neden bu kadar travmatize olmuştur? "Hayatının sırrı"nın (156) hastayla ve kız kardeşlerle nasıl bir ilişkisi vardır? Özellikle de o tamamlayamadığı cümle –"Ve ben bir daha, bir daha hiç bir kadınla" (157)– nasıl bir soruna, ne tür bir ilk deneyime gönderme yapmaktadır? Bu soruların yanıtlarını ilk bakışta bütünüyle belirsiz bırakan öykü, olası yanıtları, başkisinin ruhsal yapısına ilişkin göndermeler, örtük simgeler, çift anlamlı kullanımlar ve edebi anıştırmalar aracılığıyla veriyor. Asıl karakterin sır olarak saklanan çocukluk deneyiminin içeriği hakkında varsayımlar yürütebilmek ancak bu izlerin sürülmesiyle olanaklı oluyor.

Metnin birçok yerinde karşımıza çıkan çift anlamlı kullanımlar öyküdeki gizi çözmeye çalışmada iyi bir başlangıç noktası sayılabilir. Bu kullanımlar arasında en belirgin olanlardan biri, adamın aynı anda hem kız kardeşlerin, hem de çocukluk anılarının "misafiri" olması (148, 149). Diğeri ise, hastanın "başında" olmak ve "başı ucunda" bulunmakla ilgili sözlerin farklı anlamları içerecek şekilde yinelenmesi (149, 151, 154). Özel-

likle son anlatım, “hasta” sözcüğünün yalnız baştan beri sözü edilen hasta adam ve onun mekânı için değil, aynı zamanda asıl karakter ve onun zihinsel süreçleriyle ilgili bir anlamda kullanıldığını düşündürüyor. (“Bu da anlatıyordu ki, hakikaten hastanın başında idiler”.) Ancak öykü, özellikle bir noktada, çift anlamlı kullanımları sezdirmenin ötesine geçerek öykünün yorumlanması konusunda en önemli ipucunu veriyor. Bu ipucu, anlatıcının, asıl karakterin zihnine odaklandığı bir anda, “Ne tuhaftı bu, her şey daima kendisi kalıyor ve daima başka bir şeye benziyordu” (149) demesi. Anlatı kuramında “serbest dolaylı söylem” olarak adlandırılan anlatım kipinin tipik bir örneğini sunan ve daha sonra kısaltılarak iç monolog kipinde yinelenen bu cümle (“Her şey birbirine benziyor” [151]), öykünün anlamlandırma katmanlarının baştan sona bu açık uyarıyı dikkate alarak okumamız gerektiğini düşündürüyor. Kendi simgeselliğine gönderme yapan öykü, yorumlanması gerektiğini böylelikle okura iletmiş oluyor. Bu sözler, metindeki çiftilliklerin, sözcüklerin çift anlamlı kullanımıyla sınırlı kalmadığına dikkat çekerek okuru diğer çiftillikleri de fark etmeye davet ediyor. Gerçekten de, hem öykünün gizi, hem de bu gizin ortaya çıkarılması, varlıkların, en önemlisi, kişilerin, kendileri olarak kalmayıp başka şeyler olarak da görülebilmelerine bağlı.

Anlatıcının belirtmeyi seçtiği çiftilliklerden biri, odadaki iki kız kardeşin asıl karaktere otuz beş sene önce tanıdığı iki kadını, “Evlatlıkla hastanın karısı”nı (151) düşündürmesi. Az çok belirttik olan diğer çiftillikler ise geçmişteki hasta gibi öykünün odaklandığı karakterden de “hasta” olarak söz edilebilme olasılığı ve geçmişteki üçlünün yerini bugünkü üçlünün alabilmesi. Ancak, ipucu saydığımız cümle, adamın algıladığı bu tür benzerliklerin “tuhaf” olduğunu söylüyordu. Her zaman benzetmelere dayanarak işlemek durumunda olan insan zihni için adamın bu ve benzeri bağdaştırmaları neden tuhaf olsun peki? Öykünün sunduğu zihin oyunlarını (başka Tanpınar metinlerini de göz önünde bulundurarak) yakından izlediğimizde, tuhaflığın, benzemeler ve benzetmelerde değil, birbirinin yerini almalarda olduğu anlaşılıyor. Tuhaf olan, insanların ki-

şı ya da konum bakımından birbirlerine benzemeleri değil, birbirlerinin yerine geçebilmeleri. Asıl karakterin zihninin işle-yişindeki tuhaflık, farklı algı ve düşünce nesnelerini, farkın-da olmaksızın, ya da rüyada olduğu gibi, istem dışı bağdaştır-ması, bu nesneleri birbirinin yerine koyması. Öykü, asıl karak-terin zihin süreçlerinin kendisinin de kısmen farkında olduğu bu özelliğine çeşitli göndermeler yapıyor. Örneğin, kız kardeş-lerden küçüğü olan ve adamın “asıl dost olduğu” (148) Zeh-ra’nın onu “büyücü” diye adlandırmakta ısrar etmesinin (153, 156) bu zihinsel özellikle ilgili olduğu düşünülebilir. Buna gö-re adam, bir büyücü gibi, gaibden haber almakta, varlıklara za-man ve mekânda yer değiştirtmektedir. Aslında, adamın geçmi-şiyle ilgili bir ayrıntı onun bu özelliğinin çocukluğundan geldi-gine de dikkat çekiyor. Bugün hâlâ taşıdığı endişeyle bağlantı-lı dramatik olayı –hastanın evlatlığından bir çocuğu olması ve doğan çocuğun ceviz ağacının altına gömülmesi (153, 154)– anımsarken söylediği “Kendimi de onun gibi ona ait bir şey sa-nıyordum” (154) sözlerinde benzeme ve benzetme süreçlerini aşan bir “aidiyet” ya da “iç içe geçme” mantığı seziliyor. Ken-disinin de, evlatlık gibi, hastaya ait olduğunu düşünebilen ço-cuk, hastayla olan (fakat ayrıntıları açıkça belirtilmeyen) ya-kınlığını, hastanın evlatlığıyla olan yakınlığı gibi, daha doğrusu “yakınlığı olarak” görmüş ve bunun sonuçlarından korkmuş-tur. Bu yoruma göre, çocuğun korktuğu, neyin ne olduğunu tam olarak anlayamadığı o yaşta, hastayla olan ilişkisinin ev-latlığı gibi sonuçlanması; yani hastadan bir çocuk sahibi ol-mak. Öyleyse, asıl karakterin farklı “şeyleri” birbirinin yerine koyması ya da imgesel boyutta özdeşleştirmesi, çocukluğun-dan getirdiği ve (en azından öykünün şimdiki zamanında) uya-nık yaşamında bile tam olarak kurtulamadığı bir özelliktir. Ni-tekim, başkişinin algılanan ve anımsanan gerçeklik boyutuna ek olarak bir de imgesel gerçeklik boyutunda yaşadığı, bu fark-lı zihinsel düzlemler arasında gidip geldiği belirtilmektedir. Bu durumu en iyi anlatan “Kuyu gibi bir şey... Bir kere takıldın mı derine, daha derinlere gideceksin... Bununla beraber dinleyece-ğim. Şimdi o, biraz sonra ben üste çıkacağız. Böylece boğula-

na kadar...” (149) sözlerinde hem cinsellik çağrışımlı bir oyun, hem de imgesel olan karşısında rüyadakine benzer bir edilgenlik söz konusudur. Daha ileride toprağın ya da suyun altındaki düşüncelerden söz edildiğinde de (151, 152) önceki “kuyu” imgesi yeniden çağrıştırılmış olur. Gerçekten de, başkişi, zaman, mekân, kişi ve hatta cinsiyet ayrımlarına bir “büyücü” gibi yaklaşmakta, ayrımları yadsımakta, varlıkları üst üste bindirmektedir. Bunlar, Tanpınar’daki “uyanıkken rüya görme” temasını bir kez daha örnekliyor. Öte yandan, yazarın perspektif ve kurguya ilişkin tercihleri okuru başkişiyle imgesel özdeşleşmeye davet ettiğinden, karakterin “biraz tuhaf” sayılabilecek bu zihinsel süreçleri, okur için normalleştirilmiş oluyor.

Kız kardeşlerden adamla “asıl dost” olan Zehra’nın kişiliğini yorumladığımızda öyküdeki çiftilliklerin kapsamı bir kat daha genişliyor. Zehra, başkişinin geçmişinde oynadığı rolün dramatik değeri açısından değilse de, öykünün şimdiki zamanında kapladığı yer ve süre açısından ikinci önemli karakter durumunda. Kendisine yüklenen, başka Tanpınar yapıtlarında da sıklıkla görülen bir işlev: başkişiyi yansılayarak, ya da ikizleyerek, onun kişilik özelliklerini açığa çıkarmak. Bu çerçevede, öykünün Zehra’nın kimliği hakkında söylemeye çalıştıklarını ve çizilen portrenin başkişinininkine olan benzerliğini ele alalım. Zehra’nın portresinin çizilişindeki iki önemli öğeden biri oyunculuğu, diğeri ise cinsel kimliğinin imgeleniş biçimi. Zehra’nın sunuluşu, daha önce sözünü ettiğimiz drama öğelerini öne çıkaran biçimsel tercihlerin tematik düzlemde “oyun”, “oyunculuk”, “taklit” ve “seyircilik” motifleriyle sürdürülmesini sağlıyor. Öykünün birçok yerinde Zehra’nın abartmalı, yapmacık hareketlerine gönderme yapılması aynı temayla ilişkili olmalı. Zehra, “durmadan konuş[ur], ablasının her koyduğu şeyi bir kere daha düzelt[ir], düzeltirken mahsustan boz[ar]” (148). Ablasına “mübalagağalı bir hayretle” bakar (152) ya da “yapmacık [bir] hayretle” döner (156). Davranışlarındaki teatrallik, yemekte başlayıp odada sürdürdüğü konuşma sırasında da izlenir. Kaynanası ile kaynatasının günlük yaşantısı ve alışkanlıklarıyla ilgili gözlemlerini aktarırken onların rollerine bürü-

nür: “İki eliyle saçlarını düzeltti ve karı kocanın arasındaki konuşmayı hemen hemen kendi sesleriye taklit etti” (150). Başkişinin esnediğini gören Zehra’nın kendi ağzını kapatması da (156) herhalde onun bilinçdışı taklitçiliğiyle ilgili bir ayrıntı olarak düşünülmüş. Diğer yandan, Zehra’nın kaynatasıyla ilgili gözlemlerinin konuları –adamın ölümlülük endişesi, aynada kendisini saatlerce seyredişi (150)– varoluşçuluktan habersiz, hatta çoğu zaman gelenekçi ve geleneksel bir yazar olarak imgelenen Tanpınar’daki tipik varoluşçu kaygıları açıkça örnekliyor. Dahası, Zehra’nın canlandırarak aktardıklarında yeni bir çiftillik katmanını gözlemliyoruz: Zehra’nın kaynatası da, yaşam karşısında seyirciliği vurgulanan başkişi gibi (153) seyircidir. Kısacası, hem Zehra’nın kendisi, hem de aktardığı deneyim, Tanpınar’daki kişilik yapılarının geçirgenliğine, karakterlerin katlanarak çoğaltıldığına ya da aynalanarak üretildiğine bir kez daha dikkat çekiyor.

Cinsel kimliğine ilişkin bazı anıştırmalar, Zehra’nın kişiliğindeki taklitçiliği bir adım daha ileri götürüyor. Öykünün bütünü düşünülmezse kolaylıkla gözden kaçabilecek bu ayrıntılar sonuçta yine çiftillik örgüsüne eklemleniyor. Öykünün hemen açılışında gündeme gelen bir motif, Zehra’nın vücudunun güneşten yanmış olması (148), asıl karaktere daha önce gördüğü güvercinleri çağrıştırıyordu: “Sahildeki kahvede bir yığın güvercin vardı. Erkek tavus göğsünü gere gere yürüyordu. Onun da, koyu, parlak yeşil göğsü güneşe benziyordu” (149). (“Güvercin” ile “tavus”un bir arada kullanılmasından, burada, “kuyruğunu tavus gibi dikerek yürüeyebilen süs güvercini” şeklinde tanımlanan “tavus güvercin”e gönderme yapıldığını anlıyoruz. Bkz. “Tavus”.) Zehra ile “erkek tavus” arasında kurulan bağ kuşkusuz biraz tuhaf; ancak öyküde başkişinin tam da bu tür “tuhaf” zihin oyunlarına dikkat çekildiğini fark etmiştik. Zehra, erkeği daha gösterişli olan birçok hayvan arasında özellikle bu niteliğiyle bilinen bir kuşa benzetilirken bir yandan Zehra’nın erkek yerine konması ya da “erkek olarak” imgelenmesi gerçekleşiyor, diğer yandan da “erkek güzelliği” nosyonunun kendisi gündeme gelmiş oluyor. Başkişi, başka bir yerde, has-

tayı kastederek, “Adam çok güzeldi değil mi?” (156) diye sorduğunda da aynı nosyona dikkat çekilmiş oluyordu. Başkişinin “erkek güzelliği” konusunda erkekler arasında seyrek rastlanan bir ilgi ve dikkate sahip olduğunun vurgulanması –buna “vurgulamak” denebilirse– hem onun portresiyle ilgili önemli bir ayrıntıyı hem de öyküdeki çiftillik mantığının ulaştığı boyutları ele veriyor.

Zehra’nın bir an için bile olsa erkek olarak imgelenmesi başkişiye ilişkin bir keyfiyet kuşkusuz; dolayısıyla, Zehra’nın cinselliği konusunda çıkarımlarda bulunmakta acele etmemek gerekir. Yine de, başkişinin, Zehra’ya, başka bir kadını (bu durumda ablası Zeynep’i) utandıracak türde davranışlar yakıştırdığını gözlediğimizde adamın perspektifini paylaşan anlatıcının aynı “tuhaf” imge evrenine sadık kalmakta ısrar ettiğini anlıyoruz. Nitekim, Zehra’nın erkek yerine konması, erkek tavusa benzetilmenin ötesine geçiyor ve ablası Zeynep’in davranışlarına ters düşen, hatta onun utangaçlığıyla zıtlık oluşturan bir “etkenlik” çağrışımıyla bütünleniyor. Yatağın ucuna oturan Zehra’nın, ablasını yanına çağırması (148), ellerini omzuna atarak “kucağına doğru çek[mesi]”, Zeynep’in “küçük kardeşinin oyununa katıldığı için yüzü[nün] kızar[ması]. Gizlenmek ister gibi başını kardeşinin göğsüne yasla[ması]” (149), daha ileride Zehra’nın “bir eli ablasının saçları arasında” (151) düşünmesi... tüm bu ayrıntılar, rol yapmaktan zaten hoşlanan Zehra’ya bir de erkeksilik yüklüyor. Bu arada, hareketleri yer yer “dışarıdan” aktararak yorumu okura bırakan davranışçı anlatımda Zehra’nın davranışları için “oyun” sözcüğünün kullanılması özellikle dikkat çekiyor.

Erkeksiliği ve oyunculuğuyla imgelenen Zehra’nın çiftilliklerinden söz ederken, son olarak, başkişinin öykünün açılışında kız kardeşlere yönelttiği (sanılan), ancak neye gönderme yaptığı tam olarak anlaşılamayan “Kendinizi bu hale nasıl koydunuz?” (148) sorusunu yorumlamaya çalışalım. İlk bakışta tümüyle havada kalan ve kadınlar tarafından da zaten yanıtlanmadığını fark ettiğimiz bu soru, öykünün bütünü göz önüne alındığında, birkaç olasılığı akla getiriyor. “Kendinizi bu hale nasıl koy-

dunuz?” sorusu Zehra’nın güneşte yanmışlığına gönderme yapıyor olabilir. Ancak bağlam içindeki tuhaflığı, aynı durumla ilgili diğer çağrışımların da kapısını aralıyor. Öyleyse bu soru, Zehra’nın yukarıda değindiğimiz “farklılığına” ve kız kardeşlerin adamın yatağındaki tuhaf oynaşmalarının anıştırdığı “tersliğe” de gönderme yapıyor ve böylelikle, belirtilen çiftillliği yeni bir ayrıntıyla vurguluyor olabilir. Bir yönüyle Gotik-fantastik geleneğe bağlı bu öyküde, Tzvetan Todorov’un bu edebiyatı konu alan ünlü çalışmasında dikkat çektiği çokbiçimli sapkınlıkları anımsatan bazı motiflere yer verilmesi pek de şaşırtıcı sayılmamalı (131). Bununla çelişmesi gerekmeyen diğer bir olasılık ise, adamın bu soruyu dile getirirken bir iç konuşmayı sürdürüyor ve bir an için zihnindeki sözleri bir dış konuşma şeklinde algılıyor olması. Bu, ilk bakışta uzak bir olasılık gibi görünse de, dış gerçeklikle iç gerçekliğin bu şekilde karışması, başkişinin, daha önce “büyücülük” kavramıyla özetlenen zihin karışıklıklarının fazla uzağına götürmüyor bizi. Benzer bir karışıklık, öykünün şu ilginç ve “tuhaf” bölümünde de dikkati çekiyor: “İkinizle birden bu mahremiyette bulunmam ne fena... Teker teker olmalıydı bu iş... diye şakalaştı. Fakat şakasına kimse gülmedi. Bu da anlatıyordu ki, hakikaten hastanın başında idiler” (154).

Kız kardeşlerin adamın şakasına gülmemesi ve bunu izleyen “açıklama”, adamın bu pasajdaki sözlerinin bir iç konuşma olduğunu düşündürebiliyor. Metinde geçen “hastanın başında” sözlerinin hem “hasta” hem de “başında” boyutlarıyla çift anlamlılığına daha önce değinilmişti. Bu durumda, adamın “Kendinizi bu hale nasıl koydunuz?” sorusunun kız kardeşler tarafından yanıtlanmamasını, alıntıladığımız paragraftakine paralel bir şekilde, adamın iç gerçekliği dış gerçeklik şeklinde algılamasına yorabiliriz. Diğer yandan, her iki iç konuşmada da konuşan kişi öykünün başkişisi olsa da, o konuşma aracılığıyla “seslenen” kişinin o olduğu pek kesin değildir. Yanıtlanmayan soruda başkişinin “içinden” konuşan, ona geçmişte benzer bir soru yönelten birisi olabileceği gibi, başkişi hem seslenen hem de seslenilen durumunda, yani kendisine soru soran bir ko-

numda olabilir. Bu ikinci olasılık, *Mahur Beste* kahramanı Behçet Bey ve başka bazı Tanpınar karakterlerinin ayna karşısında kendilerini başkası –bazen kadın– olarak seyretme / düşleme merakını anımsatıyor. Ayrıca, seslenen kişinin başkişi olması da zorunlu değil. “İkinizle birden bu mahremiyette bulunmam ne fena... Teker teker olmalıydı bu iş...” sözlerini, hem evlatlık hem de başkişiyle yakınlığı olan hastanın söylemiş olması da mümkün. Kısacası, ister başkişinin iç ya da dış sesini dile getirsin, ister onu, seslenen ya da seslenilen konumuna koysun, bu pasajlar, başkişinin algısal, anısal ve imgesel zihin etkinliklerini iç içe ve üst üste yaşaması, tarih, kişi ve konumları karıştırması, uyanık yaşamında bile çok katmanlı çiftilliklerin tutsağı olmasıyla ilgili genel çerçeveyi biraz daha pekiştiriyor.

Buraya kadarki gözlemler “Yaz Gecesi”nin sırlılığının –ve metin olarak sorunsallığının– boyutlarına dikkat çekti; sırrın niteliği ise henüz yorumlanmadı. Gizin çözümüne yaklaşmak için, şimdiye kadar daha çok zihinsel süreçleri üzerinde durduğumuz asıl karakterin profiline biraz daha yakından bakmak gerekiyor. Temelde başkişinin psikolojik portresine odaklanan “Yaz Gecesi”nde hem anlatıcının söyledikleri, hem de kız kardeşlerin düşünce ve davranışları, başkişinin “özellikle yorumlanması gereken” bir kişiliğe sahip olduğuna dikkat çekiyor. Adamın profili de, Zehra’nınki gibi, parça parça iletilen ayrıntılar, serpiştirilmiş ipuçları ve simgesel sezdirmelerle dolaylı yoldan çiziliyor.

Öykünün şimdiki zamanında, adam, olan bitenin edilgen bir izleyicisi, bir “maruz kalan” durumunda. Kadınlarla odada bir arada bulunduğu süre içinde yaptıkları, anımsamak, düşünmek, kendi kendine konuşmak, kız kardeşlerin davranışlarını yarım bir ilgiyle izlemek, kulak misafiri olmak, bir iki kısa soru sormak, kalkıp pencereye gitmek ve sigara yakıp ikram etmekten ibaret. Sorunlarıyla boğuşurken içine kapanmış, dış dünya ile ilişkilerini indirgemiş durumda; başkalarının dünyasına, arada bir, su yüzüne çıkar gibi çıkıyor. İmgelemi, rüyadaymışçasına, algılarını ve anılarını tutsak almış, onları dönüştürüyor, çarpıtıyor. Aklından geçenleri kız kardeşlere (ve okurla-

ra) açıkça itiraf etmeyen adamın kişiliğiyle ilgili önemli ipuçları, daha çok, kadınların iç monologları aracılığıyla veriliyor. Bu monologlardan, adamın elli yaşında ve bekâr olduğunu (153), kız kardeşlerle yirmi yıldır tanıştığını (151), büyük kardeş Zeynep ile arasında bir ilişkinin başlar gibi olup bittiğini (151, 152, 155) fakat (şimdi kadının evinde konuk olduğuna bakılırsa) dostluklarının sürmekte olduğunu anlıyoruz. Daha yakından bakınca, bu iç konuşmalarda adamın psikoseksüel profiline ilişkin bazı imalarda bulunulduğunu görüyoruz. Özellikle, adamın neden “Ve ben bir daha, bir daha hiçbir kadınla” dediğini anlamak için bunları yorumlamak gerekiyor.

Zehra’nın konuşmasında geçen “Bekâr erkek... İşte mânasını çözemediğim garip kelimelerden biri daha... Hayat kendisinde bitiyor. Birdenbire bir insan, devam edecek, etmesi lâzım gelen bir şey kendisinde bitiyor” (153) sözleri adamın bekârlığını sorunlaştırıyor, müzmin bekârlıkla yaşam dışı kalış arasında ciddi bir bağ kuruyor (154). Yaşarken yaşam dışı kalma ya da ölü gibi yaşama teması, öyküdeki simgesel ölümlerle de bütünleniyor. Bahçedeki ceviz ağacının hasta ölünce kuruması (153), lambaya çarpan bir pervanenin kanatlarını gerip “ölmeye razı gibi bekle[mesi]” (154) bunlar arasında sayılabilir. Zehra’nın başka bir iç konuşmasında adamla olan dostluklarının geçmişine ilişkin düşüncelere tanık oluyoruz: “Tanışalı yirmi sene oldu. Genç kızlığımda nasıl dostsa şimdi de öyle. Hayırhah tarafsızlık gibi bir şey... Ne garip! Yine vazgeçemiyorum!” (151). Konuşmasının devamında Zeynep’ten sonra Zehra’nın da adama ilgi gösterdiğini fakat adamdan bir karşılık alamadığını anlıyoruz (152). Zehra, adamın bekârlığını da, kadınlar karşısında “tarafsız” kalmasını da tuhaf karşılamakta. Adamın derinden travmatize olmuş kişiliği göz önünde bulundurulduğunda, Zehra’nın kullandığı “tarafsızlık” sözcüğü önemli bir anlam kazanıyor. Özellikle adamın (o deneyimden sonra) “hiçbir kadınla” ilişki kuramadığı da anımsandığında, bütün kadın-erkek ilişkilerine genellenebilecek bir “nörlüğü”, hatta duygusal kastrasyonu düşündürüyor. Adamın kadınların ilgisine yanıt verememesinin en önemli kanıtı ise Zeynep’in iç monologun-

da gündeme geliyor: “Acaba kimseyi sevdi mi? Çok kadın tanıdığını biliyorum. Fakat hakikaten sevdi mi? Ona elimdeki çiçekleri vermiştim. Ayrılırken bana iade etti. Belki almak ister-siniz? dedim. Beni mahrum etmek istemediğini söyledi” (155).

Zeynep, adamın sevip sevmediğini, hatta sevme yeteneğini sorgulamakla kalmamakta, son derece ilginç bir diyalogu da anımsamaktadır. Anımsadığı sahnede kadın adama elindeki çiçekleri vermekte fakat adam bunları iade etmektedir. Genellikle kadınların erkeklere değil de erkeklerin kadınlara çiçek verme alışkanlığında oldukları düşünülürse, buradaki davranış-ların yorum gerektirdiği ortaya çıkar. Tanpınar’ın metninlerin-de simgesel kullanımların, tuhaf oluşlarıyla kendilerini ele ver-diklerini öğrenmiş okurlar olarak, böyle durumlarla karşılaş-tığımızda, “Burada ne simgeleniyor acaba?” diye sorarız. Nite-kim Tanpınar’ın kuşkusuz çok iyi bildiği bir kaynakta bu sim-genin yorumuna rastlıyoruz. Sigmund Freud, *Rüyaların Yoru-mu* (1900) adlı ünlü yapıtının altıncı bölümünde, tam da bu simgeyle ilgili olarak şunları söylüyor: “Gün içinde çiçek he-diye edilmesi, cinsel bir hediye ve karşılığında verilen hediyeye ilişkin düşünceyi ifade etmek için kullanılır. Kadın bekâreti-ni sunmakta ve bunun karşılığında zengin bir aşk yaşamı um-maktadır” (*The Interpretation of Dreams* 383). Hem Freud hem de Tanpınar, buradaki simgenin Latince kökenli *déflorer* (Fr.) / *to deflower* (İng.) sözcükleriyle ilişkili olduğunun kuşkusuz farkındalar. Simgenin Tanpınar’ın metnindeki özgül kullanımı onun doğrudan Freud’dan alındığını gösteriyor. Üstelik, ada-mın Zeynep’i çiçeklerden “mahrum etmek isteme[mesi]”nin bağlam içindeki tuhaflığı, Tanpınar’ın simgeyi olduğu gibi al-makla kalmayıp söylem düzeyinde de pekiştirdiğini kanıtlı-yor. Başkişinin çiçekleri iade etmesi, izini sürdüğümüz psiko-lojik profile son derece uygun. Kahramanımızın Zeynep ya da başka bir kadına “zengin bir aşk yaşamı” sunamayacağı belli. Diğer yandan, “Yaz Gecesi”, daha geniş bir anlamda da Freu-dcu bir metin olarak yorumlanabilir. Tanpınar’ın kahrama-nı, birçok bakımdan, Freud’un ilk kez *Haz İlkesinin Ötesi*’nde (1920) kavramlaştırdığı “ölüm güdüsü”nü (*Thanatos*) örnek-

lemek için yaratılmış gibi. Adamın cinsel yaşamsızlığı, akmayan bir zamanda tutsak kalışı, yaşam karşısındaki seyirci konumu (153), öykünün atmosferini kuran çok sayıda “ölümsel” öğeyle de birleşince Eros ya da “yaşam güdüsü”nün alanı iyice daratılmış oluyor: Zehra’nın anlattığı ölüm hikâyeleri (bunlardan biri “Ahmet Bey”in ölümüyle ilgilidir); ağacın kuruması; evlatlıktan olan çocuğun gömülmesi; lambaya çarpan pervanenin *thanatosis*’i andıran duruşu; öykü şimdiki zamanının gece olması; karakterlerin (ölümün kardeşi olan) uykuya hazırlanmaları; asıl karakterin öyküyü bitiren sözlerinin “Hiç uyukum yok” oluşu...

“Yaz Gecesi”ndeki en gizemli iki göndermeden biri “iade edilen çiçekler” ise, diğeri de “eksik diş fırçası”. Bu tuhaf imge Zehra’nın iç konuşmasında gündeme gelir: “Zihninden lavaboya kendi eliyle astığı temiz havluları, musluğa koyduğu defne sabununu hatırladı. ‘Bir diş fırçası eksik...’ ” (152). Öykünün başka bir yerinde eksik diş fırçasını uzaktan ya da yakından ilgilendirecek başka bir gönderme bulunmaması, diş fırçası yokluğunu başlı başına bir sorun hâline getiriyor. Yazısını titizlikle işlemesiyle, zanaatkârlığıyla bilinen Tanpınar, bu tür imgeleleri rastgele kullanmayacağına göre, okur, çetrefil bir muam-ma ile karşı karşıya. Neyse ki talih burada da yardımcı oluyor. “Yaz Gecesi” ile James Joyce’un “Kızkardeşler” adlı öyküsü arasındaki bazı şaşırtıcı benzerlikleri fark ettiğimizde, iş, Joyce’un öyküsünü biraz daha dikkatli okumaya kalıyor. Önce iki öykü arasındaki benzerliklere değinelim.

Dublinliler’in ilk öyküsü olan “Kızkardeşler”, genç öykü kahramanının bir süre önce hastalanıp ölen bir rahiple olan yakınlığını, ilişkilerinin niteliğini ve kişiliklerinin yorumunu ele alır. Yaşlı ve felçli rahibin beklenen ölümü üzerine, adamın yaşamı ve karakteri, genç kahramanın aile çevresinde ve rahibi tanıyanlar arasında değerlendirilmekte, bunlara kendi deneyimini de katan genç anlatıcı kahraman, kendine göre bazı sonuçlar çıkarmaktadır. Öyküyü anlatan gencin ve diğerlerinin söylediklerinden, oğlanın rahibin olumsuz etkisinde kalmış olduğu anlaşılmaktadır. Öyküde açıklanmayan fakat (bizim metni-

mizde olduğu gibi) sezdirilen anlamları çözümleyen Edward Brandabur, oğanın rahiple olan ilişkisinde gözlenen, bir yandan cezbedici ve baştan çıkarıcı, diğer yandan da korku dolu olan öğeler üzerinde durur; bu ve diğer Joyce öykülerinde görülen sadomazoşist ilişkiler sistemine dikkat çeker (336, 342). Öyküde, ölen rahibin kişiliğini değerlendiren tanıdıkları, onda ters, çarpık, acayip bir şeyler olduğu kanısındadırlar. Onlara göre, hayal kırıklığına uğramış bir adamdır rahip; yaşamında ters giden, eksik olan bir şeyler vardır. Zaten felç olması da manevi zaafının bedenine yansması olarak değerlendirilebilmektedir. Çocukların böyle adamlarla ilişki kurması sakıncalıdır. Öykünün genç kahramanı ise başkalarının rahip hakkındaki değerlendirmelerinden yeni şeyler öğrenmekte, onun “öğretmen” kisvesi altındaki sapkın etkilerinden sıyrılmaya çalışmaktadır. Brandabur, rahip ile oğanın ilişkisinde açıkça belirtilmeyen erotik bir öge bulunduğu, hatta “kız kardeşler” başlığının, rahibin kız kardeşlerinin yanı sıra rahip ile oğanın efemine ilişkisine de gönderme yaptığı kanısındadır (339). Eleştirmenin belirttiğine göre, “Kızkardeşler”de (bu öyküyü izleyen “Bir Karşılaşma”da [“An Encounter”] olduğu gibi) sodomi ögesi bulunup bulunmadığı Joyce’a sorulmuş fakat yazar buna net bir yanıt vermemiştir (339).

“Kızkardeşler”e ilişkin bu saptamalar “Yaz Gecesi”nin bazı öğelerini çağırıştırıyor. Ancak Tanpınar’ın öyküsü Joyce’un kine benzemekle kalmıyor, “Yaz Gecesi”nin “Kızkardeşler”e açıkça borçlu olduğu, onu kullandığı anlaşılıyor. Öykülerde, erkek karakterlerin yaşları farklı ama ikisinde de felç olup ölen bir adamla ilişkileri irdeleniyor. Farklı şekillerde olsa da, iki öyküde de hasta adamlar iki kız kardeşle bağdaştırılıyor. Her iki öyküde de, hasta adamlar, oğanların kişilik gelişmelerini olumsuz yönde etkiliyorlar. Hatta Tanpınar, Joyce’un öyküsündeki oğanı, elli yaşındayken ve hâlâ çocukluğundan getirdiği sorunla boğuşurken betimliyor. İki kısa öykü arasındaki akrabalık bazı ayrıntılarda iyice belirginleşiyor. Öykülerin hasta adamları, oğanların yaşamına bir korku ve zevk alışımı içinde giriyorlar; adamların felç oluşu iki öyküde de “gü-

nah” nosyonuyla bağdaştırılıyor; iki öyküde de kız kardeşler sedir ya da yatağa oturuyorlar; ikisinde de birinin uykusu geliyor. İki çok kısa öykü arasındaki bunca benzerliği rastlantılarla açıklamak olanaksız. Ama “Yaz Gecesi”ndeki karanlık noktaların aydınlatılması açısından en önemlisi, Joyce’un öyküsündeki rahibin “iri, kirli dişlere” sahip olması (13). Dolayısıyla Zehra haklı: “Bir dış fırçası eksik...”. Gerçekten de “Her şey birbirine benziyor”.

Artık “Yaz Gecesi” kahramanının bir türlü itiraf edemediği sırrı yorumlamaya çalışabiliriz. Öykü, bütün kuruluş özellikleriyle, böyle bir ilgi bekliyor. Yanıtlamamızı beklediği soru, adamın neden travmatize olduğu, neden “Ve ben bir daha, bir daha hiçbir kadınla” dediği. Demek ki, temelde, çocuğun cinsel deneyiminin niteliğini merak etmeliyiz: çocuk, bir kadınla mı yoksa bir adamla mı ilişki kurmuştur ve bu nasıl bir ilişkidir? Öykü bu sorulara basit yanıtlar verse, çözümleme gereksiz olacaktı. Öte yandan, öykünün gizemliliği ortaya çıktıkça niteliği önemini yitirmekte, gizlilik ve gizleme stratejileri ile okurdan beklenen dedektiflik, kendi başlarına öykünün anlamını oluşturmaktadır. Dolayısıyla artık önemli olan, karakterin neyi gizlediği değil, anlatıcının nasıl gizlediğidir. Bu perspektifle okunduğunda öykü, kendi içeriğini yok etmeye yönelmiş teknik bir başyapıt olarak önem kazanıyor.

Gizleme stratejileriyle manipüle edilen anlatım, birbirleriyle çelişen iki düzlemde kurulmuş. İlk bakışta psikolojik gerçekçi bir anlatıma sahip gibi görünüyor; bu vaatle okuru adamın sırrını çözmeye davet ediyor. Bu naif düzlemde, çocuğun bir kadınla, büyük olasılıkla da evlatlıkla ilişkisi olduğunu düşündürüyor. Fakat neden-sonuç, öncelik-sonralık, etkileyen-etkilenen ilişkilerini sorunlaştıran anlatım bu varsayımı doğrulamıyor, yarattığı beklentiyi geçersizleştiriyor. Diğer yandan, sezdirilen anlamları, örtük simgeleri yorumlayarak “gizli neden”e varmaya çalıştığımızda, eşcinsellik çağrışımlarına önemli yatırım yapıldığı anlaşıyor; fakat bu konudaki ipuçları da kesin bir sonuç doğurmuyor. Öyleyse, öykünün anlamı, gizemleştirme stratejilerinin kendisinde yatmaktadır. Yapı-

Öykü, belirsizleştirme taktiklerini yalnız yukarıda alıntıladığımız pasajda devreye sokmuyor. Çocuğun hasta adamla ilişkisi bir yandan uzak, dışsal bir ilişki gibi sunulurken, diğer yandan da kahramanımızın “*bu odada otuz beş sene evvel iki başka kadın daha tanımış*” (151, vurgu bana ait) olması çocuğun geçmişte “karşı evde otur[makla]” (152) kalmadığını, şu anda bulunduğu eve girip çıktığını gösteriyor. Benzer şekilde, öykü, bir yandan olayların kronolojisinin kurulması konusunda okura son derece yardımcı gibi görünürken diğer yandan da çocuğun kişiliğini belirleyen deneyimin tarihini belirsizleştirmek için elinden geleni yapıyor. Bütün bunlar, Roland Barthes’ın “modern” dediği –bizimse “modernist” diyeceğimiz– anlatılarla ilgili gözlemlerini akla getiriyor. Barthes “Eylem Dizileri” başlıklı yazısında şunları belirtir:

[D]eneyimsel [ampirik] mantıkta önemli olan, anlatılan olaylar dizisi içinde mantıksal ve zamansal açıdan *geri döndürülemez bir sıra*’yı sağlamasıdır: *Klasik anlatının okunabilirliğini yaratan da geridöndürülemezliktir*. Bundan dolayı, anlatının, kendi genel yapısı içinde geridöndürülebilirlik çalışmasını yoğunlaştırarak altüst olduğunu (modernleştğini) görürüz. En yetkin geridöndürülebilir düzey de simgeler düzeyidir (sözelimi düş, mantıksal-zamansal sıralamadan kaçıp kurtulur). (144, özgün vurgular)

Barthes, anlatının klasik sınırlarının ötesinde “yeni bir sanat[ın], anlatının kurallarını çiğnemenin sanatı[nın] başla[dığını]” (144) belirtiyor. Tanpınar’ın öyküsü de, temaları, simgeleri ve tüm kuruluş özellikleriyle, “geridöndürülebilirlik” işlemini sonuna kadar götürüyor, anlatının kurallarını çiğnemenin sanatını yapıyor. Bu durumda, o son derece dramatik “bir daha hiçbir kadınla” sözünün “bir kere, bir kadınla”dan türemesinin zorunlu olmadığı da anlaşılmış oluyor.

* * *

Bir yandan “edebiyatın içine”, diğer yandan da “kendi üzerine” kapanan “Yaz Gecesi”, aynı anda hem öykünün kendi-

si hem de öykü hakkında bir anlatı olma özelliği taşıyor. Anlatıların kuruluş mantığı bakımından edebi modernizmi tanımlayabilecek “geridöndürülebilirliği” en yetkin düzeyde devreye sokmakla kalınıyor, postmodern metinlerin özelliği olduğu söylenen metinlerarasılığı örnekleyecek şekilde, başka bir yazara ait bir öykü olma niteliğini de kazanıyor. Dahası, karakterlerinden birine –kahramanın eşdeşi olma görevini üstlenen Zehra’ya– yazara ait bir ayrıcalığı tanıyor. Zehra, yaratılmış bir karakter olduğunu unutup yaratan yazar gibi düşünmeye başlıyor ve eksik diş fırçasının farkına varıyor. Bu arada Tanpınar, kendi yaşamını kurmacalaştırdığını da alttan alta sezdiriyor. Öykünün bir yerinde, ölen Ahmet Bey’den söz edilmesini sağlıyor; ayrıca, kahramamının yaşını öykünün yazılma tarihindeki kendi yaşına benzetiyor. Bu özellikler nedeniyle “Yaz Gecesi”nin belli bir (ya da bir tür) postmodern doğrultuda –yaşamı kurmacalaştırmakta– epey yol aldığını rahatlıkla söyleyebiliriz.

“Yaz Gecesi”nin anlamının anlatılanları gizemlileştirme stratejilerinde yattığı bir kez saptanınca, bu yaklaşımı Tanpınar’ın edebiyat anlayışına genellemek o kadar zor değil. Anlam ya da anlamlılık Tanpınar’ı pek ilgilendirmiyor. O, “şeklin büyü”nü bir “açıklama” ile kırmak istemiyor. Bu konuda *Mahur Beste* deneyiminden ders çıkarmış durumda: “Sadece bir lezzeti bulmam lazım gelen bir yerde ben birtakım gizli şeyler öğrenmeyi, şeklin büyü”nü bir izahla kırmayı tercih ettim. Doğrusunu isterseniz bu sizin için de, benim için de bir talihsizlik oldu, Behçet Bey” (170). Tanpınar’a göre sanat, ya da “saf sanat”, açıklamalarla değil, rüya ve büyüyle ilgilenir. “Açıklama” ise, yaşamdaki (yaşamımızdaki) anlamlılık olasılığını, “değer-li” bir yaşam sürme ve yaşamı anlamlı kılma sorumluluğumuzu baştan kabul etmek anlamına gelir. Oysa etkenliği oyunculuğa, edilgenliği seyirciliğe dönüştüren narsisist sistemlerde, anlamlılık boşluğa ve yokluğa havale edilmek zorundadır. Dinsel sistemlerde olduğu gibi, burada da yatırım, gayri şahsi bir alegoriye yapılıp (bkz. Oğuzertem). Tanpınar’ı, varoluşçu mistisizmi, “cibilli günah” merakı, trajik estetizmi, atavistik önbe-

lirlenmişçiliği ve “talih” saplantısı, yani dünyevi anlam olasılığı ile barışık olmayan tercihleriyle tanıyoruz. Öte yandan, çağımızda, yeryüzünde var olmayı günahın ta kendisi, dışlanmışlığı ayrıcalık, yazıklanmayı önemlilik, kurban olarak seçilmeyi değerlilik saymanın yalnız Tanpınar karakterlerine ait keyfiyetler olmadığını da biliyoruz.

Türkçe edebiyatta modernist estetiğin 1970’lerin, 1980’lerin bazı ürünlerinde başladığını ya da zaten hiç olmadığını savlayan yaklaşımlar burada çizilen çerçeveye bağdaşmıyor. Tanpınar, kurmacayı yaşamın –kendi yaşamının– aslı kabul etmiş, “sonuna kadar” giderek mutlak anlamsızlığın sınırına dayanmış, kendisini elinden geldiğince yapıntılaştırmış bir yazar. Onu, varoluşçuluktan habersiz, edebi modernizmi ıskalamış, şerle tanışmamış, gelenekçi / geleneksel bir yazar olarak gösteren çalışmalar, Tanpınar’la yarışırken ondan etkilenmiş olma endişesini açığa vurmaktan öteye gidemiyorlar.

kitaplık 40 (Mart-Nisan 2000): 99-112.

KAYNAKLAR

- Barthes, Roland. “Eylem Dizileri”. *Göstergebilimsel Serüven*. Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997. 135-45.
- Brandabur, Edward. “The Sisters”. *Dubliners: Text, Criticism, and Notes (James Joyce)*. Ed. Robert Scholes ve A. Walton Litz. Penguin Books, 1976. 333-43.
- “Bu Sayıda...” *Toplum ve Bilim* 81 (Yaz 1999): 3-6.
- Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. Çev. ve ed. James Strachey. New York: W. Norton, 1961. [*Haz İlkesinin Ötesinde. Ben ve Id*. Çev. Ali Babaoglu. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.]
- . *The Interpretation of Dreams. The Basic Writings of Sigmund Freud*. Çev. ve ed. Dr. A. A. Brill. New York: Modern Library, 1966. 179-549. [*Düşlerin Yorumu I-II*. Çev. Emre Kapkın. İstanbul: Payel Yayınları, 1996.]
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Çev. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980. [*Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme*. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011.]
- Joyce, James. “The Sisters”. *Dubliners: Text, Criticism, and Notes*. Ed. Robert Scholes ve A. Walton Litz. Penguin Books, 1976. 9-18.
- Nayır, Yaşar Nabi ve Enver Ercan, ed. *Tanzimat’tan Günümüze Türk Öykü Antolojisi*. İstanbul: Varlık Yayınları, 1994.

- Oğuzertem, Süha. "Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım". *Defter* 23 (Bahar 1995): 65-83.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Mahur Beste*. 1944-45. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995.
- . "Summer Night". Ed. Robert Dankoff. *An Anthology of Modern Turkish Short Stories*. Ed. Fahir İz. *Studies in Middle Eastern Literatures* 9. Minneapolis: Bibliotheca Islamica, 1978. 107-14.
- . "Yaz Gecesi". *Hikâyeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1983. 148-57.
- "Tavus". *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*. İstanbul, 1986. 22. cilt. 113-15.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Çev. Richard Howard. Ithaca: Cornell University Press, 1995. [*Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. Çev. Nedret Öztokat. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.]
- "75 Yılda 75 Kitap". *kitap-lık* 34 (Güz 1998): 204-05.

Psikanalitik Eleştiri ve Tanpınar'ın Metinleri

Bu yazıda psikanalitik edebiyat eleştirisinin sorunlarına odaklanacağım. “Freud kimdir, ne yapmıştır, psikanalitik edebiyat eleştirisi nedir, bir yüzyıldır nasıl gelişmiştir” gibi konuları ele almayacağım. Bu konulardan az çok haberdar olunduğunu varsayarak psikanalitik eleştirinin bazı sorunlarını ve bu sorunların olası çözümlerini gündeme getirmeye çalışacağım.

İlk olarak psikanaliz ile edebiyat arasında kurulan ilişkideki bazı yanlış anlamalar ya da “yanılımlar” üzerinde duracağım. İkinci olarak, psikanalitik edebiyat eleştirisinde verimsiz sonuçlar doğuran bazı yaklaşımlardan, bu eleştiri türünü bekleyen bazı tuzaklardan söz edeceğim. Üçüncü olarak, psikanalitik edebiyat eleştirisinin verimli olabilmesi için nelere dikkat edilmesi gerektiğine değineceğim. Son olarak, bu dikkatlerden yola çıkarak Tanpınar'ın metinleri, özellikle de *Huzur* konusunda psikanalitik bir okuma geliştirecek olursak ne tür sorular sorabileceğimizi belirteceğim.

Psikanalitik eleştiri konusunda bazı yanılımlar

Edebiyatı psikolojiden bağımsız olarak düşünebilseydik, yani edebiyat yapıtları bizi düşlerin, fantezilerin, yanılısamala-

rın, oyunların, farklı güdülenmelerin, çeşitli söz ve davranışların anlamı gibi konularda düşünmeye zorlamasaydı, psikanalitik eleştiri, edebiyat incelemelerinde merkezi bir öneme sahip olmayacaktı. Tam da bu konularda anlamlı önermeler sunabildiğinden, psikanalizin önemsenmesi ve bu kuramdan türeyen eleştirel yaklaşımların edebiyatta çözümleme aracı olarak kullanılması kaçınılmaz. Ancak edebiyat-psikanaliz ilişkisindeki çeşitli gerilimlerin farkında olmak, en başta edebiyat eleştirisinin yetkinliği açısından gerekli. Bu yüzden, öncelikle, psikanaliz ile edebiyat arasında kurulan ilişkide göze çarpan bazı hatalı yaklaşımlardan, kısa bir süre önce kaybettiğimiz değerli eleştirmen Hüseyin Cöntürk'ün kullandığı sözcükle “yanılım”lardan (Ing. *fallacy*) söz etmek istiyorum.

Edebiyat-psikanaliz ilişkisinde göze çarpan ilk yanılım “psikanalizi edebiyatlaştırma yanılımı”dır. Bu yanılıma kapılanlar, Freud'un edebiyata olan yakın ilgisinden, Dostoyevski, Goethe, Hoffmann, Jensen, Sofokles gibi yaratıcıların yapıtlarıyla ilgili çalışmalarının kuram açısından önemini vurgularlar. Dahası, Freud, bilinçdışını keşfedenin kendisi olmadığını, bunun daha önce “şairler ve filozoflar” tarafından keşfedildiğini söylememiş midir? (alıntılayan Trilling, “Freud and Literature” [Freud ve Edebiyat] 33). Üstelik, bazı temel kavramlarını Narkissos ve Oidipus anlatılarından almamış mıdır? Psikanalizi edebiyatlaştırma yanılımına kapılanlar, bu gözlemlerden, psikanalizin edebiyattan kaynaklandığı ve ona bağımlı olduğu doğrultusunda sonuçlar çıkarırlar. Son yıllarda, bir tür postmodernizmin etkisiyle, Freud'un “Dora” ve “Kurt Adam” gibi kısa adlarla bilinen irdelemelerini birer “kurmaca” olarak okuma ve Freud'u bir “romancı” sayma eğilimi gelişmiştir.

Freud'un edebiyata olan ilgisi, bize psikanaliz ile edebiyat arasındaki ilişki konusunda bir şeyler söylemektedir. Her ne kadar bu, biz edebiyat meraklılarının gururunu okşasa da, Freud'un bu ilgisinden yola çıkarak psikanalizin edebiyattan kaynaklandığı, ona bağımlı olduğu ve –yapıtları gerçekten “edebi” nitelikler taşısa da– Freud'un bir kurmaca yazarı kabul edilmesi sonucuna varamayız. Freud, bir edebiyatçı ya da bir edebiyat akı-

mının öncüsü değil, bilimsel bir kuramın ve o kurama dayanan bir tedavi yönteminin kurucusudur. Geniş ilgi alanları arasında kuşkusuz edebiyat da vardır. Gerek onun yaşadığı dönem ve ortamda, gerekse bugünün Türkiye'sinde, bir aydınının ilgi alanları arasında edebiyatın, edebiyatı şekillendiren, edebiyatın da şekillendirdiği kültür tarihinin bulunmaması düşünülemez. Psikanalizin edebiyata önemli borçları olduğu söylenebilirse de bu, psikanalizin edebiyat olmadığını, kuruluş bakımından ondan bağımsız olduğunu, yeni bir araştırma ve uygulama alanı olduğunu unutturmamalıdır. Dolayısıyla, bazı postmodernlerde görülen, bilimleri edebiyatlaştırma yaklaşımını benimsemediğimi, bilimleri edebiyatın bir türevi ya da uzantısı saymanın bilimlerin de, edebiyatın da işine yaramayacağını düşündüğümü belirtiyim. Farklı kültürel edimleri zorlama evliliklere sokmaz, bu arada Freud'u bir romancıya dönüştürmezsek, edebiyat yapıtlarının incelemesinde psikanalizden de, diğer bilimlerden de daha fazla yararlanabileceğimizi sanıyorum. Bırakalım, bir yanda insanlar sözel ve kurgusal yaratıcılıklarını sınır tanımaksızın ortaya koysun, yani edebiyat üretsinsinler ve yine bırakalım, başka bazı insanlar, bu yaratıcılığın kaynakları, anlamı, sonucu üzerine düşünsünler, tartışsınlar, çıkarsamalarda bulunsunlar.

Nitekim, *Freud's Literary Culture* (Freud'un Edebi Kültürü) adlı kitabında Freud'un edebiyatla ilişkisini derinlemesine inceleyen Graham Frankland, Freud'un edebiyata olan borcunu ve edebi tutkularını vurgularken kuramın "bilimselliği" ve "tedavi değeri" konusundaki kuşkularını dile getirirse de, 19. yüzyıl pozitivizmini kırması ve 20. yüzyıldaki düşünce hareketlerini tetiklemesi nedeniyle, Freud'un kuramının "bir dizi metafor, kurmaca ve anlatı"dan ibaretmiş gibi görülemeyeceğini belirtir (237). Dorrit Cohn da "Freud's Case Histories and Fictionality" (Freud'un Vaka Öyküleri ve Kurmacasallık) başlıklı makalesinde yazarın anlatıları ile kurmacalar arasında temel bir ayrım olduğunu vurgular ve Freud'la ilgili kapsamlı bir biyografi yazmış olan Peter Gay'in yargısını alıntılar: "Edebiyatı ne kadar sevse de Freud, bütün yaşamı boyunca şiirden çok hakikatle ilgilenmiştir" (47).

Freud'un edebiyatçılığını gereğinden fazla vurgulayanlar, çoğu kez, psikanalizin bilimsel bir yaklaşım olmadığını iddia etmeye, bunu yaparken de bir yandan 19. yüzyılın bilim anlayışını, diğer yandan da psikanalizi durağanlaştırmaya yönelirler. Oysa 20. yüzyılda, bilim, felsefe ve sanatta insanı anlama konusunda önemli kazanımlar gerçekleşmiş, bu düşünsel devinimler sayesinde [idealist] metafiziğin kaynakları büyük ölçüde kurutulmuş, insanı hayvan ya da melek değil, yalnızca insan olarak ele alma konusunda önemli ilerlemeler kaydedilmiştir. (Burada Freud'un yanı sıra Saussure, Weber, Wittgenstein, Lévi-Strauss gibi bazı adlar akla geliyor.) Bugün önemsendiğimiz karşılaştırmalı ve disiplinlerarası yaklaşımlar, bu düşünsel devinimlerin sonucudur. Bu açılımın ön saflarında da Freud'un kurucusu olduğu psikanaliz kuramı gelmektedir. Bu kuramın ve tedavi yönteminin yüz yıllık gelişimi, kökeninde yalnızca mutlak bir anlatının, bir dogmanın bulunmadığını gösteriyor.

Edebiyat ile psikanalizin etkileşimini değerlendirirken "tekil ilişki yanılımı"ndan da söz etmek gerekir. Bu yanılım, psikanaliz ile edebiyatın ayrıcalıklı ve tek boyutlu bir ilişki içinde olduğu, kendi dışlarındaki olgularla, bilimsel ve sanatsal oluşumlarla alışveriş içinde olmadığı varsayımına dayanır. Oysa psikanaliz de, edebiyat da tek boyutlu, tarihsiz, çeşitlilik barındırmayan oluşumlar değildir. Nasıl edebiyat, yalnızca psikanalizin alanına giren yapılanma ve süreçlerden ibaret değilse, psikanaliz de yalnızca edebiyatla ilgili değildir. Psikanaliz, edebiyattan çok psikiyatri, çocuk gelişimi, bilişsel psikoloji, evrimsel biyoloji, kültürel antropoloji gibi alanlarla ilişkidir. Edebiyatın ilişkide olduğu alanları saymak ise olanaksızdır. Edebiyat da, psikanaliz de kendi dışlarındaki pek çok yaratıcılık ve araştırma alanından etkilenir ve değişir. Dolayısıyla, aralarındaki ilişkinin zenginliğini de, sınırlılığını da hesaba katmak gerekir.

Edebiyat-psikanaliz ilişkisinde sık rastlanan üçüncü yanılımı "indirgemecilik yanılımı" olarak adlandırabiliriz. Psikanalitik edebiyat eleştirisine yöneltilen en önemli itirazlardan biri, bu eleştirinin indirgemeci olduğu, yazarların bireyselliğini, edebiyatın kendine özgülüğünü, yapıtların farklılığını yadsıdı-

ğı noktasındadır. Kanımca burada da ciddi bir hata yapılmaktadır. Bilimsel kuramlar, olguları yeniden yorumlamak ve sınıflamak üzere ortaya çıkarlar. Nasıl edebiyata sosyolojik, tarihsel, dilsel, felsefi yaklaşımlar onu belli bir anlamda “indirger”, fakat ortadan kaldırmazsa, psikanalitik eleştirinin de edebi görüngüleri özel olarak indirgemesi, onların yerine geçmesi söz konusu değildir. Psikanalitik eleştirinin edebiyatı ortadan kaldırma-yı hedeflediği sanısı, ortadan kaldırabileceği kaygısı yersizdir. Edebiyat yapıtlarının incelenmesinde Freud’un kurucusu olduğu kuramdan yararlanmak, edebiyatı psikanalize teslim etmek anlamına gelmez. Edebiyat ve psikanaliz farklı türden oluşumlardır. Aralarında bir egemenlik çatışması olabileceği düşünülemez. Psikanalitik söylemin edebiyat karşısında bir “üst söylem” oluşturabilmesi ya da diğer kuramlar yanında koşulsuz bir ayrıcalığa sahip olması söz konusu değildir. Tersine, uygulamada, örneğin, feminist, psikanalitik ve çevreci eleştirilerin birbirlerinin alanına yaklaşabildiği ya da birbirlerini tamamlayan perspektifler geliştirebildikleri görülür. Psikanalitik kuram edebiyatta (da) karşılaşılan bazı görüngüleri, diğer bazı kuramlardan daha iyi anlamlandırabiliyorsa, bu konudaki yetkisi, yalnızca, temsil ettiği bilgi birikiminden kaynaklanır. Genel anlamda değilse de belli açılardan, bir edebiyat yapıtı bir değerinin, bir terapi kuramı bir başkasının, bir edebiyat kuramı diğer edebiyat kuramının rakibi olabilir. Ama edebiyat ile psikanaliz arasında bir rekabet olabileceğini düşünmek, elma ile armudu karşılaştırmaya benzer. Şu ya da bu edebiyat kuramının edebiyatın yerine geçebilmesi, tarihsel, türsel ve işlevsel açılardan heterojen bir yapılanma sergileyen “edebiyat” görüngüsünü bütün boyutlarıyla “örtebilecek” tek bir kuramın olabilmesi akla yakın görünmemektedir.

Bu bölümde, son olarak, “hastalık indirgemesi yanılımı”ndan söz etmek yerinde olacak. Psikanalitik eleştiri, sık sık, Freud’un edebiyatı hastalığa indirgediği eleştirisiyle karşılaşır. Konunun ayrıntılarına fazlaca girmeden, bunun da genelde bir yanlış anlamadan kaynaklandığını söyleyebiliriz. Ünlü eleştirmen Lionel Trilling’in de vurguladığı gibi, bu konuda Freud’un yaptığı,

sonuçta, “sanatsal düşüncenin doğallığını göstermek” olmuştur (“Art and Neurosis” [Sanat ve Nevroz] 88). Diğer bir deyişle, Freud’u asıl ilgilendiren, edebiyatçının “nevrozlu” olması değil, herkesin “edebiyatçı” olabilmesidir. Kuramının en yenilikçi özelliği, edebiyat üretimini hastalığa indirgemesinde değil, edebiyatçılara normal insanlar olarak yaklaşmasında, dolayısıyla, “yaratıcılık” konusunda bugün de sık rastlanan romantik yüceltmelere sınırlama getirmesindedir. Freud, “yaratıcı”yı yapıtın kaynağı, tek yetkesi olmaktan çıkarmış, ancak bugün bazı postmodernlerde görülen mutlak yetkesizleştirme yaklaşımını da benimsememiştir. Bu arada, Peter Gay’in de vurguladığı gibi, “yaratıcılığın gizemini açıklama” gibi bir iddia peşinde koşmamıştır (322-23).

“Hastalık indirgemesi yanılımı”nın açıkça telaffuz edilmeyen bir boyutu da, bütün sistemin, görüngüleri sendromlara indirgeyip tanı koymaktan oluştuğu varsayımdır. Bu varsayım, bir yandan, psikanalizin zihin süreçlerinin işleyişi ve insani “ilişkide oluş”un dinamikleri ile ilgili boyutunu göz ardı eder. Diğer yandan da, onun, öncelikle, sorunlarla başa çıkma, acıları hafifletme, kısacası içsel yaşamın kalitesini artırma konusunda insanlara yardımcı olmaya çalıştığını unuttur. Psikanalizi, her şeyin olumsuzlandığı bir çıkışsızlık söyleminden ibaret olsaydı, bu en başta, edebiyat eleştirisindeki “eleştirelilik” ile çelişir, dolayısıyla da herhangi bir çözümleyici değeri bulunmazdı.

Psikanalitik eleştiriyi bekleyen bazı tuzaklar

Edebiyat yapıtlarının çözümlenmesinde psikanalitik eleştiri bugüne kadar bazı önemli başarılar kazanmıştır. Yazar ve karakter odaklı birçok klasik çalışmanın yanı sıra, Patrick J. Casement’in “Samuel Beckett’s Relationship to His Mother-Tongue” (Samuel Beckett’in Ana-Dili ile ilişkisi) başlıklı makalesinde olduğu gibi, metinleri yapıt ve dil merkezli çözümlemelerle bütünleyen çok sayıda yeni, ufuk açıcı yaklaşım da bulunmaktadır. Bu bölümde, psikanalitik eleştiri alanında karşımıza çıkan

ve edebiyat eleştirisi açısından pek verimli sonuçlar doğurmayan bazı eğilimlerden söz edeceğim.

Psikanalitik edebiyat eleştirisinin “yeterli” sonuçlar vermesinde eleştirmenin psikanalizden ve edebiyattan ne anladığı, psikanalitik eleştiriden ne beklediği, kritik konulardır. Somut eleştirel uygulamalara baktığımızda, diğer perspektiflerdeki eleştiriler gibi, psikanalitik eleştirilerin de ele alınan yapıtı “açmada” çoğu kez başarısız olduğu görülür. Dolayısıyla, kuramdan esinlenen çalışmaların kendiliğinden isabet kaydedeceği konusunda fazla iyimser olmamak gerektiği söylenebilir. Psikanalitik eleştiri, eleştirmenin gerçekten de metni “açması-na” metnin sonraki alımlanma sürecini etkileyecek ölçüde sonuçlar çıkarmasına yardımcı olabileceği gibi, eğer eleştirmen yanlış iz üzerindeyse, yorumunu çıkmaza da sokabilir. Ancak metni açmada isabet oranının düşük olması, psikanalitik yaklaşımın özel bir sorunu değil, her zamanki gibi, kuramsal kavrayışın derinliği ve okumanın yetkinliği ile ilgili bir konudur.

Eleştirmen, neden edebiyat eleştirisinde bu yönleme başvuruyor? Amacı kuramı haklı çıkarmak mıdır? Bazı eleştirmenler, eleştiriden, verimli görünen bir kuramın bir kez daha doğrulanmasını anlarlar. Oysa edebiyat eleştirisinin amacı, herhangi bir kuramı uygulamak ya da doğrulamak değil, kuram ile metni her ikisi açısından da verimli olabilecek bir etkileşim içine sokmaktır. Bu etkileşim, hem metni daha iyi yorumlamamızı sağlayacak, hem de kurama bazı sorular yöneltmemize yarayacaktır. Eleştirmen, bir edebiyat yapıtında karşısına çıkan görüngüleri Freud’da rastladığı üç beş terimle mi açıklamaya çalışıyor? Acemi bir psikanalitik eleştirmen, sağa bakınca “kastras-yon”, sola bakınca “ayna evresi”, ileri bakınca on adet “savunma mekanizması” bulabilir. Peki, metindeki o ayna, Lacan’ın aynası mıdır? Psikanaliz meraklısı eleştirmenin acemiliği, edebiyat meraklısı psikanalistin naifliğinde karşılığını bulur. Psikanaliz ile yeterince tanışık olduğunu varsaydığımız bir araştırmacı, edebi süreçler ve uzlaşımlar konusundaki yetersizliği ya da dil kullanımındaki beceriksizliği yüzünden, yorumuyla, metni olduğundan daha az anlaşılır hâle getirebilir. Her iki du-

rumda da eleştirmenin, işsizlik nedeniyle yoldan hasta çeviren hekimin durumuna düşmesi pek de uzak bir olasılık değildir.

Eleştirmenin hem kuram, hem de edebiyat konusunda belli bir birikimi olduğunu varsaysak bile, belli bir metni tartabilmesi ve anlamlı sonuçlara varabilmesi, başka etmenlerce de yönlendirilir ve sınırlanır. Ele alınan metnin psikanalitik eleştiriye elverişli olup olmadığı, metinle tanışıklığın derecesi, o metne uygun soruların sorulup sorulamaması, yorumun başarısında belirleyici öneme sahiptir. Son iki konuyu diğer bölüme erteleyerek “metni tartma” konusu üzerinde biraz duralım.

Bazı metinlerin psikanalitik eleştiriye “daha elverişli” olduğu söylenmiştir. Tek bir kişinin elinden çıkan ve “yaratıcı yazın” sayılan edebiyat yapıtlarının folklorik ya da mazmunlarla örülü diğer geleneksel yapıtlardan epey farklı işlevleri vardır. Freud da “Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz-Düşleri”nde “hazır malzeme kullanan yazarları kendi malzemelerini yaratır gibi görünen yazarlardan” (130) ayırmamız gerektiğini söyler. Dolayısıyla, kolektif yaratı alanında başka yaklaşımlar, örneğin Jungcu yaklaşım, birçok yöntembilimsel sorununa karşın daha işlevsel olabilir. Öte yandan, temelde kurmaca alanında sayılmasa da, tarihsel, biyografik, belgesel özellikleri öne çıkan bazı yapıtlarda “iç dünya temsili” arka planda kalabildiğinden bunlar da psikanalitik eleştiri için elverişli olmayabilir. Yine de, bu kayıtların birer “genelleme” olduğunu, psikanalitik eleştirmenin bazı durağan modelleri izleme zorunluluğu bulunmadığını, çok çeşitli olanaklara açık olduğunu anımsamakta yarar var.

Kurmaca yapıtlarda karakterlerin “içselliği”nin genellikle daha fazla ve daha iyi temsil edilmesi, psikanalitik eleştiriye cezbetmiş, ancak bu tür yapıtların bazı yapısal özellikleri, eleştirmenleri yöntembilimsel hatalara sürüklemiştir. Birçok eleştirmen, kurmaca yapıtlardaki anlatıcının yazar olmadığını, karakterlerin de “yaşamadığını” unutmıştır. Bu konudaki ilk eleştirilerin üzerinden uzun yıllar geçmesine karşın, Leonard Jackson, 2000 yılında yayımlanan kitabında, yazar ve okura ek olarak karakteri de “mantıken bir bilinçdışına sahip olabilecek üç varlık”tan (166) biri saymaktadır. Tam da bu tür dikkatsiz-

likler yüzünden, Florence Bonime ve Marianne H. Eckardt, *On Psychoanalyzing Literary Characters* (Edebi Karakterlerin Psikanalizi) başlıklı çalışmalarında, örneğin Hamlet'in, geçmişi ve geleceği olan bir "kişi" değil, kurgulanmış bir karakter olduğunu vurgulamak, kurmaca yapıtların "yanılsama yaratmak" üzere yola çıktıklarını anımsatmak zorunda kalmışlardır (207-10). Edebiyatta karakterlerin yaşamının zaman ekseninde "sıkıştırıldığı"na (208) haklı olarak dikkat çeken Bonime ve Eckardt, bundan daha önemli bir görüngüye değinmeyi ise ihmal ederler: karakterlerin çoğu kez birer "alaşım" olmasını. Birçok romancının kendi romanı hakkında bizzat belirttiği gibi, romanlarda karakterler genellikle gerçek bir kişi değil, farklı kişilerden esinlenen özellikler üzerine kurulur. Bu da karakterlerin gerçek birer kişi olarak çözümlenebilmesinin önüne ciddi bir yöntembilimsel engel çıkarır. Benzer şekilde, kurmaca yapıtlarda anlatıcının sesi, bizi doğrudan yazarın iç dünyasına götürmez. "Yazarı öldüren" bazı postmodernlerin "kişisizleştirme" projesine katılmak, karakter(ler)inin iç dünyalarına ilişkin yeterli malzeme sunan bir metnin, yazarından bir şeyler taşıdığı varsayımından vazgeçmek kolay olmasa da, taşınan bu "yük"ün yazarın zihninin saydam bir yansıması olmadığı, yazarın iç dünyasındaki temsillerin bir dizi kırılmadan geçerek metne yansıdığı kabul edilmelidir. Dahası, metin aracılığıyla yazarın iç dünyasına ilişkin bazı temsillere ya da temsil boşluklarına ulaşmak, yazarın bilinçdışına ulaşmak demek değildir.

Psikanalitik edebiyat eleştirisinde eleştirmenin metinle ilişkisi, doktorun hasta ile ilişkisinden temelde farklıdır. Leonard Jackson'ın belirttiği gibi, "Yazar orada yoktur, yapıtındaki öğelere ilişkin serbest çağrışımlarını bilmeyiz, ve iyileştirilmeye gönüllü bir hasta değildir, dolayısıyla da, psikanalitik durumun asıl temeli mevcut değildir" (67). Buradan yola çıkıp psikanalitik edebiyat eleştirisinin yazarı iyileştirmek gibi bir amacı olamayacağını söylemek, malumu ilam sayılabilir. Bu uyarının, yaşamayan edebiyatçıların yapıtlarını ele alan psikanalitik eleştiriye bir anımsatma olmaktan öte, zihinlerin saydam olmadığı, edebiyatta zihinlerin daha da geçirimsiz olduğu, her ha-

lükârda bilinçdışının doğrudan okunamayacağı gibi anlamları vardır. Öte yandan, psikanaliz kuramının yalnızca “bugün, burada, karşımızda olan”la ilgili olmadığı, zihin süreçlerinin işleyişi, aile yapılanması ve çocuk gelişimi gibi kültür tarihinde kurucu işlevi olan derinlikli konulara uzanımı olduğu düşünüldüğünde, “iyileştirme” nosyonuna daha geniş bir kapsamda yaklaşılabılır. Bugün yaşamayan bir yazarın yapıtlarını irdeleyen bir psikanalitik eleştiri metni, yaşayanlar üzerinde “iyileştirici” bir işlevi yerine getirebilir. Nasıl toplumsal yaşamda bir bireyin yahtılmışlıktan kurtulup iletişim kurabilmesi bir tür “iyileşme” sayılıyorsa, psikanalitik edebiyat eleştirisinin okura içgörü sağlama işlevinin de –diğer bazı eleştirel yaklaşımların kamusal alandaki yerini anımsatan şekilde– zihinleri “iyileştiren”, yani meseleleri yerli yerine oturtan işlevden çok farklı olduğu söylenemez. Dahası, yaşayan yazarların yapıtlarına yönelen psikanalitik eleştiri, beklenenin tersine, yazar üzerinde normalde umulmayan bir etki de yapabilir. Düşük bir olasılık olsa da, psikanalitik eleştirinin yaşayan bir yazarın kendine yeniden bakmasını sağlaması, üzerinde “iyileştirici” bir etki yapması olanaksız değildir. Bu arada, Freud’un döneminden bu yana, yazarların önemli bir kısmının psikanalizden dolaysız olarak yararlanmayı yeğlediklerini de unutmamak gerekir.

Psikanalitik eleştirinin düşebileceği bazı tuzaklardan söz ettiğimiz bu bölümde, son olarak, eleştirmenin, yazarın psikanaliz bilgisini göz ardı ederek varsayımlarını yazarın safdilliği üzerine kurma tuzağına düşme olasılığından söz edelim. Psikanaliz ve psikanalitik edebiyat eleştirisi bir yüzyıldır gelişiyorsa, eleştirmen, edebiyatçının bu gelişmelerden habersiz olduğu varsayımından yola çıkmamalıdır. Yazarlar, Freud’da rastladıkları izlekleri, simgeleri, metinlerine bilinçli olarak yerleştirebilir, bazen de bunları çeşitli şaşırtma amaçlarına hizmet edecek şekilde kullanabilirler. Edebiyatçının psikanalizi eleştirmenden daha iyi bilme olasılığı hiç de göz ardı edilebilecek gibi değildir. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’ndeki psikanaliz sahnesini irdelediğimizde, romanda temsil edilen psikanalistin ya da psikanaliz sürecinin safdilliği-

ne odaklanan önceki bazı yorumların safdilliliğiyle karşılaşmış-tık (Oğuzertem, “Hasta Saatler...” 69-76). Burada sorun, Tanpınar’ın psikanalizi hicvedip hicvetmediği, bunu yapıp yapamayacağı değil, metnini hangi katmanlarda kurduğunun eleştirmenler tarafından anlaşılıp anlaşılamamasıydı. Yazar, kendini ilgilendiren nedenlerle, bir yandan anlatıcısına psikanalizi hicvettirir ya da öyle görünürken, bu görünüşteki anlamdan çok farklı bir anlam katmanını da metnine yerleştirebilmektedir. Tanpınar’ın psikanalizle tek ilişkisinin onu hicvetmek olduğu sanılırsa neden, örneğin, “Yaz Gecesi” öyküsünde merkezi önemdeki bir simgenin anlamının yalnızca Freud’da bulunabilecek bir yorumla açıklanabildiği anlaşılamaz (Oğuzertem, “Gizemli Bir...” 108). Aynı yazar, başka bir metninde gerçekten de psikanalizi hicvedebilmekte, ama bu kez de başka bir edebi aracı, alegoriyi kullanabilmektedir. Kısacası, edebi araçları tanıyamayan, farklılıkları fark edemeyen, sabit bir yazar ve yapıt tipolojisinden yola çıkarak her yazarı, her yapıtı birbirine (bu arada eleştirmenin kendisine) benzeten yorumların isabet kaydetme olasılığı düşüktür.

Psikanalitik eleştiriden verimli sonuçlar doğabilmesi

Önceki bölümde söylediklerimden, yani psikanalitik eleştiri-rideki “tuzak” sayısının fazlalığından, bu yöntemin neredeyse olanaksız olduğu sonucu çıkmamalıdır. Tuzakların fazlalığı, eleştirinin, anlamın “sonsuz çoğulluğu” ya da “mutlak gö-reliliği” denen belirsizlik alanına kaçmasını gerektirmez. İnsanın anlam dünyasının yorumlanması, daha doğrusu, insan zihninin devreye girdiği herhangi bir alanda nihai hakikatlere ulaşılamasa da bazı yorumlar diğerlerinden çok daha isabetlidir ve yeni ufuklar açar. Nitekim, çeşitli tuzaklara karşın, psikanalitik eleştiri, bazı edebiyat metinlerini “açmada” son derece elverişli bir araç olabilmekte, sorunlarının farkında olan, araçlarını incelikli hâle getirebilen okumalar, özgün çözümler üretebilmektedir. Bazı noktalara dikkat edilirse eleştirinin başarı şansı artabilir.

Öncelikle, yazar ve yapıtlarıyla tanışıklığı derinleştirmeye özen göstermemek, yazarın varsa diğer yapıtlarıyla ilgilenmemek, tek bir yapıttan yola çıkıp, hatta onu da yüzeysel olarak okuyup birtakım sonuçlara varmaya çalışmak, her zaman olduğu gibi, eleştirinin şansını baştan kısıtlayacaktır. Eleştirmen-metin ilişkisi, doktor-hasta ilişkisine benzemese de, terapi sürecinin bazen yıllar sürebilmesi, nesneyi ciddiye almanın düzeyi konusunda eleştirmen için uyarıcı olmalıdır. Doktor-hasta [ya da danışman-danışan] ilişkisinde gittikçe derinleşen bir kişisel tanışıklık ve diyalog vardır. Eleştirmen-metin ilişkisinde bu yoktur ve bu konumlanmadan doğan açık, ancak ciddi okuma ve düşünme süreçleri ile –o da ancak bir dereceye kadar– telafi edilebilir. Nesnesi ile derin bir tanışıklığa yatırım yapıp metinde rastladığı her bir “direk” ve “mağara”nın anlamını “hemen anlayan” psikanalitik eleştiri büyük olasılıkla yanlış yoldadır.

İkinci olarak, Yeni Eleştiri, tek tek yapıtların özerkliği ve iç bütünlüğü hakkında ne derse desin, belli bir yazarın yapıtları arasında genellikle anlamlı bir süreklilik vardır. Yapıtlar arasında önemli farklar olsa da sonuçta üreticisi aynı kişidir ve bu da temel kendilik örüntüsü konusunda bazı çıkarımlar yapılabilmesini olanaklı kılar. En azından bazı durumlarda, metinlerin sunduğu malzemenin zenginliği ve kalıcılığı nedeniyle avantajın bu kez eleştirmen-metin diyaloguna geçtiği söylenebilir. Bir yazarın her yapıtında farklı bir kişilikle karşımıza çıkıyor gibi görünmesi bile psikanalitik açıdan anlamlı bir sürekliliktir. Kendilik örüntüsündeki “anlamlı süreklilik” varsayımı, “kopma”ları göz ardı etmemek ve dikkati elden bırakmamak kaydıyla, ilk bakışta göze çarpan izleksel sürekliliklerden çok daha yararlı bir araçtır.

Üçüncü olarak, diğer eleştirel yaklaşımlarda olduğu gibi psikanalitik eleştiride de başarı, ele alınan yapıtlarda bir dizi örüntünün bulunabilmesine bağlıdır. (Zaten, kültürel edim, “bağlantı kurabilmek” değil midir?) Yapıtlarda rastlanan tek tek düş, fantezi, kaygı izleklerini bağımsız simgeler olarak yorumlamak ya da bunların simgesel anlamlarını hazır bir repertuvar-

dan “indirmek” pek verimli sonuçlara götürmezken –bu, bazı Freud metinlerinde de rastlanan bir zaafıdır– bu izleklerin belli örüntüler oluşturduğunun fark edilmesi, eleştiriyi metnin asıl sorunlarına yöneltebilir. Eleştirel bakış, doğru soruları sormayı sürdürdüğü sürece metin de kendini “açmayı” sürdürecektir, yoksa o okuma tarzına “kapanacak”tır.

Ender rastlanmakla birlikte, psikanalitik eleştiri bazı metinlerin yorumlanmasında epey üst düzeyde bir başarı elde edebilir: yaşayan bir yazarın bir sonraki yapıtındaki kendilik parametrelerini öngörebilmek. Örneğin Burcu Karahan’ın, *Peride Celal*’in romanlarındaki kadın kimliklerini irdeleyen yüksek lisans tezi, değerlendirmeme göre, yazarın, tezin yazılışından sonra yayımlanan bir romanındaki psikoseksüel örüntüleri büyük ölçüde öngörebilmiştir (bkz. Karahan). Bu tür öngörüler, normalde insani bilimlerden değil, doğa bilimlerinden beklenir. Hatta tam da bu yüzden, insani bilimler “bilim” olmamakla suçlanır. Karahan’ın gibi çalışmaların başarısı, benimsenen kuramsal yaklaşımın, eleştirel yöntemin, bazılarının sandığı gibi bütünüyle öznel, keyfi ya da şabloncu bir yapıya sahip olmadığını göstermektedir.

Huzur’a psikanalitik açıdan yaklaşmak

Buraya kadar söylediklerim, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın son yıllarda Türk edebiyatıyla ilgili yazılarda epey öne çıkan kimliğine ve metinlerine psikanalitik eleştiri açısından yaklaşacak olursak, epey kuşkucu olmamız gerektiğine de dikkat çekmiş oluyor. Burada, Tanpınar’ın metinlerinin sunduğu bazı sorunlardan, özellikle de *Huzur* konusunda zihnimi kurcalayan bazı sorulardan söz edeceğim.

Abdullah Uçman ve Handan İnci, Tanpınar’ın doğumunun yüzüncü yılı dolayısıyla hazırladıkları *Bir Gül Bu Karanlıklarda* başlıklı kapsamlı derlemeye yazdıkları “Kitap Üzerine Birkaç Söz” başlıklı önsözde, Tanpınar hakkında, son yetmiş yıl içinde, 250 dolayında yazarın 450’den fazla yazı yazdığını belirtiyorlar (xv). Handan İnci, *kitaplık* dergisinin 40. sayısında

yayımlanan “Elli Yılın *Huzur* Okumaları” başlıklı yazısında ise *Huzur*’a o güne kadar hangi açılardan yaklaşıldığını kapsamlı şekilde değerlendiriyor.

Tanpınar’ın en fazla beğenilen romanı olan *Huzur* hakkındaki bazı yorumları Handan İnci’nin tanıklığından yararlanarak anımsayalım: Tanpınar, Yahya Kemal’in öğrencisidir ve ondan çok etkilenmiştir; romanın üslubu, tahlil ve tasvirleri çok güçlüdür; roman, Boğaziçi’nin hissi bir destanıdır. Üretim ilişkilerini irdeler, ama sınıf kavramına yer vermez. Apolloncu ve Dionysosçudur. Doğu-Batı sorunsalını ele alır, birtakım değerleri çatıştırır; bunu ince bir zevk ve duyarlılıkla yapar. Nefis bir aşk romanıdır. Cemaatçidir ama incelmış bir yapıttır. Bölünmüş bir dünyayı anlatır; ama insana huzur veren bir yanı da vardır.

Bir “model” olarak ele aldığım bu *Huzur* yorumları yanında, Tanpınar’la ilgili yazılarımin epey “ayrıksı” kaldığı söylenebilir. Burada anımsattığım *Huzur* yorumlarında, Tanpınar’ın diğer yapıtlarında da gözlemlenen hastalık ve ölüm merakının, uyanıkken görülen rüyanın, yarı-deliliğin, zavallılığın ve ıstırabın, sapkınlık derecesinde bağımlılığın ve bunların derindeki anlamlarının yeterince irdelenmediği görülmektedir. Tanpınar’ın bu tür ilgileri bilinmekte, fakat –yerleşik okuma alışkanlıkları nedeniyle– yeterince yorumlanamamaktadır. Bunların yerine, tarihsel, kültürel, siyasal değerlendirmeler öne çıkmaktadır. Peki, Tanpınar’ın yapıtlarındaki bu psikolojik ilgileri önemsiyor, yorumlamak istiyorsak, psikanaliz kuramından başka neye başvurabiliriz?

Tanpınar’ın yapıtlarında sürekli olarak karşımıza çıkan “mutsuz bilinç”in, Doğu-Batı çatışmasından kaynaklandığını ya da bu bilincin bütün Türkiyeli aydınlara genellenebileceğini 1988 yılında yayımlanan bir yazımdan bu yana sorgulayan biri olarak (“Doğululuk / Batılılık...” 33n6), *Huzur* hakkında bazı sorular soralım:

- 1) Sık sık belirtildiği gibi, romanda İhsan, Yahya Kemal’den bazı izler taşımaktadır. Peki, o tarihte hayatta olan Yahya

Kemal'in romandaki izdüşümü sayılan İhsan neden hastalandırılıp öldürülmüştür?

- 2) İhsan'ın Mümtaz için bir "baba figürü" olduğunu roman (metin) içinde kalarak doğrulayabilir miyiz?
- 3) Tanpınar, İstanbul'un bazı semtlerini Yahya Kemal ile gezmemiş miydi? Romanda neden Nuran ile geziyor?
- 4) Neden romandaki dört temel karakterin adı da çift cinsiyetlidir; yani hem erkek, hem kadın için kullanılabilenlerdir?
- 5) Nuran'ın Mümtaz'ı bırakması yalnızca çevresel nedenlerle açıklanabilir mi?
- 6) Romanda adı geçen yüzlerce tarihsel kişilik, düşünür, ressam ve besteci ile onlarca müzik ve edebiyat yapıtından oluşan "kalabalık", Mümtaz'ın yaşamına ne katar, ondan ne götürür?
- 7) Romanda geçen şu tür cümleler neden yorumlanmamıştır?: "Çocukluğunun mühim bir devrinde çok yalnız kalan Mümtaz, kendi kendisiyle konuşmayı severdi" (10); "Fatma'nın halinde kendi çocukluğuna benzer bir şey buluyordu [Mümtaz]. Daha genç yaşta ve başka şekillerde olmakla beraber, onun keder ve kıskançlığında kendi çocukluğunun yalnızlığına benzer bir hal vardı" (206); "İcap ederse kendi başına kalabileceğini düşün [Mümtaz]... Kendi başına yaşayamayanlar beni [Nuran'ı] böyle harap ediyor. Sözlerinin beyhude olduğunu biliyordu. Mümtaz da onlardandı" (209).

Bazı eleştirmenlerin kendilerini Mümtaz'la biraz fazlaca özdeşleştirmeleri, hatta bazen Mümtaz sanmaları yüzünden *Huzur* hakkında bu ve benzeri sorular sorulamamıştır. *Huzur* üzerine çalışacak psikanalitik eleştirmen, Mümtaz olmaktan sıyrılmakla işe başlayabilir.

Edebiyat İlmi ve Problemleri Sempozyumu (2003),
Gazi Sosyal Bilimler Araştırma ve Geliştirme Derneği,
2005, 125-34.

KAYNAKLAR

- Bonime, Florence ve Marianne H. Eckardt, "On Psychoanalyzing Literary Characters". *Essential Papers on Literature and Psychoanalysis*. New York ve Londra: New York University Press, 1993. 202-16.
- Casement, Patrick J. "Samuel Beckett's Relationship to His Mother-Tongue". *Transitional Objects and Potential Space: Literary Uses of D. W. Winnicott*. Ed. Peter L. Rudnytsky. New York: Columbia University Press, 1993. 229-45.
- Cohn, Dorrit. "Freud's Case Histories and Fictionality". *The Distinction of Fiction*. Baltimore ve Londra: The Johns Hopkins University Press, 1999. 38-57.
- Frankland, Graham. *Freud's Literary Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Freud, Sigmund. "Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz-Düşleri". *Sanat ve Edebiyat*. Çev. Emre Kapkın ve Ayşen Tekşen Kapkın. İstanbul: Payel Yayınevi, 1999. 121-34.
- Gay, Peter. *Freud: A Life for Our Time*. New York ve Londra: W. W. Norton, 1988.
- İnci, Handan. "Elli Yılın Huzur Okumaları". *kitap-lık* 40 (Mart-Nisan 2000): 133-43.
- Jackson, Leonard. *Literature, Psychoanalysis and the New Sciences of Mind*. Harlow: Pearson Education, 2000.
- Karahan, Burcu. "Peride Celal'in Romanlarında Kadın Kimlikleri". Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, 2002.
- Oğuzertem, Süha. "Doğululuk/Batılılık, Kimlik Bunalımı ve Kültürde Bütünlük ve Süreklilik Üzerine". *Saçak* 48 (Ocak 1988): 30-34.
- . "Gizemli Bir 'Yaz Gecesi'nde Freud, Joyce ve Tanpınar". *kitap-lık* 40 (Mart-Nisan 2000): 99-112.
- . "Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım". *Defter* 23 (Bahar 1995): 65-83.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Huzur*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- Trilling, Lionel. "Art and Neurosis". *The Moral Obligation to Be Intelligent*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2000. 87-104.
- . "Freud and Literature". *The Liberal Imagination*. New York ve Londra: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1979. 33-55.
- Uçman, Abdullah ve Handan İnci. "Kitap Üzerine Birkaç Söz". *Bir Gül Bu Karanlık-larda: Tanpınar Üzerine Yazılar*. İstanbul: Kitabevi, 2002. ix-xvi.

Huzur'u Mazmunlarıyla Okumak

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yapıtlarını belli bir sıklık ve yoğunlukla okuyanlar, bir süre sonra, metinlerde yalnızca bazı sözcüklerin, tamlamaların, izleklerin değil, karakterlerin dile getirdiği varoluşsal sıkıntıların da yinelendiğini fark etmişlerdir. Tanpınar'ın metinlerinde karşımıza çıkan bu farklı düzlemlerdeki örüntülerin bütüncül bir haritası ya da haritaları ise henüz çıkarılmamıştır.

Bu kısa yazıda, günümüzde epey ivme kazanmış olan Tanpınar çalışmalarında bir sonraki aşamaya geçebilmek için, hem ayrıntıları dikkate alan, hem de bütünü gözden kaçırmayan bir yaklaşımın nasıl geliştirilebileceği üzerinde duracak, divan edebiyatından aşına olduğumuz “mazmun” anlayışının metinlerde modernist bir dönüşümden geçtikten sonra yazara özgü ne tür bir anlam evreni yarattığına dikkat çekeceğim. Bu amaçla, önce “harita” ve “örüntü” nosyonlarıyla ne kastettiğimi belirtecek, bunun Tanpınar'ın mazmunlarıyla ilişkisine değinecek, son olarak da bu mazmunların *Huzur*'un ilk sayfasında (ya da ilk altı paragrafında) örülerek yapıtı, bir anlamda daha en başta “sonlandırdığını” iddia edeceğim.

Öncelikle, edebiyat incelemelerinde bir külliyyatın bütününe vâkıf olabilmenin ilk aşamasında gerekli olan dizinleme

çalışmalarının önemine değinelim. Tanpınar'ınki gibi bir yapıtlar toplamının bu tür bir dizinleme çalışmasına gereksinimi var. Metinlerde hangi ifadenin, göndermenin nerede, hangi bağlamda geçtiği daha kolay hatırlanabilir, ulaşılabilir olmalıdır. Dolayısıyla, bazı üniversitelerimizde öğrencilere tez olarak "yaptırılan" sayıp dökme ya da listeleme işlemlerinin ötesine geçen bir anlayışla yapılacak dizinleme çalışmalarına gereksinim duyuluyor. Ancak, sayıp dökme, gruplama işlemlerinin bilimsel bir çalışmanın kendisi değil, hazırlığı olduğu akılda tutulmalı. Mekanik işlem ile düşünsel etkinliğin buluşabilmesi, daha doğrusu ikincisinin birincisinden yararlanabilmesi gerekir. Bilgisayar çağı öncesinde İncil gibi çok sık başvurulmuş az sayıda kaynak için emek yoğun yöntemlerle hazırlanan, sözcüklerin yakın bağlamlarını, külliyyatın neresinde geçtiğini alfabetik düzende gösteren buldurular (İng. *concordance*), günümüzde çok daha fazla sayıda külliyyat için kullanımına sunulabilmektedir (örn. bkz. "Concordance of Shakespeare's...").

Titizlikle hazırlanmış buldurular kullanılabildiğinde edebiyat eleştirisi, araştırmacıların el yordamıyla not ettiği izlenimlerin dile getirilmesi olmaktan çıkıp bir sonraki aşamaya evrilebilecek. O aşamada, çeşitli ölçeklerdeki "haritalama" işlemlerinin yardımıyla, bir küme yapıt ya da tek tek yapıtlardaki anlam örüntülerinin belirlenmesi söz konusu olabilecek. Örüntü aramak ve bulmak, her türlü bilimsel kaygının temelindeki motivasyondur. Eleştiriden de, ilk bakışta düzensiz görünen bir küme içindeki düzenlilikleri, [Henry James'in "The Figure in the Carpet"ını ("Halıdaki Desen")] anımsatacak şekilde halıdaki desenleri fark etmesini bekleriz. Ama bir yandan da, belirlenen ölçek bağlamında anlam taşımayan benzerlikleri elemesi, farklı düzlemlerin karıştırılması nedeniyle algının bozulmasına, aşırı genellemeler yüzünden yorumun çıkmaza girmesine karşı duyarlı olması beklenir. Ne de olsa, yalnızca benzerliklerin peşine düşmek, bizi modern öncesi bir evren anlayışına götürür.

İngilizceye *Atlas of the European Novel* (Avrupa Romanının Atlası) adıyla çevrilen çalışmada roman türünün bir yüzyıl içinde cereyan eden hegemonyacı yayılımını coğrafi hari-

talar eşliğinde irdeleyen Franco Moretti, edebiyat incelemelerinde tarihsel ve sosyolojik mesafelerin getirebileceği aydınlanmanın, bilinebileceklerin olabildiğince nesnel dökümünün ortaya koyduğu yeni sorular aracılığıyla yeni ufuklar açabilmesinin eşsiz bir örneğini vermiştir. Edebiyat eleştirmenlerinin çoğu ise daha küçük ölçekli örüntülerle ilgilenirler. Bir yandan metin(ler)le ilgili ampirik verilerin dökümüyle, diğer yandan da anlamlı olabilecek örüntüleri aramakla uğraşırlar. Ayrıntıların farkına varmak ile bütünü gözden kaçırmamak arasındaki ilişki sarmalının bilincinde olan eleştirmenler, doğru iz üzerinde ve yeterince talihli iseler, sarmal içinde evrildikçe, hem metinlere daha çok nüfuz edebilir, hem de daha üst boyutta çıkarımlara ulaşabilirler.

Bu genel metodolojik gözlemlerden sonra, Tanpınar'ın metinlerinde çeşitli düzlemlerde ortaya çıkan tekrarlar bağlamındaki (şu an için yeterince iyi sınıflanmamış) anlam örüntülerinin eleştirmenleri ne tür yorum olanaklarına yöneltebileceği hususuna geçeyim. Tanpınar okumalarında günümüzde en yetkin aşamayı temsil eden yazarlardan Nurdan Gürbilek, modern Türkçe edebiyatın yorumlanmasında eşsiz bir yer tutan *Kör Ayna*, *Kayıp Şark* adlı kitabının Tanpınar'ın yapıtlarında öne çıkan örüntüleri yorumladığı "Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark" başlıklı yazısının bir yerinde, yazarın metinlerinde sıkça rastlanan sözcükleri ve bunları kullanan tamlamaları hatırlatır: artık, ayna, billûr, davet, kadeh, mücevher, rüya, saltanat, terkip, uzviyet, zaman; billûr kadeh, ruhun saltanatı, tılsımlı ayna, zamanın suları vb (127). Tanpınar okurları bunlara, rahatlıkla, "biçare", "talih" gibi sözcükleri ve bunlarla yapılan tamlamaları da ekleyebilir. Bu kullanımlarla yazarın "kapalı bir semboller dünyası", bir "kelime dini" kurduğunun altını çizen Gürbilek, bu tasarrufu yazarın o bildiğimiz "tamlık hayali"yle ilişkilendirir (127-28). Öte yandan, bu yinelemeli kullanımlarla ilgili yorumunu sunmadan biraz önce, Tanpınar'daki "zihinsel kalıplar"dan ve metinlerdeki "mazmunlaşma"dan söz etmiştir:

Özne, belli bir imgeyle olan bağına bir türlü çözemiyor, onun çekim alanından kurtulup yeni ve beklenmedik imgelere açılmıyordur: Ölü geçmişten kopup gelen imge cümleye, giderek tüm metne musallat olmuştur. Tanpınar'ın imgelerinin insanda çoğu zaman bir kamaşma ya da ürpermeden çok, bir ruhsal ya da zihinsel donup kalmışlık uyandırmasının, okur tarafından modern anlamda imgeden çok bir zihinsel kalıp, ne kadar kişisel olursa olsun yine de bir mazmun gibi algılanmasının nedeni de budur. (125-26)

Buradaki “ölü geçmiş” ifadesi, Gürbilek'in bütünsel yorumunun anahtarlarından biri olarak işlev görmek ve bence de son derece verimli çıkarımlara kapı aralamaktadır. Öte yandan, Gürbilek'in bu sözlerden sonra hatırlattığı (biraz önce değindiğim) sözcük ve tamlamaları birer “mazmun” olarak görüp görmediği tam anlaşılamamaktadır. “Mazmun” sözcüğüyle “donup kalma” ve “zihinsel kalıp” ifadelerinin bir arada kullanılması, burada mazmunun belli bir anlamının öne çıkarıldığını düşündürmektedir. Nitekim, divan edebiyatı eleştirisinde sıkça kullanılan “mazmun” teriminin açıklamaları arasında “klişeleşmiş söz”e sıkça rastlarız. Ancak, mazmun meselesi çok daha karmaşık görünmektedir. Iskender Pala'nın *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*'nde “mazmûn” teriminin karşılığı verilirken bu anlama ek olarak, “bir şeyi, özelliklerini çağrıştıran kelime grupları içinde gizlemek”; “bir sözün içinde gizli olan sanatlı anlam” (298) gibi açıklamalar da yapılmaktadır. Bu belirlemeler, mazmunda kalıp sözlerden, basit tekrarlardan daha karmaşık dilsel-edebi işlemlerin söz konusu olduğunu düşündürmektedir. Bu konudaki diğer birçok çalışma arasında mazmun meselesinin derli toplu, ayrıntılı ve düşündürücü bir irdelenmesine Ömer Faruk Akün'ün “Divan Edebiyatı” başlıklı kapsamlı ansiklopedi yazısında ulaşıyoruz. Bu seçkin makalenin ilgili kısmında Akün mazmun konusunda şöyle bir tanıma [betimlemeye?] ulaşıyor:

Mazmunda, bir ibaredeki kelimelerin ilk bakışta anlaşılan mânâsının ardında gizli bir veya birkaç mânâ vardır. Onunla ismi

söylenmeden başka bir varlık ya da hale işaret edilir. Esas söylenmek istenen şey arka plandadır. Bu gizlenmiş mâna, mazmunun bünyesindeki bağlı unsurlardan birinin veya birkaçının yardımı ile belli olur. Mazmun esas itibariyle daha çok, bir objenin veya bir halin kendisini söylemek yerine, bağlı unsurlarda mevcut vasıflarından birini veya daha fazlasını belirtecek ip uçları verilmek suretiyle dolaylı bir şekilde ifade olunması demektir. Bir şeyi, adını anmaksızın onu çağrıştıracak yönlerini öne çıkararak gizli tutma mazmunun mekanizmasını meydana getirir. Mazmunda görünüşteki mânanın ötesindeki asıl mâna, ifadeye onu gizleyen bir hünerle yerleştirilir. Bu bakımdan mazmun kurmada edebî sanatların birinci derecede rolü vardır. Edebî sanatlar, arka plandaki mâna münasebetini kurma ve hissettirme yönünden mühim bir fonksiyon görürler. Mazmunlarda en başta teşbih, istiare, mürâât-ı nazîr ve hüsn-i ta'lîl, mecâz-ı mürsel ve tevriye yanında telmih sanatı da başlı başına rol oynamaktadır. (422)

Bu özlü ifadeler, divan edebiyatı bağlamında mazmunu “klişeleşmiş söz” gibi dar bir kalıba sokmanın yeterli olmadığını gösteriyor. Bir mazmun, temelde, bir “çağrışımlar ağı”, bir “imaj örgüsü” (422-23) olarak ortaya çıkıyor; farklı söz sanatlarının devreye girmesi, epey karmaşık olabilecek anlamlandırma işlemleri söz konusu. Belli bir kullanım, yakın ya da uzak çağrışımlar yaratıyor ve o çağrışımlar, kullanımın o bağlamdaki olası anlamını doğrudan etkiliyor. Bir yandan da mazmunun “harcıâlem” olmaması gerektiğinden, “bikri mazmun”, yani özgün mazmun yaratma, sanatın bir parçası sayıldığından, şairin oluşturduğu ağ ya da örgünün anlamını yalnızca (belki) o şiirin, o şiir geleneğinin içinde epey yol alabilmiş okur çözebilecektir. Geleneğe yabancı, o alanda yeterli birikimi olmayan okur, ilk bakışta uzak görünen “derin” anlamlara ulaşamayacaktır.

Ömer Faruk Akün’ün mazmun konusundaki aydınlatıcı belirlemelerinden sonra Tanpınar’ın metinlerindeki tekrarların düşündürdüğü “ağ” ve “örgü”leri yeniden tartmaya baş-

layabiliriz. Gelenekten izlekler bakımından esinlense de Tanpınar'ın asıl düşününün gelenek tarafından hazır olarak verilenleri izlemediği herhalde artık bilinmektedir. Ama yapıtlarında yer alan mazmunları, Akün'ün mazmun tanımına [/ betimlemesine] uyabilecek öğelerin neler olduğunu, olabileceğini belirlemek, bunların işleyiş mantığını anlamlandırabilmek gerekmektedir. 1995'te yayımlanan ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü preödipal çerçevede, anne figürlerince aynalanma gereksinimini dışa vuran patolojik narsisizm bağlamında yorumlayan yazımda romandaki “simgesel hakikatler”e dikkat çekmiştim (bkz. Oğuzertem). Orada meseleye mazmun açısından yaklaşmış olmasam da, altını çizdiğim karmaşık “simgesel” işlemlerin Akün'ün mazmun tanımındaki çok boyutlu işleyişlerle önemli ölçüde örtüştüğünü fark ettim.

Bu noktada mazmunların divan edebiyatındaki örgülenişi ile Tanpınar'ın yapıtındaki örgülenişi arasındaki önemli farkı bir kez daha vurgulamak yerinde olacaktır. Bilindiği gibi modern edebiyat, başlangıçtan itibaren kendisini geleneksel kalıpların dışında, karşısında tanımlar. Namık Kemal'in divan şiirindeki bazı mazmunları karikatürize ederek bütün bir tarihsel-kültürel oluşuma cephe alması ünlüdür. Daha çok roman tarafından belirlenen “gerçekçi” edebiyat da, diğer felsefi-ideolojik etkilerin yanı sıra, “özgünlük” nosyonu etrafında kurulduğundan, geleneğe göndermeleri büyük ölçüde kısıtlamıştır. Modernist edebiyata gelindiğinde ise -1880-1920 yılları dünyasının çokuluslu yüksek modernizminden söz ediyoruz- gelenekten bir kez daha kopulmuştur. Modernizm tarihçisi William R. Everdell'in *The First Moderns (İlk Modernler)* başlıklı yetkin yapıtında “ontolojik sürekliliğin çöküşü” (11) sözleriyle özetlediği, mantık, neden ve nesnellik-dışı evren, o yıllarda bilimler ve diğer sanatların yanı sıra edebiyatta da merkezi konuma yükselmeye başlamıştı. Bu bağlamda “geleneğin” imlediklerinin bir kez daha değiştiğini, edebiyatta metinlerin artık Âdem, İsa, Oidipus, Odiseus, Sisifos gibi efsane ve mitler etrafında kurulmasına rastlasak da, bu tür göndermelerin eski anlamdaki gelenek bağlamında değil, Everdell'in altını çizdiği modernist “öz-

nellik” ve “öz-göndergesellik” (11) bağlamında anlam kazandıklarını söyleyebiliriz.

Tanpınar’ın geleneksel olmayan “mitik” dünyasının da bir “şahsi mit” etrafında kurulduğunu –yazarın kendi sözlerinden de destek alarak– belirginleştirebiliyoruz. Burada, diğer modernist yazarlarda olduğu gibi yüksek sesle anılan bir mittten değil, Nurdan Gürbilek gibi yetkin bir araştırmacının fark ederek (133) metinlerin anlaşılmasındaki önemine değindiği bir mittten söz ediyoruz: Orfeus. “Arkaik” bir sevgiliyi karanlıklar dünyasından çıkarmaya, yaşama döndürmeye çalışmanın Tanpınar’da temel bir yeri olduğunu yazarın yer yer gönderme yaptığı bu mit aracılığıyla da fark edebiliyor, bunu narsisist yaralanmayı giderme gayretinin özlü bir ifadesi sayabiliyoruz. Bu mit Tanpınar’da bütünlük, tamlık, devam, huzur, aynada “kendini” görebilme özlem(ler)i yerine geçecek ya da yazarın lügatinde zaten doğrudan bunları dile getirecektir.

Tanpınar metnilerindeki “şahsi mit”, “masal”, “rüya” ya da “yalan” ifadelerinin yalnızca Orfeus’u çağrıştırdığı söylenemez; onunla ilişkilendirilebilecek başka bazı nosyonlar da devrededir. Yazarın özgül olarak seçtiği bu mitin yarattığı çağrışımların da devreye sokulmasıyla “ayna” ve “anne” simgeleştirmeleri birbirine bağlanmaktadır. Yazarın yapıtlarına yansıyan “anne hasreti” meselesinin içeriği, bunun izleksel türevleri, varoluşsal yan anlamları, karakterizasyona etkisi, sözlüksel imlemleri henüz tam olarak çözümlenmemişse de, Mehmet Kaplan gibi önemli bir ilk yorumcunun Tanpınar’ın *Şiir Dünyası*’nda anneyle ilgili bu odaklanmayı –daha çok biyografi bağlamında kalsa da– fark ettiğini teslim etmek gerekir (28, 88, 150, 178, 185). Kaplan’ın şu tür ifadeleri dikkat çekicidir: “ ‘Ayna’ Tanpınar’da daima kaybolan, sadece hâtırası kalan güzel bir kadın hayali ile beraberdir” (88); “Bu masal âleminin bir perisi veya kraliçesi (annesi) ve durmadan onu arayan şehzadesi (kendisi) vardır” (185).

Dolayısıyla, Tanpınar’ın dünyasındaki mazmunları öznel ve öz-göndergesel (modernist) bağlamda okumaya, iç içe geçen, üst üste binen, halka halka yayılan yinelemeli yapıları okur ola-

rak biz de yazarı izleyerek yinelemeye başladığımızda, Gürbillek'in "kapalı devre" (132) diye adlandırdığı bu anlam (t)üretim sistemini teyit etmekten pek de öteye geçemeyebiliriz. Yine de, ilgili kuramsal ve kavramsal çerçeveleri gözden geçirip metinlere yeniden yaklaştığımızda doğru iz üzerinde olup olmadığımızı sınıayabiliriz. Bu amaçla, bir "deney"e girişebilir ve yazarın en önemli sayılan romanının, içeriği ilk bakışta pek de ilginç görünmeyen ilk sayfasında, "kapalı devre" işleyen mazmunlarla bir öz-göndergeselliğin örülmeye başlayıp başlamadığını irdeleyebiliriz. (Metnin ilk sayfasındaki yazılar sayfanın ortasına doğru başladığından, ikinci sayfanın ortasını biraz geçen ilk altı paragrafı "ilk sayfa" sayarak merceğe alabileceğimi düşündüm.)

Huzur'un ilk cümlesi, İhsan'ın hastalığını bildirerek başlar. "Hastalık" Tanpınar'da bir mazmun olarak işlev görür. Bu romanda altı-yedi önemli karakterin bir çeşit hasta olduğu bilinir. İlk paragraflarda, hastalık bir "yıkım psikolojisi" kurmuştur; "hastanın başı ucunda" beklenir; doktor ve hastabakıcı arayışına girilmiştir (9). Hem romanın geri kalanından hem de yazarın diğer yapıtlarından haberdar olan bir okuma, bu giriş paragraflarında söz edilenlerin rastlantısal olmadığını, "örüntüler"in örülmeye başladığını fark eder. Romanda bu kadar çok sayıda hasta karakter bulunduğuna göre onlara bakacak hastabakıcılara, tedavi edecek doktorlara gerek duyulması normaldir. (Aslında romanda belki de asıl mesele, hayatta hastabakıcı ve doktor bulunamamasıdır.) İlk bakışta özgül gibi görünen bu durumun çağrışımlarını halka halka genişletmeye başladığımızda Tanpınar yapıtlarındaki "bakıcı arayışı" izleğinin bir mazmun şeklinde örülmüş olduğu ortaya çıkar (*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü yorumlamaya çalışırken de bu çıkarımda bulunmuştuk). Burada "bakıcı", hem hastanın tedavisini, hem de "görülme" ve "ilgilenilme" gereksinimini karşılaması olası varlıkları imlemektedir. Bu izlek, okuru, romanda daha sonra gündeme gelecek olan varoluşsal kaygılara, Tanrı'nın varlığı ve "mesuliyet" meselelerine götürecektir. (Bu bağlamda M. Orhan Okay'ın *Huzur*'la ilgili "Yüzbinlerce Ruh Bir Arafta" başlıklı önemli yazısını anmak yerinde olur.)

Herkes hastayla ilgilenildiğinden “çocuklar haraptı(r)lar” (9). Bu noktada Tanpınar yazınının belki de en önemli mazmunu devrededir. Önceki baskılarda olduğu gibi, bu yazıdaki alıntılarda kullandığımız YKY baskısında da, çocukların bu üzücü durumunun anlatımı ilk (fiziksel) sayfaya sığabilmiş, gecikmeden yetişmiştir. *Huzur*’da asıl tonu belirleyecek olan bu mazmunun ilk sayfada dile getirilmesi anlamlıdır. Konuya dışarıdan, uzaktan bakmaya çalıştığımızda da bu “kurucu” mazmunun orada, o şekilde dile getirilmesinin son derece isabetli olduğunu söyleyebiliriz. İlk bakışta pek ilgi çekici olmasa da, ebeveynin hastalığı nedeniyle çocukların “bakımsızlığı” ve bunun yarattığı / yaratabileceği sorunların hem ilk, hem de sonraki birkaç sayfada öncelikle dile getirilmesi, Tanpınar’daki mazmunların ardındaki mantığı ve güdülenmeyi açığa çıkarabilmektedir.

Dördüncü paragrafta Ahmet adlı bir çocuk karakterin yine bakımsızlık, ilgilenilmeme, yeterince meşgul olunmama bağlamında gündeme gelmesi rastlantısal mıdır? Tanpınar metinlerinde bu adın kullanımı rastlantısal olmayabilir. “Ahmet” adı yazarın farklı metinlerinde bir mazmun olarak gezinmektedir. Bu arada, çocuklarla “ihtiyar hizmetçi”ler mi ilgilenir, ilgilenmelidir? Romanda bir tür zorunluluk gibi gösterilen bu durum, ebeveynin çocuklarla ilgilenmediğinin altını çizmez mi?

Peki, çocuklar İhsan’ın hastalığı nedeniyle ilk kez mi bakımsız kalmışlardır? Çocukların bakımsız kalmalarına neden olan başka hangi hastalar vardır? “Macide’nin sıhhati de öyle düzgün değildi”; “Biraz fazla üzüntü, yorgunluk, onu yeniden bir gölge haline getirebilirdi” (10). Demek ki Macide bir zamanlar bir “gölge”ydi. Neden bir zamanlar öyle olduğunu bu ilk sayfada değilse de birkaç sayfa sonra öğreniriz. Çocuğunu kaybeden Macide o yüzden akıl sağlığını yitirince, o sırada doğurduğu Ahmet’le ilgilenememiş, “Akla ve hayata dönüşü, Sabiha’nın doğuşu ile olmuştu(r)” (15). Ahmet’in, yaşamının ilk yıllarında annesinin ilgisizliğinden / yokluğundan kaynaklanan bir problemi olduğu epey açıktır. (Biyografik bilgi ve gözlemleri izleyen Kaplan’ın ulaşamadığı yorum bu olabilir.) “Gölge anne” izleği,

yazarın yapıtlarındaki hayalet ve hortlakları harekete geçirebilecek bir mazmun olarak şimdiden devreye girmiştir. (Bunun, günümüzün popüler bir izleği olan “yaşayan ölü” [zombi] ile bağı kurulabilir. Birileri bir yerlerde süreci sonuçlandıramamış, defteri kapayamamış, noktayı koyamamışlardır. Başlangıçta elde edilemeyen, hayat boyu elde edilemeyecektir; o yüzden, yaşayan ölü bize musallat olmayı sürdürecektir.)

Beşinci paragrafta dile gelen “o kiracı denen derde uğraması lazımdı” (10) sözleri, klasik gerçekçi bir roman bağlamında pek özel bir anlam içermeyebilirdi. Ama yazarın “ev”, “evin sahibi” ve “evin içinde olmak” gibi kullanımları simgesel değerler taşıdığından, bu sözler hem *Huzur*’da hem de yazarın bütün yapıtları bağlamında taşıdıkları özel anlamlar bakımından irdelenebilir. *Huzur*’da asıl karakterin “ev”deki iğreti konumu, yazarın bu ve diğer yapıtlarına yayılan mazmunlar sistemini harekete geçirmekte, annenin varlığı, beden algısı gibi konulara eklemlenmektedir.

Altıncı paragraftaki “İnsan denen bu saz parçası...” (10) ifadesi, birkaç sayfa sonra dile gelecek olan “İnsanlar bazen doğuştan mahkûm olurlar, saz parçası kendiliğinden kırılırdı” (14) sözleriyle bağlantılanır. Pascal’den esinlendiği epey açık olan bu ifadeler, asıl karakter Mümtaz’ın yanı sıra onun eşdeşi ya da ikizi olan Ahmet’in “talih”ni de birebir yineler. Kendileriyle başlangıçta ilgilenilmediği için bu karakterler hayata yenik başladıklarını düşünmekte, öyle hissetmektedirler. Ortam, talih, her ne ise o yüzden negatif enerjiye koşullanmışlardır. Tanpınar’ın Pascal ilgisi ve düşünündeki paralellikler ayrıca irdelenebilir. Örneğin, Erich Auerbach’ın şu tür yorumları dikkate alınabilir: “Pascal’in sunduğu dünyevi-politik âlemde sadece güç hâkimdir ve bu da haklı bir hâkimiyettir” (158).

Altıncı paragraftaki bir diğer ifade, Tanpınar’ın yine bilindik mazmunlarını kımıldatır: “Çocukluğunun mühim bir devrinde çok yalnız kalan Mümtaz, kendi kendisiyle konuşmayı severdi” (20). “Bilindik” derken bunun yalnızca yazarın diğer yapıtlarındaki benzer ifadeleri çağrıştırdığını değil, romanın o

anına kadar gerçekleşen “talih”lere, “bakımsız çocuklara”, örneğin Ahmet’e de o andan itibaren gönderme yapmaya başladığını kastediyorum. Bu silsileyi izleyip yorumlayacak olursak, ilgisiz kalan çocuk kendi kendisiyle konuşmaya başlar, zihninde karakterler yaratır, hayal âleminde mücadelelere girer, ikizlerini doğurur, “iç diyaloglar” geliştirir, kendi yalanlarına inanır vb.

Huzur’un ilk altı paragrafının bu kısa yorumlarında her bir cümleyi tek tek ele almadım. Ama her bir cümleyi ayrı ayrı yorumlamaya başladığımızda yazarın bir yapıtındaki mazmunların bu ve diğer yapıtlarıyla ilişkilendirilebileceğini, dolayısıyla bu yapıt toplamının baştan sona serh edilmesi gerektiğini ima ettim. Bir yandan ayrıntılara dikkat ederken diğer yandan da bütünsel olmayı hedefleyen bir yorumun hangi doğrultuda evrilebileceğine ilişkin bir okumanın sonuçlarını sunmaya çalıştım.

Handan İnci’nin belirttiği gibi, “*Huzur* çok katmanlı, değişik okumalara açık bir romandır” (138); dolayısıyla, nihai yorumlara ulaştığımı iddia edemem. Nitekim, Tanpınar’da mazmunların işleyiş mantığı üzerine görüşlerimi *Huzur*’un ilk sayfalarıyla sınırlı tutmaya çalışırken, anlamların iç içe geçtiğini, üst üste yığıldığını, halka halka yayıldığını dile getirmeye çalıştım.

Huzur’un ilk sayfada bitmiş ya da tamamlanmış olduğunu savlarken, Tanpınar yorumlarında sık rastlanan “bitmemişlik” vurgusuna karşı çıktığım düşünülebilir. Belki de argümanım, tamamlayamamanın, nokta koyamamanın tekrarlarla ilişkisinin varoluşsal boyutunu vurgulamalıdır. Yorumlarımın belli bir geçerliliği varsa, yazarın *Huzur* ve diğer yapıtları baştan, birlikte ve “üst üste” okunmalıdır. Bu doğrultudaki okumalar, ele aldığımız evrende zamanın neden akmadığı, bütünlük ve devam kaygılarının kaynağı, geçmiş “ölü” ise yastan söz edilip edilemeyeceği gibi konularda aydınlatıcı olabilir.

Bu okumanın sonucunda vargılarımı şöyle: Tanpınar’ın dünyasında anne, bir “varlığı”, “doluluğu” temsil etseydi, kaybı üzerine “hüzün” ve “yas” gibi sözcüklerin kullanılması anlam-

lı olabilecekti. Söz konusu olan yokluk ve boşluk ise, bu eksiklik ancak alternatif bir kimlik tahayyülüyle giderilebilir. “Ölü” Ahmet’e karşı “canlı” Sabiha’nın *Huzur*’un ilk sayfasında karşımıza çıkması herhalde mukadderdi.

Tanpınar Zamanı: Son Bakışlar,
haz. Handan İnci, Everest, 2012, 127-40.

KAYNAKLAR

- Akün, Ömer Faruk. “Divan Edebiyatı”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994. 9. cilt. 398-422.
- Auerbach, Erich. “Kötünün Zaferi: Pascal’in Politik Kuramı Üzerine Bir Deneme”. *Yabanın Tuzlu Ekmeği*. Çev. Sezgi Durgun ve diğer. İstanbul: Metis Yayınları, 2010. 147-70.
- “Concordance of Shakespeare’s Complete Works”. <http://www.opensourceshakespeare.org/concordance/>. Erişim tarihi: 8 Nisan 2011.
- Everdell, William R. *The First Moderns: Profiles in the Origins of Twentieth-century Thought*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. [*İlk Modernler. Yirminci Yüzyıl Düşüncesinin Kökenlerine İlişkin Profiller*. Çev. Hülya Kocaoluk. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.]
- Gürbilek, Nurdan. “Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark: Ophelia, Su ve Rüya-lar”. *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis Yayınları, 2004. 97-138.
- İnci, Handan. “Elli Yılın Huzur Okumaları”. *kitap-lık* 40 (Mart-Nisan 2000): 133-43.
- Kaplan, Mehmet. *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1983.
- Moretti, Franco. *Atlas of the European Novel 1800-1900*. Londra, New York: Verso, 1999.
- Oğuzertem, Süha. “Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım”. *Defter* 23 (Bahar 1995): 67-76.
- Okay, M. Orhan. “Yüzbinlerce Ruh Bir Arafta”. *Hece* 65-67 (Mayıs-Temmuz 2002): 591-99.
- Pala, Iskender. “Mazmûn”. *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2007. 298-99.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Huzur*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.

- Abasıyanık, Sait Faik 12-14, 21-37,
53, 62, 65, 82, 106, 114, 151, 210,
228, 238
- Açan, Necdet 188
- Adivar, Halide Edib 211
- Adorno, Theodor W. 72, 82
- Ahmet Haşim 254, 306
- Ahmet Mithat 83, 251
- Akbal, Oktay 37, 44
- Akı, Niyazi 124, 143, 145
- Akman, Haşim 188
- Akova, Akgün 23
- Aköz, Emre 139
- Aksoy, Nazan 180
- Akün, Ömer Faruk 386-388
- Alangu, Tahir 22, 31, 36
- Aliye, Zeynep 85
- Alptekin, Mahmut 37
- Alptekin, Turan 320, 323, 326, 338,
340
- Alptekin, Yasemin 341
- Altan, Ahmet 14, 187
- Andaç, Feridun 44
- Andrews, Walter G. 341
- Ardıç, Engin 300
- Aristoteles 29, 176
- Armağan, Yalçın 9
- Ataç, Nurullah 31, 243
- Atay, Oğuz 208, 211, 293
- Atılğan, Yusuf 208, 211
- Atış, Sarah Moment 310, 341
- Auerbach, Erich 334, 335, 392
- Ay, Nurten 283, 285, 293, 298
- Aydın, Ertuğrul 42
- Ayhan, Emine 37
- Ayvazoglu, Beşir 57, 320
- Aziz Augustinus 237
- Aziz Pavlus 237
- Bacon, Francis 73
- Ba(k)htin, Mi(k)hail 11, 216, 217, 255
- Barthes, Roland 74, 236, 309, 362
- Başgöz, İlhan 43, 341
- Bataille, Georges 336
- Baudelaire, Charles 223, 306, 339
- Bayraktar, Ertuğrul 51
- Behar, Cem 291
- Bekiroğlu, Nazan 57
- Belge, Murat 11, 44, 122, 260, 262,
264
- Bener, Erhan 211, 212
- Benjamin, Walter 186, 257
- Benk, Adnan 45
- Beyatlı, Yahya Kemal 223, 243, 306,
380, 381
- Binyazar, Adnan 45, 55

Birsel, Salâh 25
Blake, William 34
Bonheim, Helmut 28
Bonime, Florence 375
Booth, Wayne C. 11, 31, 34, 333, 340
Borak, Sadi 67
Boratav, Pertev Naili 43, 44, 241
Borges, Jorge Luis 293
Bosquet, Alain 44
Brandabur, Edward 359
Brecht, Bertolt 80, 103, 104, 113, 114, 210, 264
Buckley, Peter 335
Burak, Sevim 293

Calvino, Italo 338
Casement, Patrick J. 372
Cebeci, Selim 215
Celal, Peride 379
Cemal Süreya 31, 105
Cengizkan, Ali 64, 68
Cervantes, Miguel de 61
Cevdet Kudret 67, 260, 261
Chatterton, Thomas 272, 288
Cicero 162, 176
Cohn, Dorrit 11, 369
Coleridge, Samuel Taylor 217, 246, 247, 252
Conrad, Joseph 312
Coşkun, Zeki 123, 143-146
Cöntürk, Hüseyin 368
Crofoot, John M. 341

Çiftlikçi, Ramazan 41, 42, 45

Dankoff, Robert 361
Dante Alighieri 216, 334, 335
de Man, Paul 339, 340
de Rougemont, Denis 336
de Saussure, Ferdinand 370
Demiralp, Oğuz 320
Derrida, Jacques 227, 314
Devrim, Şirin 67, 69
Dino, Güzin 45
Dirlikyapan, Jale Özata 316
Doğan, Mehmet H. 63, 64
Dorsey, Peter A. 69

Dostoyevski, Fyodor M. 67, 108, 312, 368
Dündar, Hülya 97
Dündar, Leylâ Burcu 85

Eagleton, Terry 27, 59, 60, 307, 308, 343
Ecevit, Bülent 23
Eckardt, Marianne H. 375
Eliot, T. S. 306, 308
Eray, Nazlı 238
Erbaş, Şükrü 65
Erbil, Leylâ 13, 14, 23, 24, 89-116
Ercan, Enver 98
Erdoğan, Tamer 123
Ergun, Perihan 22, 23, 29
Ersoy, Mehmet Akif 306
Ertaş, Neşet 105
Ertop, Konur 45
Everdell, William R. 239, 388
Eyüboğlu, Sabahattin 77

Fethi Naci 23, 44, 122
Feyerabend, Paul 238
Fountain, Thomas Kenny 37
Frankfurt, Harry G. 106, 176
Frankland, Graham 369
Freud, Sigmund 70, 82, 93, 111, 112, 139, 196, 323, 325, 326, 343, 357, 367-374, 376, 377, 379
Fromm, Harold 73
Frye, Northrop 11, 215

Gay, Peter 369, 372
Genette, Gérard 11, 27, 29, 59-61, 204, 254-256, 348
Gide, André 233, 306
Girard, René 139
Glotfelty, Cheryl 73
Goethe, Johann Wolfgang von 368
Gökarp, Altan 44
Gölpınarlı, Abdülbaki 228
Gutwinski, Waldemar 249
Güngören, Didem Nur 297
Güntekin, Reşat Nuri 211, 212, 233, 234
Günyol, Vedat 242, 262

- Gürbilek, Nurdan 95, 104, 109, 385, 386, 389, 390
 Gürpınar, Hüseyin Rahmi 211
 Gürsel, Nedim 44
 Habermas, Jürgen 307, 308
 Haedens, Kleber 260
 Halikarnas Balıkcısı 13, 14, 36, 53, 62-64, 66-68, 75, 76, 78, 81, 83, 85
 Halman, Talât S. 23, 24, 26, 28, 30, 32, 33, 37, 45, 63, 65, 66
 Hamburger, Käte 11, 29, 31, 32, 59, 65, 104, 105
 Harries, Karsten 324
 Havelock, Eric A. 11, 247
 Hepçilingirler, Feyza 63, 64
 Hesse, Hermann 312
 Hızlan, Doğan 45
 Hisar, Abdülhak Şinasi 12, 14, 241-256, 259-266
 Hoffmann, E. T. A. 312, 368
 Hoffmannsthal, Hugo von 308
 Horkheimer, Max 72, 82
 İleri, Selim 93, 211, 212
 İnci, Handan 379, 380, 393
 Jackson, Leonard 374, 375
 Janik, Del Ivan 73
 Jauss, Hans Robert 61
 Jensen, Johannes Wilhelm 368
 Joyce, James 108, 306, 343, 358-361
 Jung, Carl Gustav 374
 Kabacalı, Alpay 44
 Kafka, Franz 112, 225, 293
 Kanık, Orhan Veli 36
 Kant, Immanuel 154, 176
 Kaplan, Mehmet 308, 320, 327, 389, 391
 Karabıyıkoglu, Nazlı 316
 Karahan, Burcu 76, 379
 Karaosmanoglu, Yakup Kadri 14, 75, 76, 121-125, 128, 142-147, 156, 162, 171, 174, 180, 211, 235, 261
 Karasu, Bilge 183, 288
 Kernberg, Otto F. 11, 141, 234, 315, 316, 335
 Keynes, Maynard 276, 277, 282
 Koçak, Orhan 76, 95, 105, 110
 Kohut, Heinz 139, 140, 181
 Köksal, Sırma 107
 Kristeva, Julia 336
 Kulin, Ayşe 67, 69
 Kurosawa, Akira 232
 Kutlu, Ayla 23, 29, 32
 Kutlu, Mustafa 320
 Lacan, Jacques 227, 313, 314, 316, 373
 Lawrence, D. H. 73, 203, 204
 Lejeune, Philippe 68-70
 Levend, Ağâh Sırrı 207
 Lévi-Strauss, Claude 82, 370
 Lukács, Georg 103, 105
 Macpherson, James 272, 288
 Magden, Perihan 110
 Mahler, Margaret S. 138, 335
 Mallarmé, Stéphane 306
 Malley, Ern 272, 288
 Marx, Karl 42, 93, 101
 Matara, Ufuk 297, 298
 Memet Fuat 45
 Menemencioglu, Nermin 122, 159
 Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî 217, 234, 235
 Millas, Herkül 83
 Montaigne, Michel de 82
 Moran, Berna 11, 45, 146, 208, 260, 320, 321, 326, 337
 Moretti, Franco 385
 Morris, William 114
 Mustafa Suphi 99
 Mutluay, Rauf 45
 Nabokov, Vladimir 312
 Namık Kemal 306, 388
 Nayır, Yaşar Nabi 35, 36, 241, 242, 247, 346
 Nâzım Hikmet 23, 36, 62, 65, 82, 114, 306, 343
 Necatigil, Behçet 93, 97, 121, 122, 130
 Nigâr Hanım 57
 Noonan, İsmet 69

- Okay, M. Orhan 390
 Oktay, Ahmet 23, 106, 205
 Ong, Walter J. 11, 247
- Ömer Seyfettin 293
 Özcan, Ömer 244, 254
 Özer, Nilay 90
 Özerdim, Sami N. 25
 Özkırmlı, Atilla 45, 135, 140, 142, 147, 161, 162, 179
 Özlü, Tezer 115
- Pala, Iskender 386
 Pamuk, Orhan 14, 207-214, 217-220, 222, 228, 230-235, 237, 239
 Parini, Jay 35
 Parla, Jale 11, 61
 Pascal, Blaise 392
 Poe, Edgar Allan 227, 306, 312, 314
 Proust, Marcel 254-256, 263, 306
 Püsküllüoğlu, Ali 39, 43
- Rabinowitz, Peter J. 321
 Ramiç, Alena 261
 Rezaizade Mahmut Ekrem 191
 Rilke, Rainer Maria 306, 308
 Robbe-Grillet, Alain 74, 75
 Rorty, Richard 238
 Rousseau, Jean-Jacques 34, 73, 82, 210
- Safa, Peyami 57
 Say, Ahmet 51
 Serdar, Ali 124, 125, 128, 142
 Shakespeare, William 274, 384
 Sheppard, Richard 308
 Sofokles 368
 Sokal, Alan 272, 288
 Somel, Dide 85
 Soylu, Özge 37
 Soyöz, Saffet 115
 Steinbeck, John 35
 Stevenson, Robert Louis 231, 312
 Sunat, Halük 205
- Şems-i Tebrîzî 234
 Şeyh Galip 216, 217, 228, 235
 Şklovski, Viktor 80
- Taner, Haldun 23, 32, 269, 285, 294, 300
 Tanpınar, Ahmet Hamdi 12, 14, 76, 191, 208, 210-212, 216, 222, 223, 235, 241-245, 248, 250, 253, 260, 261, 305-316, 319-340, 343-346, 349, 351, 352, 355, 357-359, 361-364, 367, 376, 377, 379-381, 383-393
 Tataroğlu, Dilek Coşkun 287
 Temizyürek, Mahmut 95, 115
 Teoman, Ali 14, 285-287, 290-295, 297-300
 Tevfik Fikret 306
 Thoreau, Henry David 34, 73
 Timur, Taner 241, 320
 Trilling, Lionel 368, 371
 Todorov, Tzvetan 354
 Tolkien, J. R. R. 273
 Tunç, Ayfer 57, 111
 Turan, Güven 105
- Uçman, Abdullah 379
 Urgan, Mina 77
 Uşaklıgil, Halit Ziya 211
 Uyguner, Muzaffer 22, 23, 25, 44
 Uysal, Sermet Sami 242, 244, 245, 254, 260, 261
- Ünlü, Mahir 244, 254
- Valéry, Paul 306, 307
 Verlaine, Paul 306
 Vernant, Jean-Pierre 253
- Warner, Jane L. 37
 Weber, Max 370
 Whitman, Jon 334
 Wilde, Oscar 312
 Williams, Raymond 52
 Wittgenstein, Ludwig 370
 Wordsworth, William 34, 73
 Wright, Frank Lloyd 204
- Yalçın, Hüseyin Cahit 122, 158, 161, 162, 165, 179
 Yalçın, Murat 285, 290, 292, 293,

295, 297
Yaşar Kemal 13, 14, 23, 36, 39-55, 90,
110, 300
Yavuz, Hilmi 45
Yavuz, Muhsine Helimoğlu 43
Yeats, William Butler 308
Yılmaz, İhsan 291
Yılmaz, Kemal 291
Yurttaş, Hüseyin 64
Yücel, Hasan Âli 124, 180
Yücel, Mustafa Eray 271
Yücel, Tahsin 47

Sorgulanmadan öğretilene, söylenegeline, tekrarlarana tekrarlarana geleneğe dönüşene güvensizlikle işe başlıyor Süha Oğuzertem. 1990 ile 2014 arasında yayımlanan, 10 yazar hakkındaki 16 incelemeden oluşan bu kitap bir "itirazlar toplamı". "Acaba öyle mi" sorusunu şiar edinerek, hem edebiyatın geneline dair hem de yazarlar özelindeki yerleşik yargılara karşı çıkıyor. Klişeleri sorgulamaya, "metnin gizi" çözüldükçe menzili derinlik kazanan bir yolculuğa davet ediyor okuru. Psikanalizden feminizme, etikten ekoeleştiriye, Marksizmden (post) modernizme kuramı ihmal etmeyen, yakın okuma yöntemine daima sadık kalan ama varacağı yerin ufku sabit kuramsal çerçevelerle çizilmemiş bir yolculuk bu. "Eleştiri namına yapılan iş, birtakım sabit kuramların, kuralların uygulanması değildir. Bir yolculuk, serüven, keşif süreci içermeyen, eleştirmeni değiştirmeyen eleştiri ne ölçüde eleştireldir? Eleştirel özgürlüğümüz, araştırma nesnesini ciddiye almanın yanı sıra ondan bağımsızlığımız üzerine kuruludur". Tıpkı edebiyattan beklendiği gibi, eleştirinin de "başkasının yerini almaya değil, başkalarına ilişkin farkındalığımızı yükselterek kendimiz olmaya özendirmesi"nin yolunu açıyor Oğuzertem.